

FORMATION, EVOLUTION, AND METHODOLOGY OF THE “LUDIC TEATHRE”

Abstract: The complex evolutionary paths in the theatrical practice, which have led to the contemporary perception of the phenomena “ludic theatre” as a specific theatrical form, are tracked out in this article. It is pointed out, that the revival of the idea of the “theatre as a play” in the beginning of the XX century in Russia (by V. Meyerhold, Y. Vakhtangov, M. Chekhov) took place as a reaction of the cardinal orientation of Stanislavski and his Moscow Art Theatre (MAT) to the realistic style of acting and directing, which he used not only in the psychological drama, but also in the dramaturgy of Antiquity, Renaissance, Classicism, Enlightenment, Romanticism, Symbolism, suffering failures in these attempts if his. It is observed that this tendency of Stanislavski has been later imposed in the theatres of the countries of the socialist block as a dogma, which has led to a new stage in the evolution of the “ludic theatre” in the 70-s and 80-s of the XX century, when it was formulated as a “conditional theatre”. The peculiar stage principles of the “ludic theatre” are laid out, the knowledge of which would allow to contemporary directors to turn to the dramaturgy of the nonrealistic repertoire.

Author information:

Maria Ganeva

Associate professor, PhD in Theatre Arts
University “Dunarea de Jos” of Galati,
Romania, Faculty of Arts
✉ maria.ganeva@ugal.ro
🌐 Bulgaria

Keywords:

ludic theatre, theatre of play, Stanislavski's system, realistic drama, nonrealistic drama, Meyerhold theatre, naturalism, illusion of reality, theatrical strategies, psychologization, experimental theatre

Концептът „игрови театър“, обозначаващ театрален феномен, естетически противоположен на реалистично-психологическия театър, възниква в Русия през 70 – 80-те г. на XX в. и се разпространява в страните, свързани по онова време с нейната културна парадигма. В ежедневната си употреба терминът има доста широка и дори безразборна конотация, но получава своето тясно-специфично значение в театрално-лабораторните търсения на руския, а след това и европейски режисьор Анатолий Василиев. Използвайки терминът в не-руско говорещия свят, Василиев го обозначава като *théâtre ludique* (“ludic theatre”, “theatre of play”).

Но “ludic theatre” има своя история и тя се корени още в 10 – 20 г. на XX в., когато много режисьори, драматурзи и актьори, свързани с театралната практика на К. С. Станиславски и неговият Московски Художествен театър (МХТ), рязко се противопоставят на идеята, че реалистичният подход и актьорската психологичност са универсални и с тях може (и трябва!) да се разкрива на сцената и не-реалистична драматургия.

1/ Коя е тя, не-реалистичната драма?

Всъщност, това е целият световен репертоар от античността до романтиците и символистите през XIX в. до т.нар. „нова драма“ (реалистическата драма). В една своя аналитична статия за трагедията руският поет А.С. Пушкин пише: „От всички видове литературни съчинения най-неправдоподобните (*invraisemblables*) са драматичните съчинения, а от драматичните съчинения – трагедиите, тъй като зрителят трябва да забрави времето, мястото и езика, трябва с помощта на въображението си да се съгласи със стиховете, с измислицата.“ [1, с.96] Пушкин признава за неизбежен закон на драматическото изкуство онова, което той нарича

„условно неправдоподобие“. Самата същност на драматическото изкуство изключва правдоподобието. И това е така от Античността, през Средновековния театър, през Ренесанса, Класицизма, Просвещението, Романтизма – последният стил преди реализма в средата и края на XIX в. В Античността Пушкин не вижда реалност, а „условни йероглифи на реалността“. Той пише: „Спомнете си древните – техните трагични маски, техните двойни роли (leur double personnage), —всичко това не е ли условно неправдоподобие?“ [Пак 1, с. 95]

Известно е, че във всички епохи след Античността (от Ренесанса нататък) за драматургичен идеал се взема именно античната драма. Първото голямо изключение – това е „новата драма“. Ако прескочим и в XX в., може да се види, че не-реалистичната драма обхваща също така и изобилието от нови стилове: експресионизмът в Германия, футуризмът в Италия, конструктивизмът в Русия, сюрреализмът във Франция, изразени чрез формите на „театъра на абсурда“, „епичния театър“, „театъра на жестокостта“, „антропологичния театър“, всички обединени с термина „авангард“ или „модернизъм“. Но „новата драма“ или реалистичната драма, не спира да съществува. Тя всъщност се превръща в „мейнстрийм“ на драматургията и е такава и до днес. Със зараждането на изкуството на киното тя разцъфва и реализмът като стил започва масово да доминира по конвенционалните световни сцени. Формира се устойчиво мислене, че това е единственият начин за сценично майсторство и тази идея е въздигната в култ в много страни, включително и заради налагането на реализма, идващо от Съветския съюз. Концепцията на „игровия театър“ е всъщност отговор на тази тенденция.

2/ Феноменът „нова драма“

Самото име на този тип драматургия посочва кардиналния характер на промените в нея. Нейни представителни са Х.Ибсен, К.Хамсун, А.Стриндберг, Г.Хауптман, Б.Шоу, А.Чехов. Тук личността е вписана в определено място, време и среда, а нейните прояви се случват под влияние на конкретни частни жизнени обстоятелства. Като резултат се появява рязка индивидуализация на героя – явление, нетипично за драмата до сега. Същността ѝ много точно е изразена в думите на Б.Шоу за Ибсен: „Ибсен удовлетворява потребност, неутолена от Шекспир. Той ни представя не само нас самите, но и нас самите в нашите собствени ситуации“. [2, с.75] Създава се ново за тази драма изображение на живота: виждаме външно благополучно общество (група хора, семейство), но зад тази лъжлива фасада прозира маскирана пропаст. Постепенно се разкриват скрити обстоятелства от миналото, застрашителни тайни, свършващи с катастрофа. За този тип пиеси е характерно и биографичното изображение на характера. За първи път персонажът получава своя пред-история. Да си спомним, че нито в един стил в световната драма до сега няма подобен подход: ние изобщо не знаем биографичното минало на крал Лир, на Ромео, на Жулиета – за Шекспир това не е било необходимо. При него, както и преди него (в античната драма, както и след него – при класицистите, просветителите, романтиците) действа друг принцип – законът за архетипа (Крал-баща/Кралица-майка, Мъдър старец/Мъдра старица, Наставник/Учител и др.) В новата драма принципно се сменя и конфликтът. Нейните герои се разполагат не „един срещу друг“ [3, с.333], не се борят с конкретен човек, а с враждебната им действителност. Това е конфликт на човека с реалността, която деформира и погубва същността на духа му. За да характеризира подобен тип конфликт, Ибсен прибегва до метафора: „На един кораб, порещ морската шир, надвисва угнетителна атмосфера, екипажът и пътниците са изпълнение със съмнения. Един от тях изказва предположение: „Боя се, че в трюма караме труп“. [4] В пиесите на А.Чехов дори смъртта на героите няма съществено значение за разрешаване на драматическия конфликт, защото не е толкова съществена – много по-важен е нерализирианият или просто изтичащият през пръстите им живот. Именно този живот (изначално обречен) е антагонист на героя в новата драма. За да го проявят в цялата му пълнота, авторите на „новата драма“ много внимателно и детайлно създават течението на този живот – с неговата атмосфера, подробности, с безкрайно пиене на чай, пикници, обеда, вечери, посещения и заминавания. Но зад паравана на

тази ежедневност се случва най-важното – това са вътрешните процеси на разочарованието, мъката, мечтаенето, на тревожно очакване на някакви промени.

Тези съществени промени изисквали и нови сценични подходи. Никои не знаел как да се справи с неизвестната до сега психологизация на героите, как да се предадат интуитивно-вътрешните, извън-фабулни състояния, как да се изрази на сцената течението на ежедневния живот. Тъй като при „новата драма“ на сцената имаме група хора, които съществуват едновременно, творчеството от индивидуално се превръщало в колективно. Налагало се да има поглед отвън и така се появила необходимост от режисьор, който да се заеме с художествената организация на спектакъла. Затова първите опити да се реализира новата естетика на сцената ги извършват режисьорите: Андре Антоан във Франция, Ото Брам в Германия и К.С.Станиславски в Русия.

3/ Театърът и системата на К.С.Станиславски като път за реализация на „новата драма“

Програмата на откритият в 1898 МХТ в Русия от лидерите К.С.Станиславски и В.И.Немирович-Данченко, следва европейските им единиomiшленици А.Антоан и О.Брам. Тя е посветена на създаването на сценичен ансамбъл и достоверност. В репертоара влизат автори като Чехов, Хауптман, Ибсен, Хамсун. Но най-бляскавите постижения се случват в спектаклите по пиеси на А.П.Чехов (*Чайка* 1899, *Вуйчо Ваньо* 1899, *Три сестри* 1901, *Вишнева градина* 1904). Пред Станиславски стои задачата за децентрализация на сюжетната линия. Той започва да измисля сценични композиции от нов тип, подчинени на непрекъснато симултанно действие на няколко персонажа едновременно, разположени в различни точки на сценичното пространство. Тези композиции – мизансцени, образували смислови структури, които визуално въплъщавали идеята за живота на групата. Руши се многовековната традиция в отношенията артист – зрител, основана на изначалното предназначение на театъра (от гръцки theatron – място за зрелище), където и актьорите, и зрителите са едновременни участници в култов обряд, в действие. Зрителят в новата драма трябвало да остане насаме със ставащото на сцената. Заради това Станиславски въвел „четвъртата стена“ - въображаема стена между актьорите и зрителите в традиционния тристенен театър. Тази изолация на актьора автоматично води до необходимост от нов тип внимание. Той трябва да се ориентира към обекти вътре в сцената, а не навън - в зрителната зала, както това е досега. Така Станиславски въвежда понятието „внимание“ (или концентрация). Появяват се и „емоционалната памет“ (тъй като актьорът има биография и трябва да има спомени като всеки реален човек за своето минало), появява се процеса на „мислене, „физическото действие“ – като основен принцип на съществуването на актьора на сцената – което вече трябва да бъде подробно, детайлно, добре съчинено и изиграно. Защото в „новата драма“, по думите на А.Чехов, „хората обядват, просто обядват, а в това време се заражда щастието им, разбива се живота им.“ [5]

Така в системата на Станиславски се раждат огромно количество упражнения, които учат актьора как достоверно и подробно да обядват, да пият чай или водка, да придремват край камината, да се обличат и събличат, да играят различни игри, да излежават на тревата на припек или да зъзнат нощем в студения хол, когато навън вие снежна виелица.

Станиславски преуспява с Чехов и новата драма. Триумфът обаче води след себе си и грешки. Най-важната е, че той започва да прилага новите принципи и в не-реалистичната драматургия и провалите му водят до естетическо противодействие – зараждането на „игровия театър“.

4/ Формирането на Игровия театър в 10-20 г. на ХХ. в в Русия

Едновременно с Чехов, Горки Толстой, Ибсен, Хауптман и Хамсун, Станиславски поставя Шекспир: *Буря* (1889) *Отело* (1896), *Много шум за нищо* (1897), *Дванайсета нощ* (1897), *Юлий Цезар* (1903). Душевният натурализъм и житейската истина приземявали титаничните герои на

ренесанския автор, убивали поетиката му. Станиславски затрупвал сцената с битови декори, реквизит и костюми. Дори Немирович-Данченко, който навсякъде е негов съ-постановчик се отнасял с ирония към увлеченията на своя гуру. За спектакъла *Юлий Цезар* той признава: „Ние направихме спектакъла така, все едно се казва „Рим в епохата на Юлий Цезар“. [6, с.203] През 1911г. Станиславски кани английския режисьор Г.Крейг да постави в МХТ *Хамлет*, където несъответствието в принципите на трагедийния и реалистичния театър става очевидно заради постоянните естетически спорове и скандали между Крейг и Станиславски. Години след това Крейг пише: „Великото някога изкуство е потопено в реалистичен хаос...: Те просто ме убиха. Качалов си играеше Хамлет, както си иска. Това не е моят, не е моят Хамлет, това изобщо не е каквото исках. Те ми взеха кулисите, те лишиха спектакъла от душата ми.“ [7] Целият артистичен елит от обкръжението на Станиславски вижда и разбира това. По думите на драматурга-символист Л. Андреев, „Станиславски прилагал принципите на „душевната истина“ там, където а ргiрогi я няма. Дори най-великият досега и безспорен психолог Шекспир е ужасяващо непсихологичен, ако подходиш към него с изискванията за душевна истина, както подхожда Толстой. Шекспир – това е поза, актьорите в него – игра с всички сила, това е блестящ смодостатъчен словесен рисунок, театрална пищност, прекрасно зрелище. Но ако подходиш към Шекспир с изискванията за душевна истина, с нейната желязна душевна логика и простота, това значи да убиеш Шекспир, както Художественият театър го уби в „Хамлет“. [8] Същото се случва с постановките на Метерлинк: *Слепите*, *Намрапницата*, *Вътре* през 1904 г., на Молиер: *Мнимият болен* (1913), на Пушкин: *Рицарят скъперник* (1888), *Каменният гост* (1889), *Пир по време на чума* (1915), на Байрон: *Каин* (1920). В.С. Майерхолд е възмутен: „Нима Натуралистичният театър може да приеме такъв разнообразен репертоар? Не. Твърдя: винаги му е пречело увлечението от мейнингенския начин на поставяне, пречеше му „натуралистичния метод“. [9, с.103-107]

Но идеите на Станиславски се налагат с невероятна скорост и сила като единствено възможни, а това отблъсква много от неговите ученици и актьори, които напускат МХТ. Сред тях е и В. Майерхолд, който се конфронтира с масовото разпространение на „интимния театър“ (така наричат психологическия театър на К. С. Станиславски през 20-г. на ХХ в.) и пише: „Театърът на търсенията и неговите режисьори работят над създаването на Условния театър, за да спрат разклоняването на Театъра на множество Интимни театри, да възкресят Единния Театър“. [Пак 9, с. 103-107] След смъртта на Е. Вахтангов, чийто спектакъл „Принцеса Турандот“ по К. Гоци (3-а Студия на МХТ, 1922) се смята за начало на движението за възраждане на „театъра на играта“, МХТ напуска и М. Чехов, след което емигрира в Германия, а после в Англия и САЩ, създава своя актьорска система, пригодна за изпълнение на репертоар от театъра до-Станиславски. Всъщност, тази група руски режисьори се присъединява към възникналата по това време в Европа мощна естетическа вълна, призвана да върне на театъра изконния му принцип на „театралност“, да го върне към формите на античния и ренесанския театър. Лидери са вече споменатият по-горе Г. Крейг, създател на концепцията за „актьора-марионетка“, както и по-късно в Германия – великият теоретик и практик на театъра на ХХ в. Б. Брехт.

Актьорските принципи на в новия „театър на играта“ напълно зачертават актьора на Станиславски, който твори образа „от себе си“. „Публиката идва в театъра да види изкуството за човека – пише В. Е.Майерхолд – но какво изкуство е да ходиш по сцената, показвайки самия себе си! Публиката чака фантазия, игра, майсторство. А на нея й дават или просто живот, или неговата робска имитация“. [10, с.155-156] Майерхолд в своя „игрови театър“ връща идеята за маската от *comedia del'arte*, разширявайки я до т.нар. „социална маска“. Той създава своя актьорска система – „биомеханиката“ – над която експериментира в ТИМ и неговите студии през 1920-1930 г. Считайки, че актьорът на Станиславски е просто един интелигентен четец, който никога не играе, а само „живее“ на сцената, той възпитава нов тип актьор – актьор на движението,

жеста и танца и го описва така: „Този актьор с изкуството си на жеста и движението пренася зрителя в приказно царство...Неговите шеги ex improviso поразяват зрителя с хиперболическата си невероятност. Той е танцьор. Може да танцува като грациозен мояферини и като груб английски джиг. Може да те накара да заплачеш, а след няколко секунди да се засмееш. Той е ту мек и гъвкав, ту е тромав и неповратлив. Този актьор има хиляди различни интонации...На лицето на актьора има мъртва маска, но той умее да я покаже в такъв ракурс и да извие тялото си в такава поза, че тя става жива“. [Пак 10, с.155-156]

Теорията на Станиславски за „жизнената истина“ с нейната реалистичност и психологичност започва да влиза в крещящо противоречие с разбирането за театъра в световната практика от векове насам, породено от точно обратната идея –идеята за „лицедейството“. „Маската – пояснява Л.Андреев, - стояща в самите темели на театъра на лицедейството, по фатален начин го обрича на вечна и неразривна връзка със зрелището и действието в неговите външни прояви. Но пътищата на „истината“ са едни, на „лицедейството“ – съвсем други, и там, където играта свободно диша и блести, там е тясно за психологическото творчество, за художествената истина... Новият театър се очертава като като връщане към изконните форми театъра към „играта“(разбирана като лицедейство) и именно това ще бъде театъра на истината“. [Пак 8] Системата на Станиславски с нововъденията като *концентрация, емоционалната памет, физическо действие* не само не е пригодна за стария репертоар, а още по-лошо – тя направо пречи на актьора, затормозява действието, води до конфузни сценични ситуации.

5/ Възраждане на идеите на Игровия театър през 70-80 г. на ХХв. в Русия

По времето на социализма в Русия и другите страни от този лагер, линията на ранните представители на „игровия театър“ – Е. Вахтангов, В. Майерхолд, А. Таиров, Н. Евреинов. (в Русия), Б. Брехт (в Германия), Крейг (в Англия) е под забрана, книгите им не се издават, за тях се говори тайно, наричат ги „формалисти“ – за разлика от официалната театрална доктрина, която се огражда в железните рамки на реализма. „По Станиславски“ се поставя и целия не-реалистичен репертоар. Режисьорите, които се опитват да прескочат бариерата на психологическия реализъм, са обявени за художествени дисиденти, някои от тях емигрират в Европа. Така Съветския съюз напускат Ю. Любимов (главният режисьор на Театъра на Таганка в Москва, който експериментира по Б. Брехт), по-късно заминава за Франция А. Василиев, който създава теория за принципите на „игровия театър“ и успешно експериментира в много европейски театри и лаборатории. От Румъния, например, заминават известните режисьори Д. Езрик (в Германия), А. Шербан (в САЩ), театралният изследовател Ж. Баню (във Франция). В България картината е същата. Най-ярките представители на това движение са режисьорите от т.нар. „Бургаска четворка“, а именно: Юлия Огнянова, Леон Даниел, Методи Андонов, Вили Цанков (1957 – 1960) които, по думите на композитора К. Дончев, работил с тях, „... обърнаха наопаки хастара на традиционния театър от онези години.“ [11] Режисьорите от „четворката“ не емигрират, но са подложени на цензура и гонения.

Така във времето, когато западно-европейските режисьори като П. Брук и Д. Стрелер свободно работят по модела на „игровия театър“ (при това изобщо не го обозначават като такъв, защото просто нямат нужда да се разграничават от оковите на реализма) и безпрепятствено черпят идеи от Майерхолд, Брехт и Крейг, колегите им от другия политически лагер търсят начини как да „промъкнат“ този модел на сцената, без да бъдат уволнявани и изхвърляни от театрите. Този процес е най-активен в Съветския съюз от 50-60 г. на миналия век. Там се намира формула за съединяване на някои принципи на психологическия театър с идеите на „театъра на играта“ и се обозначава с термина „условен театър“ – с това се занимават режисьорите Н. П. Охлопков, Н. П. Акимов, Ю.А. Завадски, Г. А. Товстоногов, Доста по-късно, през 80-г., понятието, от съдържащо предимно театрално-естетически характер, се стеснява и трансформира в понятие с театрално-методологически характер. И вече се дооформя като съвсем

специфична форма на театъра (основно в теорията на А.Василиев), наречена „игрови театър“ или: *théâtre ludique* (“*ludic theatre*”, “*theatre of play*”) със свои напълно ясни правила за структурирането на спектакъла и за функцията на актьора в него.

6/ Теорията за играта на Йохан Хьойзинха като основа на Игровия театър

Новото, което Хьойзинха привнеса в разбирането на „играта“, е това, че я поставя наравно с такива атрибутивни свойства на човека като мисленото. Човекът не е само *Homo sapiens* (човек разумен), но и *Homo ludens* (човек играещ), играта е присъща за човека като изначална генетична същност. Хьойзинха описва характеристиките на играта: тя е основана на въображението, тя е шеговита и празнична, защото е „причастна към областта на духа“. Играта задължително е „отстранена от ежедневието“. В играта има установен ред, нейните правила са безспорни, тя е основана на напрежение, тъй като в нея има съревнователно начало. Играта започва и в определен момент свършва. Тя се „разиграва“. Докато тя протича, в нея има движение напред и назад, редуване, поредност, завръзка, развързка. Играта е ограничена от място и време. Всяка игра протича в предварително обозначено игрово пространство, материално или мислимо, преднамерено или разбиращо се от само себе си. Тя се фиксира във времето, тя сама по себе си се изчерпва и извън себе си няма никаква собствена цел.“ [12, с.21-45]

Именно *играта* в теорията и практиката на „игровия театър“ се превръща в ключ за разкриването на нереалистичните автори – символистите, античните, ренесансните, класицистичните, романтичните. И това не е някаква изкуствена функция, привнесена отвън. Пак Хьойзинха разкрива играта като родово, изначално качество на драмата, започвайки още от античността. „Трагедията още при нейните извори – пише той – не е била преднамерено литературно произведение... а свещена игра, разигравано богослужение... Трагедията и комедията се намират в сферата на състезанието, което при всички обстоятелства трябва да носи името на играта.“ [Пак 12, с. 141] Хьойзинха проследява наличието на игрови форми в театралното изкуство през следващите епохи, отбелязвайки, в частност, тържеството на играта в ренесансния театър. „Духовната атмосфера на Ренесанса – това е атмосфера на играта. Едновременно изтънчена и при това свежа, и силната устременост към прекрасна и благородна форма не е нищо друго, освен игрова култура.“ [Пак 12, с.173]

7/ Частни постановъчни принципи в „игровия театър“.

Основната методологическа задача в „игровия театър“ е да се открие в текста игровата форма, заложена още от автора, както и да се намерят конкретни начини за реализацията ѝ на сцената. Принципът на играта се търси във всички елементи на театралния спектакъл и това се прави по закона на отделяне на тези елементи от смисъла на приетата им функционалност в реалистичния театър. Тук се играе с всичко: с ролята, с текста (от текста се отслюват различни смисли, звученето и ритмите му се използват като музика, с думите се „замерят“, те се довеждат до автоматизъм и др.), играе се със ситуацията, с осветлението, музиката, декора, костюмите, реквизита. Игровият спектакъл е *структурен спектакъл*, защото съществува в две плоскости – тази на сюжета и тази на играта.

a/ Построяване на отделен епизод (сцена)

Всяка сцена от игровия спектакъл има двойна структура – това е и сюжетната ситуация, написана от автора (със свое съдържание, действие и конфликт), и едновременно – отделна игра (със свое название, действие и конфликт). Или – режисьорът превръща драматургичната ситуация в игра със свои закони. Така спектакълът се състои от поредица „игри“, които съдържат в себе си авторската ситуация, за разлика от реалистическия театър, в който виждаме единствено поредица сюжетни ситуации (независимо колко крайно са интерпретирани от режисьора).

Играта като над-сюжетна структура си има своя логика. В нея участват не персонажи, а „играчи“, които се борят в играта, водят я. Тя винаги е напрегната, състезателна, тя може да се повтаря, да започва отново и отново, тя може да „угасва“ – като всяка игра – и да става скучна,

тя може да се възобновява с по-голяма енергия и отново да „угасва“. Тя има структура – начало, завръзка, кулминация, край. Всичко това се наслажда върху сюжетната ситуация, която играта съдържа в себе си. Сюжетната ситуация, от своя страна, се разкрива по логиката на реалните произшествия, свързани с причинно-следствените правила.

В „сюжетната“ ситуация (която представлява съдържанието на дадената игра), актьорът е психологически достоверен, той има въображение, мисловен процес, емоционални реакции, той води действието в обстоятелствата на сюжетната роля. Но играта усилва, изпъква, интензифицира психологическата натовареност за сметка на своите специфични игрови прийоми. Психологическият анализ на действието придава смисъл на игровата стихия, а играта е най-добрият начин този смисъл да бъде транслиран в залата.

b/ Актьорът в игровия театър

Съответно, актьорът в игровия театър има две едновременно съществуващи функции: той е „играч“, който участва в „играта“, и пак той е самата роля (персонажът) от сюжета на пиесата. Като „играч“ (човек от театъра), актьорът представя персонажа, „играе“ с него – държи го на дистанция, която ту скъсява, ту отдалечава, трансформира го спрямо своите морални оценки за него и др. Именно като „играч“ той участва в над-сюжетното действие (в игровото действие), там той е хазартен, умее да блъфира, да дразни противника си, да го съкрушава, да се преструва, той винаги се стреми да спечели състезанието, дори когато съдържанието на играта по сюжет е дълбоко трагично. Да „надиграеш“ партньора си означава и да бъдеш по-изобретателен в играта, това е своеобразен конкурс за блясък и яркост на театралните умения. Освен този „игрови“ диалог с партньора си, „играчът“ води и игрови диалог с публиката, привличайки я на своя страна или като демонстративно я игнорира. Също така той води „диалог“ и със себе си, и с „висшия свят“ (който не е персонифициран в пиесата, но се подразбира). Посредством него играчът транслира щастието или негодите на героя, в който играе, и който, заради своята затвореност в „обятията на реалността“ не е в състояние да проумее. Това качество на игровия театър да води диалог с „висшите сили“ (със съдбата, рока, Бога, вечността), в методологията на игровия театър се обозначава с думата „вертикала“, а реалните диалози в жизнените ситуации – „хоризонтала“. Феноменът „играч“ може да има разни съдържания, това може да бъде самата личност на актьора като автор на ролята (по определението на А. Василиев – това е „персона“), може да бъде комедиант с черти на клоун, на герой от *comedia del'arte*, разбира се, не в буквален, а обобщен вариант.

Заклучение.

Театърът в неговите масови прояви, а именно, във формите на жизнеподобие, съществува едва 100-150 години. Нищожно малко време в сравнение с целия световен театър, датиращ от 534 г.пр.н.е. От тогава до средата на XIX в. от нашата ера има 24 века театър. Друг театър, не-реалистичен. 24 века срещу век и половина. Но цели поколения режисьори, формирани в средата, края на XX в и началото на XXI, са естетически „поқварени“ от доминирането на реалистическата концепция за театъра (особено силно наложена с разпространяването на кино изкуството), и трудно виждат извън познатия си хоризонт. И обратно – в опита си да преодолеят реализма и да бъдат в крак с времето на „постмодернизма“, много от тях навлизат в сферата на естетическия хаос – безразборно използват в постановките си песни и танци, гегове и смешки, обезателно голи сцени, актьорско кривене и гримасничене, безсмислени крясъци и вопли, умозрителна логика. Въщност, познаването на теорията и практиката на „игровия театър“ е един от съвременните пътищата за професионализиране на режисьорския театър.

References:

1. **Asmus, V.**, 1968: Pushkin I teoria realizma. Voprosi teorii I istorii estetiki., M., Iskusstvo., s.96.
2. **Anikst, A.**, 1968: Bernard Shou o drame I teatre Glava: Kvintesencia ibsenizma. M., Izdatelstvo inostranoi literatu. s. 75.
3. **Hegel, G.**, 1958: Sochienenia., tom XIV. Lekcii po estetike. Kniga 3., M., Izdatelstvo Akademii nauk SSSR. s.333.
4. **Gilenson, B.**, 2018: Istoria zarubezhnoi literaturi konca XIX - nachala XX veka. Strani Skandinavii. Glava XI. Henrik Ibsen: "Arhitektor "novoi dramy". Uchebnik I praktikum dlya akademicheskogo bakalavriata. M., Izdatelstvo Yurait.
5. **Gorkin, A.**, 2006: Entsiklopedia "Literatura I Yazik" M., Izdatelstvo Rosmen.
6. **Nemirovich-Ganchenko, V.**, 1936: Iz proshlogo. M., Academia., s .203.
7. **Agapitova, A.**, 1954: Letopis zhizni I tvorchestva V.I.Kachalova. M., Iskusstvo. http://az.lib.ru/k/kachalow_w_i/text_0050.shtml
8. **Andreev, L.**, 2012: Pisma o teatre. Pismo vtoroe. IV Seria: Teatralnie ocherki. http://andreev.org.ru/biblio/Ocherki_Fel/pisma2.html
9. **Mejerhold, V.**, 1968: Statii Pisma Rechi Besedi., Chast pervaia 1891-1917 Glava V. Uslovnij teatr. M., Izkusstvo. 103-104.
10. **Mejerhold, V.**, 1968: Statii Pisma Rechi Besedi Tretya chast Balagan (1912 g.) 1891-1917., M., Iskusstvo., s. 155-156.
11. **Topaldzhikova, A.** 2017: Lichosti. Kiril Donchev. Moiat zanayat go nyama izvun teatara. HOMO LUDENS 20/2017 <http://homoludens.bg/articles/kiril-donchev-moyat-zanayat-goniama-izan-teatara/>
12. **Huizinga, Y.**, 1997: Homo Ludens., Statii po istorii kulturi. Glava I. Priroda I znachenie igri kak yavlenie kulturi. M., Progress-Tradiciya., s. 21-45, Glava VIII Funktsia vobrazhenia. s.141., Glava XI. Kulturi I epohi sub specie ludi. s. 173.