

DOI: 10.69085/linc20261205

Зоя КАПОН

(Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“)

КУКЛЕНОТЕАТРАЛНИ ТЕХНИКИ ЗА РАЗВИТИЕ НА ВЪОБРАЖЕНИЕТО В ОБУЧЕНИЕТО НА СТУДЕНТИ АКТЬОРИ

Резюме. Статията разглежда една работеща театралнопедагогическа практика, наложила се в динамичното развитие на съвременното театрално изкуство, а именно работата с театрални кукли за развитие на актьорското въображение. Кукленотеатралните техники със своята специфика притежават висок образователен потенциал за изграждане на ярко въображение, спонтанност и креативност в процеса на възпитанието на съвременен синтетичен и многофункционален актьор.

Ключови думи: въображение; актьорски тренинг; куклено изкуство; постдраматургичен театър

Zoya KAPON

(Paisii Hilendarski University of Plovdiv)

THE USE OF THE PUPPET THEATRE AS A TOOL FOR TEACHING AND STIMULATING STUDENTS' IMAGINATION

Abstract. This article examines a working educational theatrical practice that has been established in the dynamically developing contemporary theatrical art, namely the work with theatre puppets for the development of actors' imagination. Puppet theatrical techniques, with their specificity, possess a high educational potential for building vivid imagination, spontaneity and creativity in the process of educating contemporary multifunctional actors.

Keywords: imagination; training actors; puppets; post-drama theatre

Театърът на ХХІ век се характеризира със смяна на поколенията, с навлизането на млади актьори в професията, които възприемат света по нов начин – като поредица от кратки и ярки „клипове“ в динамично, задъхано развитие. Това определя и една от най-важните тенденции при изграждането на съвременното сценично събитие – стремежът е то да бъде „надбитово“, да се завърне към първоизточниците си (Юрковски/Yurkovski 2007), да се отърси от националните, социалните и локалните културни белези, да осъществи непосредствено и равноправно общуване между актьори и зрители. Основна характеристика на този „постдраматичен“ театър е взаимодействието между различните художественоизпълнителски изкуства. В спектакъла равноправно присъстват слово, музика, танц, пеене, кукли, иновационни технически средства (интерактивни светлинни системи, звукови и мултимедийни ефекти, механизирани обекти, звукозаписи, видеопродукти и др.). Всичко това не само добавя нови стимули за зрителското възприятие, но и – което е по-важно – превръща в предизвикателство за актьора цялото сценично пространство, активизира по нов начин въображението на изпълнителя, понеже той трябва да отговори с действие на разширения сценичен език. Така спектакълът се изгражда от визуална, звукова и движенческа драматургия, която не е задължително подчинена на драматургичния текст, а хармонизирайки съставните си части, следва собствената си динамична логика. Сценичното пространство в съвременния театър предполага все повече живот отвъд критерия на реалността, но действителност и фантазия не са в конфликт, а функционират паралелно и взаимно допълващо се в света на хората, предметите и явленията. Постмодерният театър – концептуален, импровизационен, ярко визуален, повишено „телесен“ (с жестови, танцувални, пластически структури), с много нови носители на смисъл (като споменатите модерни технологични компоненти), разчитащ на сценографски, звукови и движенчески метафори – изисква актьорската техника от класическия „театър на преживяването“ да бъде разширена и обогатена, доколкото в този нов театър фокусът е вече не само върху текста, а и върху телесната и физическата експресия, взаимодействията с пространството и сценичното поле и пр.

Синтезът на изкуства и технологии, за който говорим, създава предизвикателства пред съвременната театрална педагогика в стремежа ѝ да възпита модерен синтетичен актьор, като използва методиките на всички театрални школи от миналия век. От класическия „театър на преживяването“ на Станиславски и неговите последователи Михаил Чехов и Лий Страсбърг, които търсят „превъплъщението“ и истинността на актьорското присъствие на сцената, през техниките на „отчужде-

нието“ в „епическия театър“ на Брехт до крайния радикализъм на модерните – уникалната визия на Гротовски за работа с тялото и гласа на актьора; архитектурно-кубистичните сценографски абстракции на Гордън Крейг с подчертаното му увлечение по куклите и маските; връщането на спектакъла към екстатиката на мита и ритуала в естетиката на Арто; Мейерхолд и „биомеханиката“ като носител на основния смисъл; „предекспресивността“ на антропологичния актьор на Еуженио Барба; Брук и идеята за театъра като жива среща на актьора и зрителя в „празното пространство“ – всички тези търсения и експерименти се съсредоточават в създаването на *определен тип актьор*, който да удовлетвори философските и естетическите концепции за театъра на големите негови реформатори от миналия век. Макар да изповядват радикално различни естетики, всички те смятат, че в центъра на актьорската работа стои *въображението*. Независимо дали става дума за психологически реализъм, или за телесна организация на физическата енергия на сценичната личност, за композиране на визуална идея чрез светлина, пространство, ритъм и движение, актьорът, от когото се нуждае всяка нова театрална система, е преди всичко човек с *богато творческо въображение*.

Въображението е основният двигател на всяко творчество, в т.ч. и на театралното. Развитието му изисква системна и целенасочена работа, понеже основната задача на актьора е превръщането на конкретен творчески замисъл в сценична реалност. Именно чрез въображението, чрез фантазията актьорът преодолява границите на конкретното „тук“ и „сега“ и преформатира житейския опит в сценични образи – възможни, но често несъществуващи светове.

Психологическата наука дефинира въображението като свободна и спонтанна способност на човека въз основа на минал опит да създава нови образи и идеи, да преобразува вече налични представи, в резултат на което се появява нова реалност в различни сфери на живота и с различна степен на функционалност, оригиналност и значимост. Като универсален психологически механизъм въображението обслужва практически всяка човешка дейност – научно-техническата, социалната, образователната, художественотворческата и пр. Резултатите от неговата работа – репродуктивни или продуктивни (пресъздаващи), зависят от степента на неговата активност и целенасоченост, от степента на волевите усилия, от взаимодействието с другите когнитивни процеси, като възприятие, памет, логическо съждение, внимание. И като всяка когнитивна способност въображението също може да се развива и усъвършенства чрез опит и целенасочени обучителни практики.

Поради спецификата на професионалните ни компетентности (театър, актьорско майсторство, театър в образованието) нашият интерес е естествено насочен към развитието на т.нар. *творческо въображение*. Според психологията то е едновременно *конкретно (образно)*, доколкото си служи със сетивни, нагледни образи – цветове, картини, звуци, движения, и *абстрактно*, доколкото е обвързано с анализ на текст, на „*предлагани обстоятелства*“ и пр. и е насочено към внушаване на чувства, мисли, идеи и концепции чрез новосътвореното видимо, осезаемо, присъстващо – сценичния образ. Той от своя страна е конструиран от конкретни, но предварително „въобразени“ от актьора и режисьора образи и представи, които по израза на Станиславски „се изплискват навън“, въплътени във видимо физическо (словесно и пластическо) действие на сцената, в нещо, което до този момент не е съществувало, а често и в своята метафоричност няма аналог в отвъдтеатралната действителност.

Творческото въображение на актьора в театъра е инструмент на професионалната му дейност, ресурс на актьорската психика, който може да бъде стимулиран чрез специфични техники. Неслучайно, изследвайки природата на творческия процес в театъра и теоретизирайки върху актьорските способности и психотехника, в първата книга на своята знаменита Система за сценично творчество „Работа на актьора над себе си“ Константин Сергеевич Станиславски отделя много страници на въображението (виж гл. IV на съчинението; Станиславски/Stanislavski 1945). Първата глава на книгата си „За техниката на актьора“ Михаил Чехов озаглавява „Въображение и внимание“. Единият от епиграфите към тази глава е мисъл на философа Рудолф Щайнер: „*Не онова, което съществува, подтиква към творчество, а онова, което би могло да съществува; не действителното, а възможното*“. В класическия психологически театър именно въображението е основният двигател при изграждането на образа, то (въображението) активира „магическото „ако“ и психологическата правдивост на физическите действия на актьора на сцената.

В постмодерния театър на XXI век се появява нова сценична фигура с мощен изразен потенциал – куклата или „човекокуклата“. Чрез нея се търси нов живот за театъра: актьорът все по-често ползва кукленотеатралните действия като откриващи различен начин за „преживяване“ на сцената, като несловесна символизация на определено поведение. Тази нова фигура губи своето битово тяло, движение и слово и от илюстрация се превръща в чист сценичен, театрален знак, в естетически жест, разширявайки въздействието на спектакъла в посока към абст-

ракциите, символите и философските внушения. Театралната кукла е на границата между живото и неживото, тя е връзката между „живот“ (актьора) и „смърт“ (куклата) (Владова/Vladova 2009: 11–17) и именно това противопоставяне и напрежение усилва чувството за театралност, изненадвайки зрителя, интензифицирайки възприятията му. Тъкмо неживостта на куклата работи за разрушаване на илюзията и усилване на условността, активизира рационалното мислене на зрителя, неговата отдалеченост *от*, а не потопеност *в* илюзорния сценичен свят; това от своя страна изостря възприятието и усилва ангажираността на зрителя със сценичния разказ и неговите послания. В актьорския тренинг, при взаимното проникване на методи и театрални средства куклата, кукленотеатралният начин на мислене и кукленотеатралните приспособления намират все по-широко приложение. Целта на тренинга е развиването на способността за максимално себеизразяване на актьора и отключването на неговата индивидуалност.

Модерният драматичен театър все по-често приближава спектаклите до света на съновиденията. Съвременният спектакъл във все по-висока степен функционализира мозаечната структура на съня, като премахва йерархията между сценични картини, движения и думи. Сцените в такъв *спектакъл сън* приличат по-скоро на фрагменти, сглобени на принципа на монтажа; подобни спектакли наподобяват колажа и избягват логически структурирания ход на събитията.

Техниката на актьора, който може да действа чрез куклата, маската, предмета или сянката, притежава особена „кукленост“, т.е. предполага способност да се проектира творческото въображения „извън мене самия“, да се създава автономен сценически образ. Самият той не е сценично средство (чрез словото и собствената си пластика), не е център, а посредник при пораждаването на въздействащ визуален знак, който обслужва сценичната условност и работи за събъждането, в терминологията на Шкловски, на „ефект на остранението“ (Шкловски/Shklovski: 1988). Тренингът, прицелен в овладяването на този естетически код, развива вниманието, концентрацията, усета за жест (ясен, прецизен, означаващ), приучва актьора на една особена раздвоеност и специфична динамика на вниманието – на бързото „превключване“ от собственото тяло към тялото на куклата при транслирането на т.нар. „*вътрешни виждания*“, които куклата трябва да изпълни в своето движение и жестове.

Защо е полезна и необходима срещата на бъдещите творци, актьори, педагози с куклата? Кукленотеатралният тренинг развива въображението на актьора по особено интензивен начин, който изисква характерни вътрешни усилия, за да се създаде и удържи цялостен свят чрез „оживя-

вяването“ на нещо по природа неодушевено, но заради играта с него придобило характер и емоции. Тоест веднъж въображението конструира образ въз основа на „предлаганите обстоятелства“ на драматургията, след което то трябва да превключи към „оживяването“ – към търсенето на пластически сценичен знак през механиката на куклата.

Куклите носят в себе си познание от векове, те са отломки от древни предмети, принадлежали на култа, и точно това ги поставя на един и същи път с театъра – на пътя между светското и сакралното (Юрковски/Yurkovski 2007). В театралната кукла като далечен наследник на обредните предмети е кодирано символно знание и когато актьорът я оживява, това в някакъв смисъл е ритуален акт, при който същото това знание се превръща в осъзнато, преживява се чрез действие, създавайки усещане за цялостност и смисъл. Куклата, като вече завършено художествено произведение, учи актьора на усет за единството на различните изкуства (рисуване, скулптура, живопис и пр.) и му помага в изграждането на собствения му художествен стил на сцената.

Кукленият театър е способен на всякакви обобщения. Той пренебрегва много повърхностни подробности в името на това да се стигне до истинското (онова отвъд очевидностите) в определени взаимоотношения и конфликти. Куклата среща актьора с външните черти на някаква същност, с външната изява на вътрешното съдържание на бъдещия сценичен образ и това неминуемо помага на студентите да освободят въображението си за смели, нестандартни решения и подходи при изграждане на този образ. Чрез куклата актьорът може да внуши остро, ярко и неочаквано определена идея, защото кукленият театър не имитира реалността, а създава, преобразувайки я, подчертано условен сценичен образ.

Работата с кукли и кукленотеатрални средства възвръща на актьора дарбата за одухотворяване, за проектиране на живот в неживото – способност, характерна за детското възприятие, но изключително важна за творческото въображение на актьора. Според Сергей Образцов „нито един актьор не може да изобрази човека въобще, тъй като самият той е човек... Това може само куклата“ (Юрковски/Yurkovski 2007: 44). Образцов се доверява на куклата, понеже тя може да обобщава и условно да представя човешки образи чрез действията си, изцяло подчинени на вътрешния свят на актьора, на неговите мисли и въображение. Тя е продължение на неговия съкровен аз (Жорж Санд поетически изразява същата идея по следния начин: „Тя – това съм аз, а не някаква си кукла“; вж. Павлова/Pavlova 2015: 150).

След упражненията на Станиславски с въображаеми предмети в актьорския тренинг се добавя „куклена“ трансформация на истински

предмети. Актьорът „оживява“ мъртвия предмет и общува, взаимодейства с него. По този начин възникналият във въображението нов образ на предмета променя и физическото, и психическото поведение на актьора, разкрива му нови неочаквани възможности, разширявайки диапазона на изразните му средства. Студентът постепенно открива различни и неочаквани начини за използване на предмета, които надхвърлят обичайното му предназначение и функции, експериментира с тях и постепенно изгражда към него отношение като към сценичен партньор.

Диалогът „човек – предмет“ е отделен театрален свят със свои фантастични закони и принципи на интеракцията. Студентите откриват нов, необичаен начин да боравят с реквизита и така да добавят нов смисъл, нова идея, неизказана в драматургичния текст. Предметът може да замести човек или важен сценичен реквизит, като по този начин актьорът овладява уменията да се концентрира и да направи предложените от автора обстоятелства близки до себе си. Еуженио Барба говори за реквизита като за активно присъствие, което улеснява реагирането от страна на актьора. За него предметът има „скрити животи“ и „най-удивителни прераждания“ (вж. Ганева/Ganeva 2007: 127). В диалога с преработени от въображението предмети студентите са през цялото време на ръба между реалното и нереалното, развиват асоциативното си мислене, откриват нови гласови възможности, усъвършенстват усета си за пауза, способността да реагират неочаквано и така постепенно постигат най-високото актьорско умение – изграждането на многопластов сценичен образ. Научават се да творят не само на нивото на текста, а и на нивата на физическия живот и на една вътрешна, психологическа активност (асоциативното и концептуалното мислене). Актьорът се учи на онова особено актьорско поведение, в което словото и пластиката се разминават, но именно в това противоречие зрителят разчита истинското сценично послание.

Други упражнения, които са свързани пряко с куклено-театралния подход в обучението, „тренират“ „превръщането“ на хората в предмети, кукли или несъществуващи фантастични същества, животни и дори говорещи природни явления (ураган, слънце и т.н.); основа на това „превръщане“ е „магическото „ако“ на Станиславски, подтикващо въображението да създава нови представи и да намира съответстващи им звукови и пластически знаци. Според Мария Ганева „одушевените“ предмети са праобрази на бъдещите роли“ (Ганева/Ganeva 2007: 221). Част от този вид актьорски тренинг за отключване на въображението е измислянето и направата на импровизирани кукли, например чрез съчетаването на обикновени предмети от бита (домакински

съдове, щори на прозорец и др.), куклени елементи и човешките ръце. При подобно действие трябва да се получи едновременно необичайно физическо поведение на куклата и „подказване“ на черти от характера на съответния персонаж (напр. лакомия, глуповатост, инат и т.н.). Студентите разказват истории от името на човека, комуто е принадлежал предметът. И веднага след това обратното – изобретяват монолог на предмета, история за онзи, който го е ползвал, и за взаимоотношенията им. Това помага много за развиване на въображението както в посока на асоциативното и абстрактното мислене, така и в посока на откриването на неочаквани, небитови, обобщени и силно стилизирани физически действия и поведение – походки, жестове, погледи. Така се раждат взаимоотношенията *кукла – човек*.

Популярно упражнение на Лий Страсбърг включва двама актьори на сцената, които общуват по зададена тема, като говорят на измислен език. Уникално е да се наблюдава как, когато актьорът наистина знае какво казва, зрителят разбира посланието, въпреки че реално няма значещи думи. Следващият етап е още по-забавен и изисква невероятно бързи рефлексии и бърза мисъл. Един предмет говори на измислен език, а друг актьор превежда. Това атрактивно упражнение тренира вниманието и фантазията и стимулира процеса на раждане на спонтанни реакции, както и умението да се партнира. Едно от най-забавните упражнения със студентите е инсценирането на разговор между Джемът и незапочнатия Пинокио – все още обикновен пън, говорещ на измисления, странен „език на горските пънове“.

След серия подобни упражнения обучаваните са готови да се срещнат с истинската театрална кукла. Работата с театралната кукла дава на актьора:

- друг поглед върху пластиката и тялото, основан на физическото, емоционалното, менталното и духовното начало у човека;
- възможност да се превърне в предавател на текста на представлението, и то не само на драматургичния текст, а на т.нар. „тотален текст“, изразен чрез доминиращите невербални компоненти на представлението;
- пластика, която трябва да постигне не външно видимото, а невидимото вътрешно движение на енергията;
- разбирането, че творчеството се пробужда не от онова, което съществува, а от това, което би могло да бъде – не от *действителното*, а от *възможното*.

Работата с театрална кукла стимулира въображението на актьора да създава вътрешни образи, поставяйки го в позицията да оживява не-

що по природа неподвижно и безлично. В този процес на оживяването на неживото актьорът трябва да си представя много по-ярко и живо вътрешните състояния на персонажа и да им търси изразителни жестове – пластически знаци, които не са негови физически движения, но са създадени от него самия. Общуването с куклата тренира и вниманието, като го раздвоява между собственото тяло на актьора и друг обект. Актьорът общува с чужд свят, но въобразен от самия него, привнесен от него в неживото, който свят живее свой собствен живот – дистанцията близост между двете присъствия отключва ново и динамично образно мислене. Боравенето с кукла предполага откриване на начини тя да ходи, да сядва и става, да гледа, да жестикулира, да „говори“ (въпреки че не може да отваря уста или изобщо няма такава), да реагира без помощта на мимика, да извършва неочаквани, причудливи, необичайни движения. Тази трансформация на движенията от човешки в „куклени“ усъвършенства уменията за анализ и синтез на физическото поведение, развива пластическо мислене и въображение на по-високото ниво на символите и асоциациите. Студентите се учат да превръщат познатото физическо поведение на човека в специфично и неочаквано художествено единство от движения – жестове и пози, които добавят към текста (или към мълчанието) допълнителен смисъл и идеи.

Сред най-съществените изразни средства на куклата е именно *жестът*. В работата с куклата студентите постепенно осъзнават един парадокс – куклата отнема от актьора мимическата и пластическата му експресия, което неизбежно води до силна стилизация: жестът е обобщен, изчистен от случайното и ненужното, той се превръща в знак, способен да направи тайното видимо, в елемент на нов, своеобразен сценичен език. Куклата не редуцира актьорската изразност, а я трансформира – въображението на актьора се проектира извън неговото тяло, вътрешният му живот, актьорското „превъплъщение“ се възлагат на куклата – един условен, визуално автономен образ, който функционира като „ефект на отстранение“. Студентите усвояват нов сценичен език и структурират динамичен сценичен свят на неочаквани и противоречиви преходи от една крайност в друга; на резки контрасти в състоянията; на внезапна смяна на ситуации, в които невероятното се превръща във вероятно, несериозното – в сериозно, нелогичното – в логично. Тази висока степен на условност, на „остранностяване“ активизира както въображението на актьора, така и зрителското възприятие, като изважда зрителя от „съпреживяването“, но му подарява удоволствието на активното интелектуално съучастие. Гениалният театрален експериментатор В. Мейерхолд търси в движенията на куклата път към изразителността на актьорското

тяло, към изявата на неговия „висш аз“ – силата, която го „свързва с публиката, като ѝ предава [...] творчески идеи и преживявания“, която прави „тялото [...] чувствителен посредник и изразител на художествените [...] импулси“ (Чехов/Chehov 2016).

В обучението на актьора е много важно да не се задоволяваме само с образите, изградени с помощта на куклата, а непрекъснато да ги преоткриваме, за да се даде шанс на едно бъдещо актьорско майсторство, което работи с по-фина материя – не само на душата, но и на духа, и разчита на спонтанността, въображението, вдъхновението: три ценности, които са в основата на театъра.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Владова 2009: Владова, Е. *Българската куклена пиеса от модерността до 90-те год. на 20. век*. София: Институт по изкуствознание, БАН, 2009. [Vladova 2009: Vladova, E. *Balgarskata kuklena piesa ot modernostta do 90-te god. na 20. vek*. Sofia: Institut po izkustvoznanie, BAN.] ISBN: 9789548594189.
- Ганева 2007: Ганева, М. *Подготовка на актьора*. София: Гутенберг, 2007. [Ganeva 2007: Ganeva, M. *Podgotovka na aktyora*. Sofia: Gutenberg.] ISBN: 978546170330.
- Павлова 2015: Павлова, Дж. *Естетически проекции на театралната кукла*. София: Гей 2000, 2015. [Pavlova 2015: Pavlova, Dzh. *Esteticheski proektsii na teatralnata kukla*. Sofia: Geya 2000.]
- Станиславски 1945: Станиславски, К. *Работа на актьора над себе си. Работа над себе си в творческия процес на преживяването*. София: Наука и изкуство. [Stanislavski 1945: Stanislavski, K. *Rabota na aktyora nad sebe si. Rabota nad sebe si v tvorcheskiya proces na prezhivyaneto*. Sofia: Nauka i izkustvo.] <https://chitanka.info/text/32572-rabotata-na-aktjora-nad-sebe-si/0>>, retrieved on 10.03.2025.
- Чехов 2016: Чехов, М. *За техниката на актьора*, София: Изток – Запад, 2016. [Chehov 2016: Chehov, M. *Za tehnikata na aktyora*, Sofia: Iztok – Zapad.]
- Шкловски 1988: Шкловски, В. *Художествената проза. Размисли и разбори*. София: Наука и изкуство, 1988. [Shklovski 1988: Shklovski, V. *Hudozhestvenata proza. Razmisli i razbori*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1988.]

Юрковски 2007: Юрковски, Х. *Метаморфози на кукления театър на XX век*. Велико Търново: Абагар. [Yurkovski, H. *Metamorfozi na kukleniya teatar na XX vek*. Veliko Tarnovo: Abagar.]

Юрковски 2007: Юрковски, Х. *Галатея – най-възрастната муза*. [Yurkovski, H. *Galateya – nay-vazrastnata muza*.] <<https://kuklart.bg/articles/galateya-naj-vazrastnata-muza/>>, retrieved on 10.12.2025.

Assistant Professor Zoya Kapon, PhD

Paisii Hilendarski University of Plovdiv,

Plovdiv, Bulgaria

e-mail: zoyakapon@uni-plovdiv.bg