

EFFECT ON THE AUDIENCE THROUGH THEATRICAL ACTION

Svetlana R. Krumova

ABSTRACT: This study aims to describe by what mechanisms the theatrical action affects the audience. The research is based on the relationship between the viewer, actor and director in the context of the information society and the post-theater theatrical forms, in particular the theatrical action. As a primary media theatrical performance is tied to mediation between the involved communication partners. The study describes how action as a theatrical form expresses a communication process.

KEY WORDS: audience, theatrical action, communication, language, sign, ritual, art

Човечеството изминава дълъг еволюционен път от т.н. от Карл Густав Юнг „колективното несъзнателно“ стигайки до „глобалното село“ на Маршал Маклуън. В основата и на двете стои начина на възприемане и обяснение на света. Първите опити са били поредица от жестове и действия, с които общността се самоиницира в група с еднакви потребности. Ритуалът е присъствал в основата на всяка една култура, съпътстваща човешкото съществуване от първата до последната глътка въздух. Освен при родовото инициране, той има роля и при социализацията и при формирането на единство, което се оказва жизненоважно за оцеляването на общността. Появата на първите послания като, опит за обясняването на света, изначално служат в помощ на ритуала. Такива са например първите рисунки от палеолита, които се свързват с вярата, че чрез изобразяването на предмети и животни, нарисуваните ще бъдат подчинени на човешката сила. Изображението се явява предхождащо разказа. Шотландският антрополог Джеймс Фрейзър е първият, който намира връзката между ритуал и мит.

В първичната представа *mûθος* е ритуалният акт, съчетаващ в себе си пеене, танци, рисуване и устно слово, извършван от просветени мъже. По-късно церемониалните сакрални действия и митологичните обяснения на света стават основа на театъра, който се ползва от категоризацията на Аристотел и също се опитва да обясни света. Независимо от етапите, през които преминават тези начини за възприемане на заобикалящото ни, процесът е един – комуникация, без която културата не може да съществува. За отправна точка на латинското „*communicatio*“ - „споделяне, съобщаване“, приемаме теорията на Джон Фиск, според когото комуникацията включва знаци и кодове. Първите са артефакти, а кодовете са системите от организирани знаци, определящи правилата, по които тези знаци се свързват. Фиск определя комуникацията като „*социална интеракция чрез съобщения*“.¹

В това изначално време на ритуала и мита комуникацията се осъществява чрез посредник в лицето на жреца, по-късно в тази роля влиза разказвачът, шутът, свещеникът и т.н. Днес наследник на тази първична медия е театърът. В своята еволюция това сценично изкуство също преминава през различни етапи, повлияно (като всяко друго изкуство) от развитието на човечеството. След навлизането в нова информационна ера, театърът се изправя пред нови предизвикателства. Масовите медии започват да налагат свои принципи при възприемането и обясняването на света.

И още медиите не са просто съвкупност от технически средства за разпространение на принадлежното на информацията, а речева гилотина за налагане на модели. Преди всичко друго са матрица за дефиниране на действителното. То е „осветявано“, налично е, и следва единствено да бъде афиширано. След това – дробено и преподреждано. Общият поток на

¹ Вж. Fiske J. Introduction to communication studies, L, NY., 1990

живеене може да бъде преекспониран, пререждан чрез иновиране на акцентите. Няма веднъж и завинаги свършено експониране на съществуващото. При това реципиента участва в курирането на света².

Днес в „глобалното село“ действа визуалното усвояване на езика. Аудиторията престава да бъде неактивен наблюдател, и се налага първичната медия театър да отговори на това предизвикателство.

Като изкуство театърът спазва изискването драматургичен текст да бъде представен пред публика на сцена с наличие на декори, чрез актьорска игра, режисирана от постановчик. Като медия той е посредник в комуникационния процес между зрителската аудиторията и актьорите. За да бъде успешна една комуникация, съобщението от адресанта трябва да бъде не само възприето, но и осмислено от адресата. Позовавайки се на Константин Станиславски, театърът е място, където хората срещат други себеподобни – интелигентни, чиято работа е композирането на думите и изработването на декорите.

Полският режисьор Йежи Гротовски определя няколко вида театрална аудитория – сноби, които задоволяват собствените си амбиции, за да се хвалят с познанията си сред т.н. елит, използващи театъра като инструмент за постигане на по-голямо лустро и блясък,³ интелигенти, *„които знаят, че трябва да се ходи на театър, защото това е един вид морално или културно задължение.“*⁴ Такива, които се различават след натоварения делничен ден и такива, които чрез спектакъла търсят духовно опознаване, израстване на самите себе си. Аудиторията може да се възприеме като социална общност, която е обединена от притежателя на информацията, който я предава на същата тази група. Всяка може да се характеризира с някои общи черти като хомогенност и аморфност, слаба или силна връзка с комуникационния партньор, предаващ съобщението. Тя може да бъде съставена от членове с разнородно отношение – част от аудиторията може да е настроена враждебно, да не притежава достатъчно информация, за това, което предстои, или да я има на експертно ниво. Всеки е носител на собствен опит, въз основа на преживявания, което пряко се отнася към възприемането и разбирането на комуникационния процес, протичащ в театралното пространство.

*Различията се свързват с огромен списък от личностни особености, които могат да окажат влияние върху начина на възприемане, интерпретиране и разбиране на полученото съобщение. В този списък влизат например възраст, пол, етническа и расова принадлежност, социален статус, влияние на собствената културна среда, интеркултурни компетенции, вид и степен на образование, общи познания и познания по конкретната тема на общуването, вярвания, убеждения и предубеждения, нагласи, вкусове, темперамент, професионални ангажименти, моментно физическо и психическо състояние, степен на интелигентност, степен на толерантност и интерес към другостта и т. н. вкусове, темперамент, професионални ангажименти, моментно физическо и психическо състояние, степен на интелигентност, степен на толерантност и интерес към другостта и т. н.“*⁵

Наследственият културен „товар“, който носи зрителя, е предопределящ за реакцията му към това, което „наблюдава“ в театралната зала, към участието му в комуникационния процес. И още стереотипът за „театър“ също.

„Театърът е средство за познание единствено на създаваната от него и удържана в комуникационния канал квазиреалност. Изхождайки от описаната нагласа на зрителя да промисля естетическото като отразена и манипулирана действителност, можем да предположим, че информацията, предавана посредством театралния език ще бъде неточно декодирана от реципиента. Оценностяването на жизнения материал, какъвто ресурс свои предложена за съпреживяване чрез зрелището споделяема речева система, не се влияе от преценката на качеството на комуникация (съвпадение на „разбиранията“ за личността

² Пърликов, В. Самоубиващото се изкуство - Артизанин - 2017, 3, с. 92

³ Гротовски, Й. Театър и ритуал - Театър, 1999, 3 – 4, с. 37

⁴ Пак там, с. 24

⁵ Добрева, Е. Тезиси по теория на масовата комуникация, Ш., 2013, с. 37

на обективнодействителното), доколкото преживелищно обичуването е накърнено – в „криза“, поради усъмняването в автентичността и спонтанността на актьорския акт.“⁶

Част от факторите, които влияят върху процеса на комуникация са време, пространство и физическо обкръжение. Класическото представление се случва на определено място в определено време, с уточнена продължителност и ритъм. Аудиторията е поставена в „безпроблемно зрителстване.“ В комфорта на собствения си „шум“ зрителят възпроизвежда автоматична реакция, често породена от тази в съседство. Сценичното изкуство създава пряка връзка между няколко енергии – индивидуалната на всеки участник – зрител, актьор, режисьор и общата на публиката и на самото „зрелище“. Режисьорът и актьорът/ите също са носители на своите собствени жизнени стереотипи, но и на този за театър. В класическия театър актьорът надява маската на ролята и пресъздава експресивно състоянието на друг, под ръководство на разчелия текста режисьор.

*...нека артистите знаят, че едни от най-опасните препятствия, които пречат свободно да се възприемат свежите, девствени впечатления, са разните предубеждения.*⁷

Т.е. теоретично е възможно представление, което тавтологизира обществените нагласи, актуализира предубежденията. В тази ситуация между аудитория и актьори не се случва нищо. След приключване на спектакъла двете страни си тръгват доволни или не от вируозността, изкуствеността на изиграното/видяното.

*Всеки си остава затворник на определен тип конвенция, начин на мислене, идеи за театър.*⁸

В такива случаи се получава „некомуникация“.⁹ Във всяка една досъвременна култура ритуалът е бил този, който представя/ обяснява случващо се или предстоящо, важно за рода, събитие. В него участва цялата общност, споделяйки предварително известната ѝ в инициационен акт космологична системност. Ритуалът по същество актуализира мита. Но, Брехтовата концепция за театър се основава на идеята, че театърът е станал такъв, именно заради скъсването с ритуала. Използвайки сравнението на Гротовски за човекът като вавилонска кула, днес ритуалният театър не е възможен, защото липсва стабилната система от ценности, която да предполага валидни за цялата общност вярвания.

Античната култура оставя своя тежък отпечатък върху развитието на театъра, превръщайки го в сценично изкуство, което представя чрез слово, вербални знаци, звук, танц, някакво събитие. Като в основата на презентацията стои конфликтът със съдбовността на ставащото. Начинът на отработването му предизвиква катарзис. Определя жанровото многообразие, задава мястото и принципите. Говорейки за постдраматичния театър Ханс-Тис Леман¹⁰, го отграничава от драматичния/класическия театър. Последният обединява слово и действие, представено чрез подражаваща игра, основите на което поставя още Аристотел.¹¹

Ограниченост и единство на време, място и действие с фабула, разкриваща момент от реалността, които не бива да са имагинерни, а да са значими за екзистенцията на човека, за да могат да оставят траен отпечатък в съзнанието на аудиторията. За целта в действието ясно се разграничава начало, среда и край. Сюжетът трябва да се изгражда по линията на причинно-следствените връзки.

Ние приехме, че трагедията е подражание на завършено и цялостно действие с определена величина, защото съществува и цялост, която няма никаква величина. Цяло е това, което има начало, среда и край. Начало е това, което само не иде по необходимост след друго, а след него естествено има или остава нещо друго. Край пък, обратното, е това, което само по природа се намира или става след друго било по необходимост, било по правило, а след него няма нищо друго. Среда е това, което и само се намира след друго, и след него иде друго.

⁶ Пърликов, В. Тезис – ревию симулморт, Л., 2016, с. 16

⁷ Станиславски, К., Работата на актьора върху ролята, С., 1977 с. 66

⁸ Гротовски, Й. Театър и ритуал - Театър, 1999, с. 24

⁹ Добрева, Е., Тезиси по теория на масовата комуникация, Ш., 2013

¹⁰ Вж. Лиотар, Ж-Ф, Състояние постмодерна, СП., 1998

¹¹ Вж. Аристотел, За поетическото изкуство, С., 1975 г.

Следователно добре съставените фабули не трябва да започват, откъдето се случи, нито да свършват, където се случи, и трябва да спазват определените правила.¹²

Именно в правдоподобното пресъздаване се състои талантът на твореца. Идеализирането на случващото се, чрез подражание, се превръща и утвърждава в изкуство.

Но театърът, като медия, има функция да осигури връзка между комуникативните партньори. И целта, успешно създаденият сценичен жест от един партньор, който да достигне до друг или няколко, и нещо повече този акт да бъде осмислен и разбран, трябва да бъде изпълнена.

Използвайки теорията на игрите на Джон Наш¹³ и разработения от него метод, назован равновесието на Наш, всички играчи в края на играта трябва да постигнат взаимна максимална полза.

В ръководения от Йежи Гротовски „Театър на 13-те реда“ в гр. Ополе, Полша, преименуван по-късно на „Театър-Лаборатория“ самият той извършва революционна за 60-те – 70-те години на миналия век, та и до днес концептуална представа за театъра. До края на живота си Гротовски създава тип пърформанси, в които няма аудитория и актьори, а всички са участници. Подчинява работата си не на Изкуството като представяне, а на Изкуството като движение¹⁴. В основата на второто стои идеята, че комуникацията се основава не върху драматургичния наратив, а на сигналите, които жестовите-реакции на гласа и тялото на актьора формулират и изпращат към аудиторията. Действието се извършва тук и сега. Преставя да е важна литературната свързаност на текста и сценичната интерпретация, а отношението между аудитория и актьор. Целта не е да има сблъсък между двете страни, а зрителят да бъде изведен от комфортната му среда на наблюдател и да бъде съучастник в реален момент.

Нормално в театъра (тоест в театъра на спектаклите, в Изкуството като представяне) се работи върху визията на творбата във възприятието на зрителя. Ако всички елементи на представлението са отработен и безпогрешно монтирани, зрителят ще има визия, ефект, една история; в някаква степен представлението не се появява на сцената, а във възприемането на зрителя. Това е особеността на Изкуството като представяне. В другия край на дългата верига на performing arts се намира Изкуството като движение, което не се стреми да прави монтаж във възприятието на зрителите, а в артистите, които я създават. Това е съществувало още в древността, в античните Мистерии.¹⁵

Изкуството на представянето и Изкуството на движението си приличат по това, че имат видима и невидима част. Първата е онази, която наблюдава аудиторията. Невидимата са репетициите, където актьорите разработват образа. Разликата обаче между двете е доста съществена. При Изкуството като представяне режисьорът сглобява картина във възприятията на зрителя, а при Изкуството като движение работата е насочена към създаване на такава картина във възприятията на актьорите. Фокусът е не върху получателите на информацията - аудиторията, а върху този, който я предава - актьорът. Свързвайки латинският теримн „actio“, от където произхожда английската дума „action“ /действие/ и „actor“ /актьор/, следва че последният неминуемо трябва да се отъждестви с действието. Акцията е перформативен акт, не съобщава или описва извършването на действието, а е самото действие. Знакът за комуникация не е представянето на действието, а самото действие. Преди всичко обаче акцията е подход към вътрешна трансформация на извършващия я.

Спектакълът е като голям асансьор, чийто оператор е актьорът. В асансьора са зрителите; спектакълът ги води от една форма на случване към друга. Ако той функционира за зрителите, значи монтажът е добре направен.

¹² пак там

¹³ Джон Наш е американски математик, специалист в областта на теория на игрите. Занимава се с анализ на социалните ситуации, в които участниците или печелят или губят. Разработва теория, наречена равновесието на Наш, според която действията на един играч пораждаат реакцията на всички други играчи, а техните реакции пък водят отново до неговите встъпителни действия.

¹⁴ Вж. Брук П., Избрани произведения, София, 1978

¹⁵ Гротовски, Й. Театър и ритуал - Театър, 1999, с. 11-13

Изкуството на движението е като един много първичен, примитивен асансьор, във вид на нещо като кош, теглен с въже, с помощта на който действащите се движат към една ефирна енергия, за да се спуснат с нея към нашето тяло – това е обективността на ритуала.¹⁶

Разграничавайки двата вида театър „Богат” на декори и на недостатъци и „Беден” респективно обратното, полският режисьор нарушава триединството на време, място и действие. В акцията, като форма на постмодернистичен театър, липсват пищните декори, няма ясно изразена граница между аудитория и актьори, често пространството не е добре познатото, „уютно“ на зрителя. Това е начин да изпъкват физическите умения на актьорите, откритието им за собственото „Аз”. След премахването на излишните елементи, истинският театрален процес става по-видим. Връзката между актьор и зрител става основата на театъра. Отграничавайки се от театралността, от имитацията, акцията предполага чрез ритуалния момент на действие, да изведе от тялото на актьора, а в последствие и от това на зрителя енергийно поле, водещо до физическа реакция.

Зрелището по презумпция цели да предизвика предварително известно на инициатора, бивало, преживяване, а логосотипията, която разрушава (тази на ежедневно следване) има да се преподрежда усилно от общността, посредством акумулирането, припознаването, на актуалния събитие материал. Така, зрителското общезитие е призовано да сравнява темпорални множества, да реди състоявания. Резултат от “акцията” е преразпределяне на авторитета от социума към индивидуалността – емоционирането на конюнктурния ментален порядък само манифестира неспособността прочита се архивира.¹⁷

Ролята на режисьора е в началната фаза, да стимулира творческата асоциация, достигайки до крайното експлициране на действие – процес, а не действие-продукт.

Задача на „режисьора” е хигиенизирането на процеса, поддържане чистотата на канала за комуникация между реципиент и лицедеец. Така актуалната тема, доминираща трупата, „извлича” сценичния акт. Методологията представлява разбиране за театъра като „съпричастие” и балансира равномерно отговорността за сценичната акция.¹⁸

Целта на акцията е да достигне до „интимните слоеве на индивидуалността“ на всеки един от аудиторията, процес преминал първо в „актьора“. Първите стъпки са той да научи кой е всъщност, за да бъде себе си и да се разкрие, чрез действието. Актьорът работи върху своята пластичност, чрез използването на мимики, ритуални движения, гласови възможности, разгръща себе си, откъсвайки се от самата постановка, от собственото си самосъзнание, от собствения си арсенал, придобит от опита си и знанията по актьорско майсторство. Превръща се в изпълнител, деятел, а не пресъздаващ характера на образа, който чрез импулсивността и спонтанността онази, характерна за детството, когато възприемането е тук и сега, а не с непрекъснатата мисъл за следващата цел разгръща „театралното представление“ в средство за разкриване на човека, а не на характера, идентифициращ се с образа.

Актьорът трябва да си служи със сценичния персонаж като ланцет за подготовка на собствената индивидуалност. не става въпрос за това да играе самия себе си в определени сложни обстоятелства, тоест за тъй нареченото преживяване на ролята, нито за изграждане на образ от тъй наречената дистанция, в епическата форма, на базата на хладен обективен анализ. Става дума да се използват фиктивният образ като трамплин, инструмент, позволяващ проникване в дълбочина в това, което е скрито под нашата всекидневна маска. Достигане до интимните слоеве на нашата индивидуалност, за да бъде принесена в дар.¹⁹

Изпъкват физическите умения на актьорите, откритието им за собственото „Аз”. Същевременно акцията провокира „работа“ на мозъка на зрителя, стимулира чувства, емоция,

¹⁶ Гротовски, Й. Театър и ритуал - Театър, 1999, с. 14

¹⁷ Пърликов, В. Тезис – ревю симулморт, Л., 2016, с. 11

¹⁸ Апостолова, К., Гилдите – Театър, 2015, 4-6, с.34-45

¹⁹ Гротовски, Й. Театър и ритуал - Театър, 1999, с. 36

чрез динамична енергия. Тази енергия свързва актьора, който не е имитирацията, а произвеждащо състояние чрез спонтанност, и аудиторията. Наблюдаващият излиза от приученото, насложено тихо гледане на ставащото. Това първоначално предизвиква съпротива у зрителя, който по презумпция предпочита да имитира истината за себе си, както от другите така и от себе си. Изтръгнат от безопасния си уют и въвлечен в реален театрален момент на тук и сега ставащото, той трябва да мобилизира способността си за реакция и преживяване. Театралната комуникацията вече не търси конфронтация с публиката, а продуциране на импулс за самоизследване и самоопознаване на всички участници в процеса. В този смисъл театърът не се ограничава единствено в представянето на краен резултат от скрит работен процес, а придава стойност на времевия отрязък, в който се създава картината като театрално-комуникативен акт.

„...сценичното действие е конкретно отиване в неизвестното, отрязано от потока на ежедневието времево и пространствено, което се състои по уникален, неповтарящ се никога начин.“²⁰

Езикът на тялото, тонът, действието на актьора са разпознаваемите кодове, които правят комуникацията успешна. А постигането на въздействието идва от самата основата на похватите в пострадраматичния театър, която е производителността на общуването „лице в лице“.

Пряко гореописаното е изразено в сценичната акция „Гласове и лица“ на режисьора Валерий Пърликов. Драматург, сценограф, режисьор, преподавател, обект на неговите изследвания и творческа практика са механизмите за извличане на извънсъзнателно състояние у актьорите. Пърликов провежда с тях психологически тренинги, наречени лаборатории, целейки да провокира освободеност на ментално и физическо ниво. Създаваните от него „зрелища“ не са „предварително разчетени завършености, а всъщност са манифестиращи се пред очите ви живот.“²¹ „Гласове и лица“ е една от шестте негови театрални акции, поставена в дискурса за Държавна сигурност, основана на текстовете на Жан-Клод Кариер „Обичайният способ“, Христо Христов „Секретното дело за лагерите“ и Йордан Русков „Цветя на злото. Из хербариума на ДС“. Двете действащи лица Анета Янкова-Пърликова и Явор Костов са в пряк контакт с аудиторията, която е разположена на сцената, в непосредствена близост до тях. Двата диалогизират разпит от началник на секретно отделение, занимаващо се с доноси и цивилно лице, сътрудничило на отдела. Елементи от декора са пейка, лампа, асоцииращи към ситуация на разпит, папка с документи, която насочва към темата за досиетата. Мултимедийно устройство излъчва на живоблизка картина от действието, към финала и фотоси от „лагерите на смъртта. Този интерактивен театър дава възможност на аудиторията напълно да се потопи в темата и да бъде съучастник с двамата „актьори“, които имат възможност да приложат всички телесни медии на всички достъпни канали. Нещо повече зрителите са главни герои на сцената и могат да си взаимодействат с другите две лица. Аудиторията е превърната в основна причина за цялата продукция. Осмислянето на информацията и реакцията по време на действието става тук и сега. Комуникационният процес е преминал през фазите на продукция, дистрибуция и рецепция. Режисьорът предварително е преминал през обмислянето на целите на това „социално взаимодействие“, избирайки форматът сценична акция. Тук обаче планирането на комуникационния процес не би могло да се осъществи на 100 процента, тъй като се променя в хода на самата комуникация, повлиян от действието на актьорите. Те влизат в ролята на продуценти на текста, едновременно с това го и дистрибутират до адресата. В последния паралелно протича рецепцията, преминаваща през фазите на перцепция, декодиране и интерпретация. До каква степен е осъществена дълбочината на разбирането обаче зависи от интелектуалните възможности, нагласата, та дори и от физическото и психическото състояние на рецепиента.

Различията се свързват с огромен списък от личностни особености, които могат да окажат влияние върху начина на възприемане, интерпретиране и разбиране на полученото съобщение. В този списък влизат например възраст, пол, етническа и

расова принадлежност, социален статус, влияние на собствената културна среда,

²⁰ Апостолова, К., Гилдите – Театър, 2015, 4-6, с.34-45

²¹ пак там

*интеркултурни компетенции, вид и степен на образование, общи познания и познания по конкретната тема на общуването, вярвания, убеждения и предубеждения, нагласи, вкусове, темперамент, професионални ангажименти, моментно физическо и психическо състояние, степен на интелигентност, степен на толерантност и интерес към другостта и т. н.*²²

Прилагайки модела за трансфер на комуникацията на Х. Ласуел за петте К – Кой говори, Какво говори, Кому говори и Какъв е ефектът, представящ комуникацията като процес не само като такъв за предаване на информация, а като процес на взаимодействие към формата театрална акция предполага да предизвика въздействие у адресата, изразено чрез feedback /обратна връзка/. Театралната акция е интеракция. Обратната връзка се осъществява след проведени обсъждания, непосредствено след акцията. Feedback-ът в перформативните форми на постдраматичния театър много често се изразява чрез документациите, направени от самите зрители, които се появяват в социалните мрежи и каналите за видеосподеляне.

След гореизложеното следва да се заключи, че въздействието, предизвикано от комуникационния процес на театралната акция формира т.н. активна култура, в която всеки един от аудиторията и действащите лица притежават по рождение творчество и са активни създатели. Това придава на сценичното изкуство силата да произвежда истории. Такива, които не са симулакрумно известни, а осмислени, съкровени и съпреживени.

References:

1. Апостолова, К., Гилдиите – Театър , 2015, 4-6, с.34-45
2. **Аристотел, За поетическото изкуство**, 2008 - Aristotle, On Poetic Art, 1975, <http://theseus.proclassics.org/node/76> 12.06.2018 г.
3. **Брук, П., Избрани произведения, С.,1978** - Brooke, P., Selected Works, S. 1978
4. **Гроговски, Й. - Театър, 1999 П. 3-4**
5. **Гроговский, Е.,– От беднаго театра к искусству- проводнику, М., 2003** Grotowski, E., From the poor theater theater - conducting, M.,2003
6. **Добрева, Е., Тезиси по теория на масовата комуникация, Ш., 2013,** - Dobрева, E., Thesis on Mass Communication Theory, 2013
7. **Елиаде, М., Мит и реалност С., 2001** - Eliade, M., Myth and Reality, S., 2001
8. **Китова, М. Ритуал, протомит, език, религия - стъпки в процеса на моделиране на човешкото съзнание, Kitova, M., Ritual, Protomite, Language, Religion - Steps in the Modeling of**
9. Human Consciousness - <https://liternet.bg/publish29/mariia-kitova/ezik-i-religiia/ritual.htm> 7.06.2017
10. **Коробльова, Г.Б., Горелов, С.В. – Вестник Сургутского Государственного Педагогического Университета, (2 (35)), 44-49. / Korableva, G.B., Gorelov, S.V. - Methodological problems of sociological conceptualization of the notion of media audience**
11. **Леман, Х.-Т. Постдраматичния театър, С., 2015** - Lehmann, H-T, Post-dramatic Theater, S., 2015
12. **Лиотар, Ж-Ф, Состояние постмодерна, СП., 1998** - Lyotard, Zh-F, The state of postmodernism, SP., 1998
13. **Пърликов, В., 2017** - Parlicov, V., The Suicidal Art, Artizanin, 2017, 3, 90-208
14. **Пърликов, В., 2016** Parlikov, V. TESIS-REVU SIMULMORT, L.,2016
15. **Станиславски, К., Моят живот , С.1976** - Stanislavsky, Konstantin, My Life in Art, S.,1976, <https://chitanka.info/book/6248-mojat-zhivot-v-izkustvoto> - 15.5.2018
16. **Станиславски К. Работата на актьора върху ролята, С., 1977**
17. **Фрейзър, Дж., Златната клонка, С., 1984** Frazer, J. George The Golden Bough, S.,1984
18. Fiske J. Television culture. L., NY., 1987
19. Fiske, J. Introduction to communication studies. 2nd edition. L, p. 1. 1990

²² Добрева, Е., Тезиси по теория на масовата комуникация, Ш., 2013, с.36-37

20. **Grotowski, J.**, Towards a poor theatre, 1968
https://monoskop.org/images/e/e2/Grotowski_Jerzy_Towards_a_Poor_Theatre_2002.pdf - 8.04.2018 г.
21. **McLuhan, M.**: <https://www.marshallmcluhan.com/> 27.05.2018 г.
22. **Nagel, I. and Ganzeboom, H.**, Art and Socialisation, 2015,
<https://research.vu.nl/ws/files/1340371/2015-Nagel-Ganzeboom-ArtsandSocialization.pdf>, 9.06.2018 г.

Svetlana Krumova
PhD student at Konstantin Preslavsky – University of Shumen
e-mail: srkrumova@gmail.com