

ЦЕНТЪР ЗА СЕМИОТИЧНИ И КУЛТУРНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ



eБИБЛИОТЕКА

АНТОН УГРИНОВ



Режисьорски стратегии  
в работата с актьора  
в епохата на  
медиализация и виртуализация

е-издание на Център за семиотични и културни изследвания  
2021  
[www.cssc-bg.com](http://www.cssc-bg.com)

## **Режисьорски стратегии в работата с актьора в епохата на медиализация и виртуализация**

Интернет промени изначално нашия свят. Цялото ни живеее се пренареди в нов алгоритъм, който зададе модели, непознати до този момент. Предизвикателство е да се пише за технологии при положение, че с всеки изминал ден, написаната страница губи безвъзвратно своята актуалност, но аз все пак ще се опитам да насоча фокуса към някои тенденции в полето на българския театър, свързани с функцията на актьора в театралното представление в епохата на медиализация и виртуализация.

Любопитството ми като театрален режисьор винаги е било насочено към актьорската фигура и значението, което има тя за създаване на спектакъла. Самият аз работя основно през актьорите като основен инструмент за постигане на замисъла и не разчитам на мощни карнавални или атрактивни естетики, които да впечатляват сами по себе си, negliжирайки живото актьорско/човешко присъствие. В този текст ще направя опит да огледам три различни подхода – тези на артиста Иво Димчев, театъра на ТР Сфумато и метода на Явор Гърдев и да направя заключения, свързани със стратегиите, които използват в медиализираната и виртуализирана среда на 21 век.

Анализът ми на работата на моите колеги има за цел да постави някои ключови въпроси, свързани с новопоявилите се технологии и артистични практики, като улови и очертае в перспектива ролята на актьора и освети как тези промени налагат нови кодове на общуване по оста режисьор-актьор-зрител, като на входа и на изхода в тази своеобразна рамка стои „технологията“, пронизваща всичките ни усилия за творчески акт.

В епохата на медиализацията и дигитализацията сценичната материалност е събирателно от приравнените в означителния си статус позиции на живия актьор и мъртвата технология/машина. Тези взаимоотношения е интересно да бъдат изследвани и огледани от всички страни, през различни театрални практики и методи, жанрове и стилове с идеята да се намери и открие някаква закономерност, обозначаваща и детерминираща актьорската функция в театралния спектакъл.

За да се фокусира вниманието върху фигурата на актьора е нужно да се разбере и анализират някои от едрите стратегии в полето на театъра, които от своя страна са

конструкции на режисьорски системи и методи. В този случай и трите течения, тези на facebook театъра на Иво Димчев, поетичната аксеза на TP Сфумато и синкретичния театър на Явор Гърдев са различни едно от друго, но едновременно с това заедно формират събирателен образ на движенията в българския театър, поне в някаква степен. За мен като театрален режисьор също е интересно да се опитам да формирам собствени заключения и да сравня подходите на моите колеги, както и да анализирам разнообразния инструментариум за постигане на целите.

Често театралният изпълнител-актьорът е подложен на трансформации, които го превръщат в несъществена част от сценичната концепция или ако не в „несъществена“ поне не в достатъчно централна фигура, която да бъде основният медиатор в конвенцията режисьор-актьор-зрител. В такива случаи мястото на актьора/човека се заема често от съвършената в своята утилитарност технология и той е елиминиран и поставен в периферията на спектакъла/пърформанса/инсталацията. Тук в този текст няма да разглеждам толкова радикални подходи, но ще насоча вниманието си към това доколко всеки един от четиримата режисьори (TP Сфумато е представен от Маргарита Младенова и Иван Добчев) изпозлва актьора, като основна част от собствената си стратегия и как взаимодейства със съвременните технологии, среда и публика.

## **Дигитализацията и facebook театърът на Иво Димчев**

\*

Живият контакт става все по-неестествена и екзотична част от нашия живот, а посещението на театър и опита за съпреживяване на това, което се случва на театралната сцена е радикално променено, заради променената инфраструктура на комуникация. Актьорското изкуство е „живо“ изкуство и то се развива в един далеч по-виртуален и „нежив“ контекст, както в срещата си с публиката, така и самото то в средствата, които използва. Живият контакт изисква различен режим на концентрация, способност на емпатия, любопитство, дори умение да присъстваш от свое име, със своята собствена идентичност.

Съвременният човек предпочита да сърфира в необятната виртуална реалност и да получава преживявания там пред екрана на смартфона или компютъра в една по-лесна, достъпна, разнообразна и защитена среда. Под „виртуалност“ би трябвало да разбираме реалност, която *“не се побира в стеснения периметър на видимата обективна реалност”*<sup>1</sup>. Виртуалната реалност е различна от обективната реалност и е специфична форма на интерактивна комуникационна среда, която ревизира и подменя изцяло нашата връзка със света и най-вече неговото възприемане.

---

<sup>1</sup> Манов, Б. Виртуалната стихия. ИК „Титра“, 2003, с. 182.

Способността на виртуалната реалност да предлага на потребителя различни роли в някаква степен се пресича с актьорското изкуство, което „сменя своите маски професионално“ в пряк и преносен смисъл на думата. Виртуалната реалност прави това с потребителя по естествен начин като му предлага милиони роли, които той възприема и жонглира с тях в тази втора паралелна реалност. Идентичността се превръща в неидентичност, а ерозиращата функция на киберзависимостта поглъща потребителя и го превръща в субект с хиляди лица взаимно противоречащи си и дълбоко неавтентични на неговата обективно реална „физиономия“.

Съвременният човек е пъзел от реални и нереални части, слепени и сглобени отчасти с реално и отчасти с виртуално лепило, един синтез на хиляди (не)идентичности, все по-неспособен на реален жив контакт и отчужден от неудобството да присъства със собствената си „несъвършена“ реална физиономия на живи събития каквото е и театралното.

Днес театърът е положен в един динамичен и различен реално/виртуален контекст, който „променя правилата на играта“. Кодът на общуване е подменен и той в огромна степен е в **алгоритъма на образа** като най-въздействащ и разпознаваем елемент в новата инфраструктура на комуникацията на 21 век. Днешният човек живее в парадоксален свят. Той е само привидно амбициран да преодолее всички ограничения между държави и континенти, социални, културни различия, между технологиите и изкуството, между виртуалното и реалното. Тази *квазидинамика на случването е положена в някакъв вид замръзналост*<sup>2</sup>, защото всичко това се случва, докато той се намира в креслото си пред компютъра, чатейки в социалната мрежа, играейки на видео игри с други геймъри от другия край на света или разглеждайки видеа, сайтове и т.н. Той е доброволно заключен в собствения си дом и притежава всичко посредством своя интерфейс, освен същинско тактилно и живо преживяване, каквото може да предложи театралното изкуство.

Каква огромна провокация обаче е нужна, за да накара технологизираният facebook, Instagram, high техне-потребител да наруши инерционните си статично/динамични виртуални преживявания и да се помести от удобното и сигурно кресло? Та нали светът сам идва при него посредством технологиите, защо е нужно той да отива при света – театралната зала? Технологиите създават човек, силно хедонизиран в нагласите си, самодостатъчен, а за facebook потребителите се говори като за „*поколението на самовлюбените*“<sup>3</sup>. Модерен човек-зрител търсещ предизвикателства, но и одобрение и внимание, усещане за специалност в морето от възможности, залепен за своя смартфон, дори когато е в театралната зала.

---

<sup>2</sup> Парафраза Николова. К. Театърът в началото на 21 век, София, „Кибей“, 2015

<sup>3</sup> DW, „Фейсбук - поколение на самовлюбените“, <http://www.dw.com/bg/фейсбук-поколение-на-самовлюбените/a-4892785>

Вместо да продължи вечната битка за „изключване на телефоните“ преди началото на театралния спектакъл един съвременен артист пресича тези две на пръв поглед взаимноизключващи се случвания (театър и online комуникация) и преди близо 6 години (2015) създава нов жанр за времето си, наречен **facebook театър**.

Иво Димчев прави това, което умее най-добре, да излиза извън обичайната норма и да демонтира и оспорва очаквания и нагласи. Провокацията е ясна, а правилата на играта са различни от познатите за театралния жанр. Ражда се връзка между технологията и театъра, между зрителя и изпълнителя на ново ниво. Реакцията между различните елементи задава нова перспектива в пресечната точка между технология и изкуство. Нов естетически жест със своята необичайност от една страна, но от друга – верен на новата парадигма в изкуството и нейната позната физиономия на Сензацията като основен жанр в медиализирания и дигитализиран свят на 21 век.

*„Харесвам, когато нещата излизат извън контрол... в един момент не знаеш какво точно гледаш, защото това което се случва и това което виждаш и чуваш е толкова извън нормата, но същевременно толкова реално, че просто не е за вярване“* казва артистът Иво Димчев в свое интервю по повод своя авторски проект facebook театър: *„За мен facebook е богато, почти бездънно пространство, в което се създават непрекъснато образи, форми, метафори на много различни нива.“<sup>4</sup>*

Идеята на този вид театър е драматургичният текст да се създава от публиката под формата на коментари във фейсбук на живо по време на самия спектакъл. Зрителите трябва да носят смартфоните си и да пишат на стената на Иво Димчев под поста THE ARTIST COMES ON STAGE AND SAYS, а той ще се опита да вплете всичко написано в действието в реално време пред зрителите-„драматурзи“.

За артиста Иво Димчев това е едно изследване на актьорските способности, които биват тествани и провокирани посредством социалната медия facebook. Тя се явява виртуален мост между актьора и зрителя, който пък от своя страна се превръща и в съавтор на всеки нов спектакъл. Зрителят сам избира какво да напише на стената на артиста, след което от всички коментари оперативен драматург-редактор разпределя и суфлира в ухото на актьорите избраните от него текстове, които се превръщат „тук и сега“ в драматургия, а после и в живо изпълнение пред очите на самия зрител-драматург.

Основната разлика при символното (знаково) общуване в обикновения език и при езика на виртуалните медии е, че това се осъществява не в пряка тактилна връзка, а опосредствано през комуникационния канал на социалната медия в едно по същество виртуализирано пространство. В този случай Иво Димчев събира тези два начина на комуникация и виртуалното става реално, живо, осезаемо.

---

<sup>4</sup> Иво Димчев за Джорджано и Фейсбук театър, <https://youtu.be/674sUSzk5ml>

Подобна интерактивност създава обаче определена шизофрения и в двете страни, ролите се размиват и сменят, а и няма как да е по друг начин, защото подобно на всеки дигитален образ, така и facebook театърът е своеобразен колаж-пъзел от различни парадоксално събрани елементи, подчинени на една обща концепция, вдъхновена от новите технологични възможности. Всички съвременни продукти, в които са включени дигиталните технологии са развити в логиката на хибридната, синкретична концепция и всички те реагират двупосочно, нарушавайки целостта на другия, но в някаква степен и компенсират недостатъците му.

Всъщност да се нарича facebook театърът изцяло нов жанр е по-скоро невярно, заради очевидното заимстване от познатия вече *verbatim theater*<sup>5</sup>. В този смисъл идеята на Иво Димчев е вид технологичен upgrade на познатия *verbatim theatre*. През 2015 година, обаче Иво Димчев премества този жанр на различно ниво, като използва инструменталните възможности на новите технологии и успява да преосмисли присъствието на зрителя като го извади от статичната му роля на наблюдаващ и го вкарва в действието, без това да му отнема и ролята на зрител. Виртуално/реалната комуникация осъществявана в логиката на facebook театъра успява да накара съвременния зрител да се помести от удобното кресло вкъщи и без да му взема смартфона да го превърне в реален участник/зрител на този вид театрален пърформанс.

*„Социалните мрежи според мен винаги са успявали и продължават да успяват да акумулират един неизчерпаем и уникален драматургичен материал и аз от години съм се питал, дали е възможно тази естествена опитност на хората в боравенето със социалните мрежи да се имплантира и упражни в един реален пространствено и времево лимитиран театрален контекст. В проекта си „P Project“ от 2011 година експериментирам с възможността зрителите да създават на живо текста на песните, които импровизирам, но този път интеракцията има за цел да създава драматургичен материал, който да обслужва една по-конвенционална форма на театралност, в която тези текстове се изричат и "изиграват".<sup>6</sup>*

Този upgrade, който си позволява Иво Димчев, освен ролята на гледащия в някаква степен променя и актьора. Докато в класическия *verbatim theater* функцията на актьора се заключава в това да е по-малко актьор и повече документален и достоверен проводник на документалните истории, при facebook версията актьорите експериментират и смесват различни актьорски техники и жанрове, точно както всеки модерен дигитален образ на 21 век, в който чистият жанр отдавна не съществува.

Класическият документален театър изисква актьорите да бъдат максимално личностно въввлечени и да представят достоверно нечий чужд живот, без да позволяват

---

<sup>5</sup> „verbatim“ в превод от лат. – „дословен“

<sup>6</sup> Иво Димчев, facebook theater премиера, [www.isofia.bg/събития/1590/facebook\\_theater\\_-\\_премиера.htm](http://www.isofia.bg/събития/1590/facebook_theater_-_премиера.htm)

егото да засенчи проблема, усещанията на автентичния прототип. Не-театралното присъствие е задължително, за да може да се потъне и усети в дълбочина темата, историята, дъха, пулса на прототипа. Този вид *real life theatre* провокира подобно същностно емпатично и несуетно общуване с автентичния първообраз.

При *facebook* версията изпълнителите не следват подобни модели и техники, изискващи документалност и заличаване на егото си в името на това да се изведе на преден план проблем, тема или нечие чуждо чувство. *Facebook* актьорите използват коментарите в социалната мрежа, подадени от зрителите-автори само, за да деконструират и преобърнат смислите, един вид актьорски карамбол и сблъсък на егоцентризми и смисли, точно както самата социална мрежа провокира в нейните потребители, където всеки живее с усещането за своята уникалност и значимост. На сцената по-скоро се демонстрира високо ниво на изобретателност и рефлексивност, проведено през една виртуална/сценична (не)идентичност, която не се съобразява с чисти жанрове и актьорски техники. Артистизмът и скандалът са основните темели, върху които се изгражда този нов жанр, а естетическото тяло се превръща в основен елемент от цялостния образ въпреки, че първоначалните импулси са родени от написаните думи под формата на коментари.

Тежкият грим, перуки и ексцентрични костюми са провокации както към зрителите, така и към възприятията и средствата на самите актьори. Тези нарочно на моменти бутафорни жестове задават нови перспективи и дават възможност на актьорите да се огледат и бъдат огледани от различни гледни точки. По законите на медиализирано-дигитализираната среда важна е провокацията, а не документалността или автентичността. За да ти обърнат внимание трябва да скандализираш и да бъдеш забелязан, а Иво Димчев не разчита единствено на съдържанието, а на образа. Образ, съставен от различни части и заявен през естетиката и въздействието на тялото и гласа.

Той използва перформативното тяло не само като тяло, а като идея за тяло без пол в постоянна динамика и метаморфоза. Артистът поддържа известна дистанция към собственото си тяло и го третира като нещо отделно от него самия. Тялото се превръща в самостоятелен образ/медиум, през който може да се изрази определена идея или да се оспори и отхвърли. Именно постбрехтианският подход – артистът да се държи на известна дистанция спрямо текста, а в този случай и спрямо собственото си тяло, задава нова естетическа перспектива, пронизана със съдържанията, формите и алгоритмите на виртуалната социална мрежа *facebook*. Липсата на идентичност обогатява и интригува, но и сама си слага кратък срок на годност, което е в генезиса на сензацията като понятие.

В други свои проекти без да използва социалната мрежа в конвенцията на случването Иво Димчев създава поредица от спектакли, които по-скоро са хибрид между артистично социални инсталации експерименти, пърформанси и реалити шоу събития. Всички те ползват медиализираната среда като основен източник за вдъхновение, рефлексия и естетическа опаковка, но най-вече като артистични платформи за комуникация, за производство на *скандал* и *сензация*.

В своя проект „P Project“, който предшества facebook театър, Иво Димчев буквално поканва зрителите да участват като изпълняват задачи срещу заплащане. Димчев създава една регулирана пространствена матрица:

*„Танцуването не ме вълнува. Това, което ме вълнува е възможното съотношение между тялото и средата. Ако тази взаимовръзка изисква определено количество движения, ок, ако не ги изисква – танцът се превръща в хабене на енергия..., един в много случай излишен разход.“<sup>7</sup>*

Иво Димчев не се занимава да хореографира в обичайния смисъл, а си играе с това да подрежда и преподрежда различни елементи в пространството, като успява буквално да скандализира и фетишизира всеки различен елемент от пъзела, с който работи. Тялото и гласът са основните медиуми, с които борави, като те никога не са изцяло „заклучени“ зад четвърта стена и са непрекъснато online със зрителя, който от своя страна също има основна роля в комуникацията.

Пространствената матрица задава ясни параметри на условността – сцена – персонаж, а участието на зрителите разчита на това да добави парчета „автентизъм“. Това от своя страна е спорно, защото именно Готовски, от когото самият Иво Димчев е повлиян, прави заключения, свързани с участието на зрителя в действието, че това винаги води до заличаване на автентичното в полза на игровото присъствие.

Така или иначе всеки пърформанс на Димчев като артист цели да скандализира и изненадва, затова и всеки от тях е не само артистичен, но и социален експеримент. Актьорските модели са различни и многообразни. Могат да се проследят влияния на самия Готовски, постбрехтиански и буто техники, сюжетиране на образа в модерния танцов театър, физически театър и други.

Оспорващ всичко друго, но винаги верен на постмодерната парадигма за разбиване на повествованието и събиране на изключващи се образи и жанрове, положени в логиката за сензацията и скандала като основни съвременни жанрове, Иво Димчев се възползва максимално от всички нови технологии, за да постигне завършеност на своята ексцентрична и артистична естетическа (не)идентичност.

## **Поетичната аскеза на TP „Сфумато“ и влиянието на Готовски**

\*

През 1989 година на прага на 21 век и настъпващите медиализация и интернет режисьорите Маргарита Младенова и Иван Добчев създават театрална работилница „Сфумато“. Това е жест, целящ да се противопостави на инерцията в конвенционалния за

---

<sup>7</sup> Васева, А. Що е то съвременен танц. Издател „Метеор“, 2017, с 304.



времето си театър, застинал тогава според двамата режисьори в „мъртва статика“ и опит за създаване на истинска театрална лаборатория, в която да се откриват нови „живи театрални формули“.

Идеята е да се постигне театър, който без да спекулира излишно с новите технологии, да се занимае в дълбочина с вътрешния свят на съвременния човек и да се намери неговото спасение и съхранение в експанзията на популярната култура. Така през годините се оформя поетичната аскеза на театрална работилница „Сфумато“, която е изцяло обърната към един модерен и метафизичен театър, противопоставящ се на експанзиращата медиализирана среда. Двата режисьори се оттласкват от идеята за нова изследователска програма, в чийто модус е заложен нов етос, нов етичен кодекс. Театърът трябва да се противопостави на цялостната ерозия на личността, да зададе нови модели на подражание, накратко това ново пространство да се превърне в място за пречистване и изповед.

Целейки се много по-далеч от това да се занимават със социалните проблеми и да обслужват обичайните инерции в обществото, режисьорите се фокусират в изследване на вътрешния свят на съвременния човек - духовните му разриви, провали и отстъпления. За постигане на тази цел Сфумато много внимателно избира текстовете, върху които изгражда първите си спектакли. Програмите „Йовков“, „Радичков“, „Чехов“, „Митове“ с пиеси на Боян Папапазов, Константин Илиев се превръщат в емблематични за времето си и през тях Сфумато очертава новата си естетика на своя **поетично-аскетичен театър**. В по-късните години двамата режисьори се насочват и към автори като Маркес, Шекспир, Достоевски и Стриндберг.

Поетичната аскеза на Сфумато е трайно обърната към един модерен и дълбок метафизичен театър. Тази метафизична насоченост на театралните търсения на създателите на Сфумато радикално и завинаги ги оттласква от пистата на „ангажирания театър“, като под „ангажиран“ се има предвид театърът, който е тематично насочен само и единствено към проблемите в социума. Човекът се оказва в центъра на всички търсения на ТР Сфумато. Маргарита Младенова и Иван Добчев го заявяват в една от точките в своята първа студия:

*„Цялата енергия е насочена към създаването на театър, който да отразява действителната картина на живота, „снета“ в рентгеновата снимка на човека. Театър, който се стреми да анализира, да задава въпроси и отбягва готови отговори; който в грижата си за нравственото здраве на човека поставя точни диагнози на деформациите; търси корените на негативните явления, като всеядност, бездуховност, социална апатия, криза на съвестта, липса на позиция, обезличаване на човека и т.н.“*

ТР Сфумато подчинява идейно всичките си търсения оттук нататък на това да диагностицира човека, оттласквайки се от етичните принципи на Станиславски, но

естетически доверявайки се на Готовски, Василиев и Арто, а в по-късната си фаза и на Бертолт Брехт. Пестелива в изразните си средства поетическата аскеза има за цел да проникне в скритата същност на явленията, да направи рентгенова снимка **без помощта на технологията**, за да се очертае скритото и невидимото за окото и всичко това през театрална поетика, лишена от „технологични атракциони“.

Двамата режисьори искат да наложат и очертаят едно специфично живо театрално пространство, което не се подчинява на „мейнстрим“ законите на обществото от една страна и налаганите вкусове от театралната конюнктура от друга страна. Аскетичен театър, който е положен в крайно динамизирана и ускорена в рефлексите си среда, захранваща се и развиваща се основно през медиалната и виртуална логика и високите технологии. ТР Сфумато се стреми да даде друга различна алтернатива във време, подчинено на законите на интернет и телевизията, защото вярва, че любопитството в човека към същественото е по-голямо именно във време на тотална медиализация:

*„Объркан и озлочестен, като излъгано дете, днешният човек продължава да гази в калта и да гледа към звездите като човека от XIX век, може би по-самотен от него и по-наясно за това, което му е отнето. С по-малко илюзии, но не с по-малко любопитство към тъмните зони, квазерите на битието, съществуващи извън и вътре в него“ (Маргарита Младенова, в програмата на спектакъла „Лоренцачо“ по Алфред дьо Мюсе в Народен театър „Иван Вазов“).*

В този тип театър често липсва сюжет или история. Той създава специфична система, която е ориентирана изцяло към целта да се проникне под повърхността, под видимото, под думите и да се открият онези нива на метафизиката и архетипното, които ще кажат на/за човека повече от всяка добре разказана история. Целта е да се образува съгъстен, уникален като енергетичност живот на сцената върху определена тема и актьорите са съществена част от изграждането на подобна аскетична система.

Този тип сондажи върху различни драматургични и литературни територии се извършва именно посредством Актьора, който не е улеснен от никакви високо технологични „патерици“. Единственото, с което разполага актьора е Себе си. Той трябва да се обърне към всеки аспект на своето съществуване, за да може да стигне до ниво на концентрация, което да даде възможност за същинско преследване на тази цел. Актьорът трябва да се превърне в основен елемент от целия замисъл за театъра на Сфумато, чиято цел е да бъде проводник, средство за самопознаване, самоизучаване и самоизследване.

Човекът/актьорът са в центъра на координатната системна за театър на Сфумато и основен посредник, медиатор между замисъла на режисьора и зрителя. Целта е да се създаде толкова мощна театрална *експлозия*, че зрителят да се освободи от цялата си самозащита и да се остави да бъде пронизан, похитен, пречистен. Тялото и Духът на актьора е поле за действие, което според Маргарита Младенова и Иван Добчев се оказва по-широко, по-голямо, отколкото безграничния свят на специални ефекти и технологии.

Актьорът търси автентичния импулс и се захранва както от Тук и Сега в реално време, така и от пра-опита и натрупванията в генната памет. Тайната на ролята и изграждането на образа се случват посредством откриване на собствените му тайни и крайно освобождаване и разголване. Идеята е да се използва единствено най-съвършеният и богат инструмент, създаван някога – Човека.

Въпреки, че нито Маргарита Младенова, нито Иван Добчев могат да се нарекат „преки наследници“ на Готовски, някои влияния са отчетливи, както в театралните стратегии за постигане на образа в представлението, така и чисто естетически и не на последно място осъществяване на връзката **актьор-зрител**. Именно Йежи Готовски следствие на дълги опити и изследвания преобръща и дава ново значение на Зрител, като създава театрална конвенция, която го превръща в Свидетел. За да се изясни разликата между двете понятия е задължително да се анализира опита на полския режисьор, защото той стига до заключения, които са били чужди на театралния свят за времето си и премества перспективата както към гледащия, така и към гледания.

Потребността за среща не се състои в задоволяване на хедонистични нагласи, а се превръща в „духовен и любовен акт“ на разкриване от Актьора към Свидетеля. Готовски вижда в конвенционалния актьор настройка към задоволяване на потребностите на зрителя-хедонист, като изследва този тип „сделка“ между двамата и в своите студии и лекции прави алюзии, които го сравняват актьора с куртизанка:

*„Актьорът е човек, който работи със своето тяло и който прави това публично. Но ако се задоволи да се отнася с тялото си така, както прави всеки обикновен човек във всекидневния живот, ако то не е негов послушен и способен да изпълни определен духовен акт инструмент, ако тялото се използва за пари и за да се хареса на публиката, актьорското майсторство се превръща в нещо сходно с проституция. Не е случайно, че векове наред театърът е сравняван с проституцията - в един или друг смисъл. Понятията актьор и куртизанка дълго време са се препокривали ... И ако разглеждаме актьорската професия в най-разпространените ѝ проявления, това което най-силно впечатлява е нищетата ѝ, търгуването на актьора със своя организъм...“<sup>8</sup>*

Подобно търгуване, оприличено от Готовски като неприлична сделка между Актьор и Зрител е в центъра на неговата мотивация да потърси нова и различна идея за друг вид театрално случване. Идеята е „сделката“ да се развали и да се превърне в духовна среща между двама.

*„Съществува мит, разпространено убеждение, че актьор с определен запас от опит се сдобива с тъй наречения, арсенал от средства“ тоест ресурси, трикове, технически прийоми – благодарение на които, прилагайки към всяка роля определен брой комбинации, може да постигне висока степен на експресия и да събуди ръкопляскания.*

---

<sup>8</sup> Готовски, Й. Сп. Театър, Изд. На министерството на културата бр. 3,4/1999, стр34

*Оставяйки на страна факта, че всеки „арсенал от средства“ неминуемо се свежда до определен брой стереотипи (щампи) – трябва да констатираме, че този вид процедура е свързана доста тясно с това, което определихме като актьорска проституция.“<sup>9</sup>*

Гротовски се опитва да създаде различен тип театър, в който друг вид случване е възможно и изгражда прецизна стратегия за новата функция на Актьора, като го превръща от актьор- куртизанка в актьор-свещец:

*„Разликата между техниката на актьора-куртизанка и актьора-свещец (ако продължим да използваме тази рискована номенклатура) на практика е идентична с онази, която разделя уменията на куртизанката от породения от истинска любов акт на отдаване и позволение, тоест отдаване на себе си...“<sup>10</sup>*

В този случай зрителят вече не е просто жаден за поглъщане на забавление, а се превръща в свидетел на едно духовно, любовно случване. Неговата цел и функция е променена, следствие на променената нагласа и цел на самия актьор. В този смисъл понятието свидетел, въведено от Гротовски и в последствие възприето от Маргарита Младенова и Иван Добчев съдържа в произхода си почти Библейски смисъл. Разликата между зрител и свидетел се обяснява най-ясно в текстовете, публикувани от самия Йежи Гротовски и неговите наблюдения върху един ритуал:

*„Преди години гледах документален филм за един будистки монах, който се самозапалва в Сайгон. Там имаше тълпа монаси, които наблюдаваха тази цялата сцена. Някои от тях помагаша на този, който щеше да се самоунищожи, подаваха му каквото трябва, приготвяха всичко, а останалите стояха на известно разстояние, едва ли не скрити, застинаха неподвижно, по време на цялата сцена, така че можеше да се чуе пращането на огъня и мълчанието, никой дори не потрепна. Тези хора действително съучастваха. Съучастваха в церемониал, който представляваше определен акт спрямо света и спрямо живота. От друга страна понеже това беше монах, будист те съучастваха и в религиозен смисъл. Но не се намесваха, оставаха настрана. **Respicio**, тази латинска дума означаваща уважение към нещата – ето функцията на истинския свидетел; да не се намесва със своята жалка роля, с онази натрапчива демонстрация „аз също“, а да бъде свидетел – тоест да не забрави, да не забрави на всяка цена. Следователно да бъде отделен зрителят – това означава да му се даде възможност да съучаства по образа на тези свидетели, които участваха в акта на монаха“<sup>11</sup>*

Последните думи на полският режисьор, че функцията на свидетеля не е да се „намесва“ в акта са следствие на негови по-ранни опити, които са свързани с участието на зрители в цялото театрално случване пример, за което е представлението „Кордиан“ на Словацки. В този спектакъл режисьорът буквално преобразява театралната зала в

---

<sup>9</sup> Пак там

<sup>10</sup> Пак там

<sup>11</sup> Гротовски, Й. Сп. Театър, Изд. На министерството на културата бр. 3,4/1999, с. 37

психиатрична клиника, а отношението на актьорите към зрителите е като към болни. Всеки зрител е третиран отделно и актьорите съзнателно подтикваат и провокират зрителите към импулсиране и участие в представлението.

Изводите на Гротовски от този експеримент са, че въпреки някои „интересни“ реакции и съучастия на зрителите в представлението, в крайна сметка всичко отново се свежда до реакции, близки до стереотипа и намислицата и в тях няма нищо истински автентично, защото по този начин зрителите автоматично се превръщат без да искат в полу-актьори, които „играят“. Любопитна е аналогията с опитите на Иво Димчев и неговия facebook театър, където зрителите активно съ-участват на всички нива, на които обърнах внимание в текста по-горе.

Театрална философия на полския режисьор (особено в по-късните си етапи) отхвърля подобен род „игрови“ взаимоотношения между зрител и актьор. Тя е възприета в голяма степен и от създателите на TP Сфумато, които изграждат своите представления в конвенция близка до тази на Гротовски. Те задълбочават своето изследване върху Духа и какво се случва в неговото загадъчно пространство със средства, далечни както на съвременните технологии, така и обратни на налагащата се от медиите потребност за „повече зрелище“.

Тяхната идея е да създават театър, който не обслужва нагласата за задоволяване на светските амбиции на зрителите. Поканата за театрална среща е насочена към зрителя в стадии на духовно развитие, търсещ в театъра средство за опознаване на самия себе си и на своето място на земята.

Двамата български режисьори, разбира се не творят изцяло във философското поле на полския режисьор и създават своя собствена естетика, методология и поетика, но основните темели за разбиране функцията на театъра не могат да не бъдат проследени в генезиса си именно там в Театър Лаборатория. Мостът свързващ тези различни творци е идеята за това, че основната ценност на театралното изкуство е способността да създава непосредствена, тактилна връзка, такава каквато нито една високо технологизирана медия не е в състояние да възпроизведе.

## **Синкретичният театър на Явор Гърдев**

\*

Ученик на създателите на TP Сфумато Иван Добчев и Маргарита Младенова, Явор Гърдев е също повлиян от тяхната философия и поетика за театър. В същото време, обаче той започва да изгражда през годините стил, който се различава от този на своите учители най-вече по оста на взаимоотношенията **режисьор-актьор**, както и в разнообразните средства, които той използва в създаването на своите спектакли.

Като всеки млад човек/творец Явор Гърдев в първоначалните си опити започва да се оформя най-вече през отрицанието на своите учители. Този наподобяващ Едипов гняв го премества идейно към формализма и в началните години като млад режисьор той напредва в тази писта, използвайки сътрудничеството си с художниците Никола Тороманов и Даниела Олег Ляхова, с които заедно създават редица спектакли, подчинени на тази визуална-формалистична концепция за театър. С напредването на годините това деление на съдържание и форма се успокоява и уравновесява и Явор Гърдев развива собствена идентичност, не оформена през „заставане срещу Бащата“, а родена от собствените си потреби и любопитства.

Неговите пристрастията към атрактивната форма остават, но паралелно с това се развиват други две основни линии в работата на режисьора Гърдев – психоаналитичният подход спрямо фигурата на актьора и интересът му към интердисциплинарност на изразяването или казано по друг начин - **театърът като синкретично изкуство**. Този подход задава и посоката на мощно взаимодействие и пресичане на различни изкуства с наука и технологии. Режисьорският му подход в работата с актьорите има безспорни допирни точки с някои психоаналитични модели, използвани в съвременната медиализирана епоха.

Явор Гърдев действа подобно на високо технологично оборудван психоаналитик в полето на театъра. Актьорите са неговите своеобразни пациенти, но в този случай и със статут на съ-автори. Те заедно с режисьора изследват дълбочините на текста, интерпретират го и употребяват за собствени цели, за да огласят по един явен и неявен начин скритите си фиксации, дефицити, мечти, желания. Театралната конструкция се държи на три основни съдържателни оси – **драматургична-режисьорска-актьорска, но моделирана и форматирана често през законите на високите технологии**. Особено осезаемо това се забелязва в два от проектите на Гърдев – „Марат/Сат“, Варненски Драматичен Театър (2003) и „Квартет – опасни връзки след края на света, НДК, 2015, на които специално ще се спра по-късно.

В годините на медиализираната епоха на 21 век театралната стратегия на Явор Гърдев се развива, артикулира и окончателно еманципира от влиянията, получени от неговите учители – Иван Добчев и Маргарита Младенова. Той започва все по-явно да налага своя собствен стил и метод-система, свързан не с доминацията над актьорската фигура, а с конструирането на емоционални композиции и разсекретяване на различни вътрешни съдържания, използвайки актьорите като партньори. Достъпът до тези „вътрешни съдържания“ родени от изпълнителите (независимо, дали става дума за професионални актьори или представители на други сценични изкуства), Гърдев осъществява посредством някои психоаналитични похвати, използвайки принципа на „говоренето“. След като успее да „извади“ наяве тези лични емоционални споделяния, той използва ролите, зададени по драматургия като ракети носители, които да изстрелят в сценичното пространство този механизъм от лично/ролево-случване/споделяне и успее да го подчини на основния замисъл на всяка постановка.

Театралната стратегия на Явор Гърдев може да се формулира и с понятието, известно като Сократова майевтика (за което той споменава в някои свои интервюта), т.е. акушерство. Идеята е в процеса на репетиции да акушира/извади тези катартични автентични признания от актьорите/човеците, след което да ги обурудва с високо технологични инструменти, които задават нова конотация на цялото сценично случване и въобще актьорско/човешко присъствие. В някои проекти (например Марат/Сат) технологичните приспособления буквално променят силуетите на актьорите, а тежестта на батериите и камерите, с които те са снабдени обуславят телесното им живеене.

Съществена част от режисьорския му подход се състои в изваждане на светло конфликти и потреби, които седят латентно в актьорите. Това „овъншноствяване“ на психичното, неговото изследване и реконструиране в по-късен етап се демонстрира през езика на сцената, театъра. Вътрешните образи оживяват в представлението и през тях се оглеждат различни аспекти на личността на самите актьори, потиснати и непознати за тях самите емоции проговарят през сценичните образи. Гърдев се опитва да използва „вътрешната ни драма“, за да я материализира на сцената и през неизказаните и смътни сенки на несъзнаваното актьорът да започне да говори от името на образа, зададен по драматургия.

Този режисьорски подход създава усещане в актьорската фигура за интимно преживяване, споделено с голям брой други хора (публиката) и помага за облекчаване и освобождаване на сценичното и личното напрежение в самите артисти. От друга страна технологичните средства, с които те често са „опаковани“ рамкират това случване. Те хем му донасят нови възможности, но от друга страна ограничават актьорската фигура, интегрирайки я в специфичен сценичен алгоритъм, в който няма голямо поле за импровизации и свобода. Тази двупосочност на случването прави методът на Явор Гърдев едни от най-съществените и ярки примери за това как технологиите се намесват нееднозначно в нашето живеене, дарявайки ни с огромна свобода и едновременно с това, лишайки ни от нея.

Явор Гърдев използва технологиите основно като инструмент за постигане на тотално въздействие. Преди етапа със „технологичното закачане“ актьорите развиват собствената си концепция за изграждане на ролята посредством методът на „говоренето и споделянето“ в двупосочната логика режисьор-актьор, напомняща психоаналитичния модел, известен като **“talking cure”**. Режисьорът създава среда, допускаща и поощряваща свободното говорене. Гърдев не се лишава от класическия действен анализ, но едновременно с това развива способността в актьорите да „ровят“ навътре в себе си, изтласкайки зададените по драматургия конфликти към собствените си лични преживявания, желания и фантазии, засягащи несъзнавани конфликти.

Този психоаналитичен подход се превръща в мощна и ефикасна система за сливане на личното с фикционното и служи като стабилна основа за топлото и органично възприемане в последствие на всякакви технологични инструменти, които да продължат

този процес и да го материализират телесно и сценично. Често, технологичните приспособления формират актьорското живеене, така че актьорът е длъжен да интегрира своята изградена вече ролева концепция в нов „upgrade-вариант“. Електронните средства и устройства в някои отношения помагат за още по-радикалното „излитане в посоката на мечтаното“, но в други случаи го приземяват заради технологични несъвършенства, а често и двете едновременно. Подобен е опитът в две от-най смелите (в технологичен смисъл) представления на Явор Гърдев – „Марат/Сад“ и „Квартет – опасни връзки след края на света“. Двата спектакъла, създадени в разстояние на повече на 10 години един от друг са емблематични примери за пристрастията на Явор Гърдев към законите на синкретичното изкуство.

Синкретизмът, който все по-осезаемо навлиза в културните парадигми на 21 век е концепция, която „осигурява среща“ на различни теоретични направления, научни школи и изследователски стилове и се стреми да насърчава диалога между тях. Преливането на научни сфери и изкуства една в друга, взаимодействието им, съвместното им упражнение е синкретичната философия, която изкушава режисьорът Гърдев и в голяма степен формира специфичния му стил. Той възприема този „мозаичен тип култура“ и свят от фрагменти и изгражда върху него едрата си режисьорска стратегия, която в своите сложност и разнообразие повлиява ярко и върху присъствието на актьорската фигура в спектакъла.

Гърдев любопитства и изследва динамичните процеси в науката и изкуството и ги интегрира в своите спектакли, а пред актьорите са поставени предизвикателства с висока степен на сложност. Взаимопроникването между сферите на научното и художественото се разпознават в повечето му спектакли, а „Марат/Сад“ и „Квартет – опасни връзки след края на света“ най-ясно дефинират неговите пристрастия към откриване на нови подходи. Явор Гърдев има интерес към разкодиране на различни съдържания и самата природа на съвременния човек като *„многоаспектна, комплексна фигура, непрекъснато еволюираща и възможна, достъпна за изследване и опознаване, мислена единствено като интердисциплинарна. Интердисциплинарността като начин на синтетично познание изисква не само един проблем да се разглежда от различни гледни точки и чрез различни подходи, но и самото явление да се мисли като различно, като явяващо се в различни модуси“*<sup>12</sup>

През 2003 година Явор Гърдев, вдъхновен от тогавашните си търсения в полето екстатичното сценично живеене прави най-разпознаваемата си крачка в областта на синкретичността и поставя „Марат/Сад“. Цялото мултимедийно случване се развива в болницата Шарантон (наречен в спектакъла „клуб Шерантон“). Всичко е изведено през образа на купона-оргия, а сценичен постановчик в реално време е Сад (Михаил Мутафов).

---

<sup>12</sup> Рашева-Мерджанова, Я. Синергията като принцип в културно-образователния европейски диалог. Годишник на ЮЗУ „Неофит Рилски“, т. V – Европа като културно пространство. изд. ЮЗУ „Неофит Рилски“ Благоевград, 2007, с. 19



Гърдев създава метатеатър, а актьорите са натоварени със задачата да екзалтират публиката, но и „натоварени“ в буквален смисъл с тежки технологични атрибути, важни за постигане на ефекта и внушението, заложи от режисьора.

*„В това представление имаше интересен технологичен опит, той се случи с едни камери, които бяха камери за обезпечаване на сигурността на търговски обекти. Такива камери, които в този момент за пръв път се произведеха, за да могат да обслужват по безжичен път тези нужди (в театъра). Те бяха с много ниско качество на изображението. Изображението често се прекъсваше.(.....) Това беше много съответно на нашия опит, тъй като ставаше дума за една интерпретация на Маркис дьо Сад, който организира представление на лудите в лудницата. Там направихме камера, която беше обърната към самия него (Михаил Мутафов) и беше изнесена от него на една арматурна стойка, която той носеше със самия него на един нагръдник. Тази камера снимаше него, а едновременно с това и неговия партньор в диалога като по този начин имахме възможност да монтираме в реално време между тези изображения. Диалозите бяха предизвикани, режисирани и отигравани от самия Маркис дьо Сад. Това се случи през 2003 година, когато селфито още не беше много популярно, но така или иначе то се отнасяше интерпретативно към културата на самонаблюдението, което прераства в цел на действието. Михаил Мутафов играеше ролята на Маркис дьо Сад и за тази цел трябваше тези камери да бъдат сложени в едни специални кутии, които да станат част от реквизита. Имаше и две медицински сестри, чийто камери бяха сложени в очилата. За да се случи това представление 2003 година беше необходимо да се свържем с един физик, който е работил по космическите програми в България. И така в едно ателие тука в София с подръчни средства направихме тези камери, като актьорите трябваше да носят акумулатори на коланите си, а самият Мишо Мутафов имаше два акумулатора всеки от тях по два килограма и тази допълнителна тежест заедно с нагръдника и камерите бяха неговият стартов костюм“.*<sup>13</sup>

Този мащабен садо-мазо карнавал/оргия е проведен с целия възможен телесен и технологичен „тунинг“. Всяко едно средство обслужва тоталния замисъл на режисьора да атакува сетивата на публиката по всички възможни начини в опит за извършване на своеобразен театрален „атентат“, революция (ако използваме лексиката на Гърдев от това време). Спектакълът е като движещи се цветни пясъци, актьорите, въоръжени „с пълно техно снаряжение“ движат потока на случването, щурмуващи съзнанието на зрителите.

Публиката следи „предаването“ „live“ (на живо) и го възприема на няколко различни нива, зададени в различни крупности и смесващи тактилно усещане за телесното и живото в буквален смисъл и “live” (живото) в смисъла на живото излъчване по тв през видео

---

<sup>13</sup> Гърдев, Я. цитат от лекция за взаимовръзката между Наука-Изкуство-Технология, Културен Център на Софийски Университет и Център за Култура и Дебат “Червената къща”, 2018

изображението. Този технически ход, който конструира перформативната „реалити шоу“ естетика на представлението, създава алюзия за това как импровизираната инсценировка на главния манипулатор Сад, чрез монтаж в реално време и крупни и натуралистични кадри може да бъде изградена картина на политическите събития с хипнотизиращо въздействие на документа.

В случая с „Марат/Сад“ Гърдев проявява и добра интуиция още 2003 година, като извежда и оглежда от различни страни в пряк и преносен смисъл темата за „нарцистичното самонаблюдение“ в епохата на селфито, а актьорите със закрепени на главите и телата камери филмират цялото случване, като изпълняват и няколко роли, включително и тези на репортери и режисьори от мястото на събитието в реално време. Така актьорската фигура от инструментална се превръща в съ-режисьор, който в реално време трябва да фокусира и конструира реалности и едновременно с това да провежда сценичното действие през зададения по драматургия образ.

Разширяването на функциите и отговорностите на актьора в представленията на Гърдев продължават и достигат най-яркото си изражение през 2015 година, когато той поставя високотехнологичния спектакъл филм „Квартет – опасни връзки след края на света“. Там режисьорът създава синтез между високия драматургичен образец на културата на късната модерност с откровено радикален поп-културен сценично екранен изказ от дигиталната епоха и за пръв път навлиза в ополето на **дигиталния модернизъм**. В опита си да съвмести в органично и единно произведение тези почти противоположни феномени в сложна система, той задава чисто нов театрален кодекс на действие за актьорите.

*„ Противоположностите, при среща една с друга, и след известна борба помежду си, могат да произведат интересни феномени. Стремя се към амалгама от висока драма и рок – концерт, в която актьорите да са едновременно жреци на възвишеното и харизматични фронтмени“<sup>14</sup>*

Уникалното в този случай е намерението на Гърдев да пресече театър, кино и технологията за анимация *motion capture*. Тази оптична система за улавяне на движения, включваща специални костюми и техника форматира цялото живеене на актьора, но паралелно с това той трябва да взаимодейства и с обичайните сценични и кино закони за присъствие и възприятие. В този случай за разлика от Марад Сад десет години по-рано и допотопните технологични съоръжения, актьорите са оборудвани с костюми, на които има датчици. Тези датчици улавят движения посредством инфрачервени камери и се предават в реално време на огромен екран, където аватарите на артистите материализират движенията им. Идеята на Явор Гърдев е да създаде случване на няколко нива.

---

<sup>14</sup> Гърдев, Я. Цитат от „Стремя се към амалгама от висока драма и рок-концерт“. Дневник. [https://www.dnevnik.bg/razvlechenie/2015/05/04/2525932\\_iavor\\_gurdev\\_za\\_kvartet\\_stremia\\_se\\_kum\\_amalgama\\_ot/#](https://www.dnevnik.bg/razvlechenie/2015/05/04/2525932_iavor_gurdev_za_kvartet_stremia_se_kum_amalgama_ot/#), 2015

*„Актьорите, които имат свои дигитални двойници играят сцени. Хората, обаче играят смисъла на сцената, а дигиталните им двойници играят сюжета на сцената! ... Тези на пръв поглед несводими феномени от различни култури ми се иска да звучат единно и хармонично.“<sup>15</sup>*

Тази високо технологизирана конструкция от различни материали открива поле, което рамкира изразните средства от една страна и налага откриване на нови, които да могат да обслужват органично новия синкретичен формат. Освен датчиците, с които са опаковани изпълнителите, възпроизвеждайки виртуалните им аватари, самите актьори на сцената са следени и с кино камери в крупен план. Те трябва да контролират и дирижират виртуалния сюжет, но паралелно с това да достигнат автентично и въздействащо сценично присъствие в самата зала на НДК. Това огромно пространство, изискващо едрия жест за „голяма сцена“ и огледано като в микроскоп от кино камерите, фокусирани всеки незначителен актьорски жест и мимика изправя изпълнителите в почти невъзможна конвенция на случване. Въздействието е възможно само, ако актьорите успеят да потопят зрителите в действието с атрактивното си и ярко театрално присъствие, но и да не излъжат „микроскопа на камерите“. Този двупосочен сложен за решаване сценичен ребус е допълнен от дигиталната интервенция и нейния алгоритъм, недопускащ едри отклонения от предварително начертаното.

Този опит на режисьора в непозната за България територия на дигиталния модернизъм генерира полемика около нарастващото дехуманизиране в изкуствата, както и автономността и облика на театралното изкуство в технологичната медиализирана и дигитализирана епоха. Безспорно, обаче подобно внушение за дехуманизация на човешката същност осветява смисъла на пиесата „Квартет“ на Хайнер Мюлер по епистоларния роман на Шодерло дьо Лакло за играта на съблазняване между основните персонажи, чийто финал е фатален и за давамата.

И в случая с „Квартет“ и в останалите свои постановки Гърдев не употребява съвременните дигитални инструменти за създаване на друга реалност, нито, за да огледа достоверно действителността, а за постигане на някакъв вид квазиреалност. Един вид „втора реалност“, която да обясни и разшири реалността като такава. Той конструира своя естетическа версия, в която технологиите са органична част от случването. Актьорите не са впрегнати да обслужват изцяло само режисьорската гледна точка, по-скоро „играят“ ролята на съучастници, които са действащи лица в начертаната от режисьора реалност, но независимо от това технологичната рамка форматира актьорското присъствие и задължава актьорите да подчинят цялото си живеене на алгоритъма им. Явор Гърдев използва психоаналитични модели за проникване в актьора, но по отношение на цялото случване, той е често по-скоро инженер и проектант на футуристични реалности, близки до

---

<sup>15</sup> Гърдев, Я, Цитат от „Явор Гърдев когото не го е страх“, Interviewto, <https://interview.to/явор-гърдев-когото-не-го-е-страх/>, 2015

доминацията на новите търсения в световен мащаб и все по-оголемяващото желание за хибридизация на реално и виртуално.

\*\*\*

В 21 век обществото достигна своята точка на инфлексия и се ориентира към радикална промяна и модернизация, а целта на промяната винаги е била с надежда за бъдещето. Първо медиализацията, а в последствие и дигитализацията наложиха нова и различна инфраструктура на комуникация, нов код на общуване във всички територии, включително и в изкуствата.

Методите, стиловете и жанровете в театъра се размиха, трансформирайки се в синтетични, хибридни, синкретични форми, включващи различни и до скоро немислими като съвместяване елементи, а актьорът е поставен в ситуация на непрекъсната адаптивност спрямо новите парадигми и стратегии в сценичните изкуства. Той е в постоянен *up-grade* на разбиранията си, на скоростта, с която действа, на средствата, които използва, в желанието си да отстои своето централно място в територията на театъра, атакуван както от влиянието и интервенцията на самите технологии, така и от зрителя със своите нови сетива на възприятие. Режисьорите и актьорите изграждат нови стратегии за осъществяване на сценичната среща, нови комуникативни конвенции на случване се конструират и концептуират, идейно закачени за новия технологизиран алгоритъм на живеене на всички нива.

Театърът започва да се превръща във все по-синкретично изкуство и макар неговата тактиленост да е иманентна на природата му той приюти дори своята противоположност - виртуалната реалност, започвайки да експериментира с нея ту в полза на актьора, ту negliжирайки неговото присъствие.

Все пак въпреки някои мрачни прогнози в миналото театралното изкуство се адаптира много по-успешно към новите условия за разлика от други високо технологични изкуства, чието бъдеще е съвсем неясно. Театралното изкуство успя да абсорбира в себе си и да пресече живо и неживо, виртуално и тактилно, различни медии, елементи, територии и да работи с тях в органичен режим спрямо неговата собствена природа, да намери нови изразни средства и все пак да остане територия на „човешкото и същностното“.

Въпросът е какво да се прави при всички тези невероятни дигитални технологии за възпроизводство на истинност, които по-педантично от всякога протоколират действителността. Актьорът може единствено да поеме към другата крайност, в която действителността не се представя опростено, а на множество нива; където се отварят възможности на възприемане, които водят до едно комплексно и дълбоко усещане за реалност, независимо, дали ще е оборудван с нови технологични средства или ще се лиши от тях.

Нашето живеене навлезе в нов етап, а театрално изкуство заедно с него. Всички понятия и категории в полето на театъра, включително и тези на режисьора и актьора са в непрекъснатата ревизия, доказвайки допускането на бащата на кибернетиката Норберт Винер. Той разсъждава за човека и неговото място още далеч преди мощното навлизане на медиализираната и дигитализирана среда на 21 век:

*„Ние изменихме своето обкръжение така радикално, че сега трябва да изменим себе си, за да живеем в това ново обкръжение.“*

Театралното изкуство не прави изключение.

#### БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Spassova-Dikova, J. Communicating Posthuman Bodies in Contemporary Performing Arts. New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression. Crossing borders, crossing genres, John Benjamins B. V., 2014, p. 271-289
2. Spassova-Dikova, J.. Fantastic Creatures in Performative Arts. Études balkaniques, 1, Институт за балканстика с център по тракология, 2016, p. 41-62
3. Арто, А. Театърът и неговият двойник. Издателство СОНМ, 1999
4. Бенямин, Валтер, Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост, студия
5. Брехт, Б., За театъра“, София, „Наука и изкуство“, 1964
6. Вандова, М, Вандов, Н, Театрална работилница Сфумато, Изд. На Театрална Работилница Сфумато, 2009
7. Васева, Ани, Що е съвремен танц, Metheor“, 2017
8. Дечева, Виолета, Между идеологиите и хедонизма на новия век“ част 1, София, “Black flamingo publishing”, 2014
9. Дечева, Виолета, Между идеологиите и хедонизма на новия век“ част 2, София, “Black flamingo publishing”, 2014
10. Дойчева, В. Въобразена телесност, Изд. „Жанет 45“, 2016
11. Еко, Умберто. Интерпретация и свръхинтерпретация, „Наука и Изкуство“, 1997
12. Йорданов, Н. Театърът в България 1989-2015, Изд. Homo Ludens, 2015

13. Кирби, Майкъл, За отсъствието и наличието на актьорската игра в представлението, сп. Homo Ludens, брой 10/2004
14. Манов, Божидар, Дигиталната стихия, „Титра“, 2003
15. Николова, К. Театърът на границата на ХХ и ХХІ век, Изд. „Фигура“, 2007
16. Николова, Камелия, Театърът в началото на 21 век, София, „Кибя“, 2015
17. Рашева-Мерджанова, Я. Синергията като принцип в културно-образователния европейски диалог. Годишник на ЮЗУ „Неофит Рилски“, т. V – Европа като културно пространство. изд. ЮЗУ „Неофит Рилски“ Благоевград, 2007
18. Сп. Homo Ludens, Издание на сдружението на театроведите и драматурзите към САБ, 10/2004
19. Сп. Гестус, „Фондация „Идея за театър“, София, 2008
20. Сп. Театър, Изд. На министерството на културата, бр. 3/4, 1999
21. Спасова-Дикова, Йоана. Дигимодернизъм и нови сценични хибриди. Изкуствоведски четения, Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2016, с. 27-39
22. Станиславски, К.С., Моят живот в изкуството“, София, „Наука и изкуство“, 1976
23. Станиславски, К.С., Работата на актьора том 1“, „Изток – Запад“ 2015
24. Шурелов, В. Актьорът като предмет, предметът като актьор, научен труд, 2008

#### Електронни адреси

1. DW, „Фейсбук - поколение на самовлюбените“, <http://www.dw.com/bg/фейсбук-поколение-на-самовлюбените/a-4892785>
2. Иво Димчев за Джорджано и Фейсбук театър, <https://youtu.be/674sUSzk5ml>
3. Иво Димчев, facebook theater премиера, [www.isofia.bg/събития/1590/facebook theater - премиера.htm](http://www.isofia.bg/събития/1590/facebook%20theater%20-%20премиера.htm)
4. Театърът като преживяване на възприятията, <http://www.dramaturgynew.net/2008-12-01-14-32-15/228-heiner-goebbels>
5. Гърдев, Я. Цитат от „Стремя се към амалгама от висока драма и рок-концерт“. Дневник. [https://www.dnevnik.bg/razvlechenie/2015/05/04/2525932\\_iaavor\\_gurdev\\_za\\_kvartet\\_stremia\\_se\\_kum\\_amalgama\\_ot/#](https://www.dnevnik.bg/razvlechenie/2015/05/04/2525932_iaavor_gurdev_za_kvartet_stremia_se_kum_amalgama_ot/#), 2015

6. Гърдев, Я, Цитат от „Явор Гърдев когото не го е страх“, Interviewto, <https://interview.to/явор-гърдев-когото-не-го-е-страх/>, 2015
7. Николова, К. Един шумен високотехнологичен спектакъл за тишината на самотата, Литературен вестник, <https://litvestnik.wordpress.com/сцена/3104-2/>, 2015

Д-р Антон Угринов, НАТФИЗ „Кр. Сарафов“