

ПАРАЛЕЛИ МЕЖДУ КУКЛЕНИЯ ТЕАТЪР И АНИМАЦИОННОТО КИНО – СЮЖЕТИ И ПЛАСТИЧЕСКО ИЗРАЗЯВАНЕ

Невелина Попова, Нов български университет

Кръстопътно: драматургия на пластиката

И анимацията, и кукленият театър са изкуства на пластиката. И двете сътворяват художествени светове със своя условност, и двете са кръстопътно разположени между драматургичните и изобразителните изкуства.

Във всички случаи художникът задължително е основен автор на творбата в тези изкуства. Каквито и да са материалите, куклите, типажите и избраните техники, изобразителната стихия е структурно основополагаща за цялото, вплетена е и предопределя сюжетното решение.

И при двете изкуства от първостепенно значение е драматургичното умение да се води пластически разказ, т. е. да се гради визуален сюжет от присъствия, образ по образ... В такъв тип разказ изобразителните кодове са водещи.

Затова в случая имаме всички основания да говорим за **пластична драматургия**.

Едно от основополагащите изследвания за връзката между пластика и драматургия принадлежи на световноизвестния полски театровед Хенрик Юрковски. Книгата му „Метаморфози на кукления театър през XX век“ е издадена у нас едва през 2007 г. и изследва различните периоди от историческото битие на кукления театър на XX в., разтваряйки широко общите естетически хоризонти. Ако екстраполираме специфичните „запазени“ територии на анимацията към кукления театър, се оказва, че те вече са били осмисляни многократно в сферата на кукленото изкуство. Зад множеството идеи и практики стоят личности като Гордън Крейг и Майерхолд, Гастон Бати и Александър Таиров, Сергей Образцов и Ян Вилковски... И, разбира се, общите модернистични и постмодернистични тенденции на века.

По-малките братя в театъра и киното... Живото присъствие и анимираното движение

Като основна предпоставка за родството между кукления театър и анимацията е самото им по-особено положение спрямо драматичния театър и игралното кино – те са в позицията на по-малкия и често пренебрегван брат. Освен това популярно се смята, че тези две изкуства са за деца. И те наистина са. Децата пълнят салоните на куклените спектакли, с часове гледат анимационни филмчета... Паралелно с това, обаче, се развиват и философските куклени спектакли за възрастни, и авторската анимация. За съжаление, те си остават непознати за по-широката публика. Фестивалните форуми и досега са единственото реално място за срещи с тях.

Разграничителната линия, която отделя кукления театър и анимацията от „по-големите им братя“, свързвайки ги в едно общо специфично пространство, минава през живото човешко присъствие и **през характера на движението на персонажите**. Както е известно, в театъра и игралното кино всичко е подчинено на **живия актьор, движещ се реално в реално време**. В кукления театър и анимацията сюжетът се разгръща около куклата и анимационния типаж, които трябва изкуствено да се раздвижат. Общият термин за това раздвижване е „анимирам“, т.е. одушевявам. Независимо дали то се осъществява от кукловода



„Кълбо“, авторски спектакъл на реж. Петър Тодоров, изпълнение Десислава Мичева. С помощта на няколко топки тялото на актрисата е неразпознаваемо в покриващата я материя.

„The Sphere“, staging: Petar Todorov, starring: Dessislava Mincheva. The body of the actress is unrecognizable inside the stretchy “costume” with several balloons in it.

– аниматор на сцената, или от аниматора-художник, същността, както и терминът, са едни и същи.

Всеки пореден опит за осмисляне на аналогични процеси отправя към съжителството на двете основни естетически тенденции – миметично-реалистичната и условно-синтетичната.

Натурността на персонажите и индивидуалното психологическо присъствие на актьора в драматичния театър и киното са свързани с първата тенденция. Интересно е да си припомним, че това живо присъствие на сцената е сравнително ново, следренесансово явление и е само на около четири века – една младенческа възраст за историята на изкуството.

Срещу него са вековните традиции на знаковите условни фигури, каквито са куклата и актьорът с маската. Тяхното начало се губи в дебрите на вековете и ни връща към ритуала – в самото начало на цивилизацията, минава през Дионисиевите празненства и античните спектакли, после през средновековните мистерии и площадния театър дел арте, за да се възроди с нова сила в края на XIX в., заедно с настъпващият модернизъм¹.

Кукленият театър и анимацията са изкуства на синтеза и на условността и в тях винаги е доминирала втората тенденция.

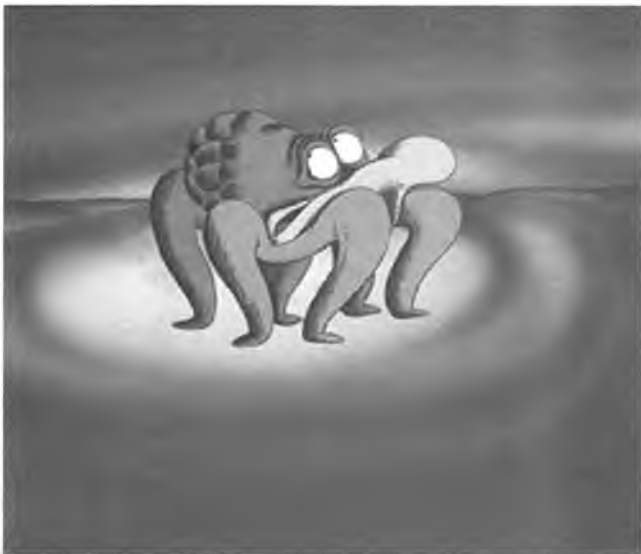
Оксиморони и метафори

Споделям мисълта на проф. Хенрик Юрковски за една възможна нова история на театъра (а защо не и на киното) – като история на взаимоотношенията между пластичните знакови фигури и актьорите. Като история на човешкия стремеж към сътворяване на синтетичен образ на реалния свят и едновременно с това – на стремежа към разкриване на драматичния опит на човешката психика. Проф. Юрковски определя този път като „дихотомичен“. В резултат на противоборството



„Кълбо“, метаморфози в кукления театър на живо.
 “The Sphere”, metamorphosis in puppet theatre in real time.

„Алегро нон тропо“, анимационен филм, реж. Бруно
 Боздето, 1976, Италия
 “Allegro Non Troppo”, dir. Bruno Bozzetto, 1976, Italy



между човешкото индивидуално присъствие и знаковата фигура на сцената, след практиките на класицизма и Просвещението, човекът-актьор се налага над маската и изкуствената фигура на сцената. Силният интерес към куклата и фигурите се завръща отново на прелома между XIX и XX в. в работите на Метерлинк, Гастон Бати и Гордън Крейг, с неговите идеи за свръхмарионетката.

Осмисляйки противоречивата двойственост на процесите, Хенрик Юрковски създава една „оксиморонна“ методология, чрез която стига до метафоричната поетична природа на кукления театър. Тя е свързана с оживяването на куклата, с движението ѝ, с преодоляването на нейната „нежива“ материалност. Той пише: „В кукления театър има много материал за поетически език. Куклата, когато е жива, е поетическа фигура. Тя е оксиморон. Когато имаме човек на сцената, това е човек на сцена. Когато имаме човек между куклите или кукли между хората, винаги имаме метафора. Защото материалът е различен и това вече ражда метафората. Това е поетичен театър.“²

В тази посока на мисли и анимацията е поетично изкуство... Изкуствено създаденото движение на анимационния типаж също го превръща в оксиморон.

Драматургични подстъпи към поетичното

Пристъпвам към тази част на изложението си с ясното съзнание за необятност, за невъзможност са се обхване огромното поле на поетичното. Моята призма е драматургичната. При цялото многообразие на „-изми“ и „парадигми“, тя, в своята традиционност, си остава достатъчно сериозна и всеобхватна. Мисля, че именно през основните драматургични понятия се пречупват и събират – като през вълшебни стъклъца, различните измерения на поетичното.

Проблемите на сюжета, огледани през спецификите на **персонажа**.

И в кукления театър, и в анимацията ще е по-точно и по-градивно да говорим за персонажен свят, защото вместо чрез живия актьор от театъра и киното тук се разказва чрез кукли и типаж.

И куклата, и анимационният типаж са ръководни, условно-знакови персонажи. Диапазонът на тяхната образност е твърде широк – от антропоморфността до фигуративността, от статута на драматургичен персонаж до един от многото „равноправни елементи на композицията“³.

Деперсонализацията на куклата и типажа е свързана с различните авангардни влияния. Сред фигуративния персонажен свят са предметите, ръцете, сенките, възможни са и абстрактни форми.

На това персонажно многообразие отговарят различните **видове сюжети**. Те са разположени по лъкатушешката линия *между повествователното и поетичното* – като двата традиционни полюса в изкуството на разказа. Заявената по-горе теза на проф. Юрковски, че кукленият театър е поетичен театър и нашата аналогия за анимацията като поетично кино, веднага могат да се опровергават по линия на наратива.

И кукленият театър, и анимацията в масовата си практика са традиционно повествователни изкуства. Пълнометражните анимационни филми и традиционните куклени спектакли за деца с ясен, центриран около фабулата, разказ, са на единия сюжетен полюс. Независимо дали са решени бурлесково, приказно-феерично или гротесково, те продължават традицията на центрирания фабулен разказ, на „литературния театър“. В този тип драматургия аналозиите са безспорни: налице е едно устойчиво и трайно присъствие на класическите повествователни модели на приказката и притчата. Тези модели винаги са били любими на публиката.

На другия полюс е поетичният асоциативен сюжет. Мисля, че поетичното в съвременното изкуство може да се види най-добре не в констатацията, а в тенденцията, в процеса, в движението между противоположностите... От тази гледна точка бихме могли да преформулираме тезата за кукления театър и анимацията като поетични изкуства така: *те и двете са изкуства, в чието развитие през последното „авангардно“ столетие, доминират поетичните тенденции*. Ще се спра на някои от тях, за да очертая по-осезаемо движението от традиционните (повествователно-спектаклови) форми на кукления театър и анимацията към авангардните (пластично хетерогенни) форми, които определяме като поетични.

Ето някои основни драматургични антиномии, между които реално протичат паралелните процеси между кукления театър и анимацията.

1. Повествование с цялостна фабула	Асоциативност, фрагментарност
2. Alegория	Метафора
3. Драматургичен конфликт	Пластична композиция
4. Миметичност	Субективна условност
5. Информация	Внушение
6. Антропоморфност на типажа.	Фигуративност, абстракция
7. Психологизъм	Знаковост на образите
8. Илюзия	Епично отчуждение
9. Диалог	Пантомимично действие
10. Глас зад кадър	„Импровизирана“ кукла, „открита“ анимация
11. Документален факт	Митологизация, символност
12. Жанрва чистота	Хибридни форми
13. Класически хронотоп	Авангардни форми
14. Хомогенност на творбата	Разнородни техники и материали

И така, тези антиномии определят параметрите на едно общо драматургично пространство, валидно за всички видове театър и кино. Всяка от тези двойки противоположности сама по себе си е достатъчно обширна тема, заслужаваща да ѝ се посвети цялостно изследване. Елементите отляво са характерни за по-традиционните форми, а отдясно – за по-авангардните спектакли и анимации, като зад общото название „авангард“ стоят различни модернистични и постмодернистични течения. Оформят се няколко кръга, свързани със сюжетостроенето, с персонажния свят, с общоестетически проблеми и с творбата като жив организъм. Както често се случва при подобни опити за класификация, отделните елементи се застъпват, припокриват, понякога се дублират в различните кръгове. Не претендирам за изчерпателност. Веднага ми хрумва една пропусната двойка, която също би могла да се определи като структурна антиномия: драматургична сцена – лайтмотив, като основни градивни единици при повествователния и асоциативния разказ. При някои други елементи като „пародия“ или „цитат“, ми е трудно да намеря точни бинарни опозиции. Вероятно и не е необходимо. Те така или иначе неизменно присъстват в съвременната драматургия, особено в произведението на постмодернизма. Но дори и непълно записани, изведените тук антиномии, помагат да онагледим посоката на движение в двете интересувани ни изкуства.

Посоки и движения

И в кукления театър за възрастни, и в авторската анимация, по линия на сюжета се наблюдава едно развитие от повествователност към асоциативност. Цялостната фабула и последователно разказаната история се фрагментаризират. Традиционната, лесна за прочит, алегоричност от приказките и басните отстъпва място на пластичния метафоричен образ, на многозначните символни внушения. Това съвсем не е случайно. Безфабулният асоциативен сюжет е обща тенденция, идваща от литературата и прекрояваща всички изкуства на разказа. С Джойс, Виржиния Улф и Пруст трайно се утвърждава новият роман на потока на съзнанието. А паралелно в киното на авангарда се стига до абстрактна визуална поезия. В това общо движение промените в персонажния свят, за които вече говорихме, са неизбежни. Процеси-



„Разкази от бървата“, куклен театър, реж. Димитър Стефанов, в изпълнение на Димитър Иванов
 „Stories from the Wooden Barrel“, puppet theatre, dir. Dimitar Stefanov, starring Dimitar Ivanov

„Маска“, анимационен филм, реж. Стивън и Тимоти Куей, 2010, Полша

„Mask“, animation film, dir. Stephen and Timothy Quay, 2010, Poland



те на деперсонализация са тясно свързани с посоките на развитие на изобразителните изкуства. Футуристичните, дадаистичните, сюрреалистичните и всички останали модернистични идеи от света на поезията и изобразителните изкуства влизат директно в театралната и в кинодраматургията. Експресивната сила на куклата се възплъщава най-вече в идеите на Гордън Крейг за автономния театър и „свърхмарионетката“, чрез която могат да се изразят екзистенциални идеи, до които „биологичният“ актьор не може да достигне.

Движението, като основен елемент на сценичните изкуства, изкрystalизира в чистата си форма именно в марионетния театър⁴.

Междувременно автори, работещи и в двете изкуства, определят и куклата, и типажа в анимацията като „скулптура в движение“. Ранните идеи на театралните-художници от Баухауз за „неперсоналния актьор“ дават своите обилни плодове при по-късните реформаторски движения в кукления театър при превръщането му в театър на предметите, на ръцете, на сенките и накрая – на абстрактната фигуративна пластика. Аналогични по посока и близки по време са процесите в анимацията. Те се виждат отчетливо чрез промените на антропоморфния и зооморфен типаж, характерен за класическите алегорични повествования. Много са примерите и в родната ни анимация за

синтетични, „предметноморфни“⁵ типаж, достигащи до сюрреалистична фигуративност. Откриваме ги в обемните филми на Христо Топузанов, Иван Андонов и Еди Шварц, както и при рисуваните „къщи-крепости“ на Стоян Дуков и гръмоотвода на Тодор Динов. Междувременно в полската и чешката школа Ян Леница и Валериян Боровчик, Иржи Трънка и Хермина Тирлова, а по-късно и Ян Шванкмайер създават своите филми, утвърждавайки заедно източноевропейската „поетика на песимизма“. Ето какво пише по този повод Надежда Маринчевска: „Адресирано предимно към възрастния зрител, авторското анимационно кино често съдържа провокативни, подривни и разрушителни послания. Характерна особеност в много от филмовите явления е тяхната психоаналитична насоченост, интерпретирана във възможно най-песимистични и мрачни аспекти. И в източната, и в западната част на разделения континент се раждат мрачни гротески, графични прокоби за духовна и физическа смърт, изящно стилизирани произведения, посветени на тоталната агресия и липса на хуманност. Този тип филми черпи пряко енергия от европейския авангард от началото на века и установява нов тип „поетика на песимизма“⁶. Философският асоциативен сюжет, характерен за тези филми, се реализира чрез фрагментиран символен разказ, често реализиран в разнопосочно смели пластични решения. „Символизацията на личните взаимоотношения и на цялостната обществена атмосфера въздействат многократно по-силно и не на последно място чрез материалността на предметите. Глава на манекен, заместваща реалния жив мъж, перука, обозначаваща женското присъствие, стари избледнели фотографии, които припомнят невъзможния сантимент от миналото, всичко това създава тревожната атмосфера на приключилия личен живот. Край, финито, индивидуалността е невъзможна“⁷.

Така и двете изкуства навлизат в нови тематични територии, доскоро запазени за литературата, драматичния театър, игралното кино. Приказно-сатиричните повествователни сюжети с гротескови персонажи отстъпват място на есхатологични митични визии, осмислящи съдбата на цивилизацията, а също така и на сюжети, занимаващи се отблизо с екзистенциални личностни проблеми, пътуващи през спомена, съня и кошмарите на маргинализирания човек. Интересно е да видим корените и на двете тенденции в едни от най-ярките ни анимационни филми от края 70-те години: от една страна – в цивилизационните „Хипотеза“ и „Кавалкада“ (реж. Анри Кулев), а от друга – в личностните кризисни „Гарсонiera“ и „Неделя“ (реж. Николай Тодоров и Анри Кулев), както и в сюрреалистичния кошмар „Страх“ на Иван Веселинов⁸. Изключително интересно е да се прехвърлят мостове между тези автори и радикалните реформатори – легендите на кукления театър като Ален Рекоен, Йозеф Крофта, Юзеф Шайна, Тадеуш Кантор, Роман Паска и т.н. Във всички случаи се наблюдава едно дифузно проникване на идеи и техники. Голяма част от идеите идват от киното, като най-мощното масово изкуство на века. Разнородният сюжетен пейзаж може са бъде прочетен и от друг ъгъл – през опозицията „илюзия – отчуждение“. Хенрик Юрковски определя като илюзорни спектаклите, които поддържат илюзията за творбата като отделен цялостен свят със свои закони: „в класическия куклен театър всички отношения са прикрити“. При „илюзорните“ куклени и анимационни сюжети фабулата е цялостно разказана, а куклата или типажът се възприемат като активни субекти, с които зрителят се идентифицира.



Кукленият спектакъл „Его (аз в смисъл ти)“ на театър „Хенд“, реж. Иво Игнатов, 2011

„Ego (ego ergo tu)“, puppet theatre „Hand“, dir. Ivo Ignatov, 2011

„Ръка“, анимационен филм, реж. Иржи Трънка, 1965, Чехословакия

„The Hand“, animation film, dir. Jiří Trnka, 1965, Czechoslovakia



На другия полюс са куклените и анимационните варианти на Брехтовото епично отчуждение. Разбиването на илюзията с „открита анимация“, разбулваща спектакловостта, се извършва на сцената от самия кукловод-аниматор, който често поема функцията на разказвач и директно се намесва в разказа. Макар и по-рядко, като физическо присъствие в кадър, същата роля има и разказвачът в анимацията. Многовариантността на задкадровия глас в анимационния филм – от ироничен коментар до диалог между гледните точки на различните персонажи, е отделна тема на изследване.

Във всички случаи опозицията „илюзия – отчуждение“ не е еднопосочна. Тя е свързана със загубването на „субекта“, с изчезването на активно действащия и обединяващ сюжета персонаж. Пасивността на куклата в съвременния театър става поредната естетическа ценност. Интересът се насочва към предметността ѝ, поради която: „куклата не може да конкурира единствения реален субект за модерните: автора, създателя на творбата. По-късно постмодернизмът ще обяви „смъртта на автора“, но това няма да върне илюзорността на спектакъла. Степента на съхраняването на илюзорността обикновено е свързана с различните проявления на психологизма: през реакциите на активния персонаж-субект, но и през авторското обективиране и визуализиране на вътреш-

ния свят на героя. То е характерно за филмите и спектаклите на „персоналния мит“⁹ и носи в себе си и двете тенденции – и на субективната илюзия, и на авторското отчуждение. Сред удачните примери за тези тенденции са например спектакълът „Другият“ на Янчо Иванов и анимационните филми от края на 70-те години – „Гарсонiera“ и „Неделя“ на Николай Тодоров и Анри Кулев. В заключение ще изведем като основна тенденция в кукления театър за възрастни и авторското анимационно кино осезателното **движение от хомогенност към разнородност**. То побира в себе си различните тенденции и осмислянето му може да се превърне в своеобразен урок за съвременните автори.

Хенрик Юрковски вижда *хомогенността на кукленото изкуство в съхраняването на специфичната му природа – като изкуство, в което куклата е основният водещ елемент* за спектакъла¹⁰.

Докато в театъра на разнородните изразни средства куклата вече е само един равнопоставен „елемент от композицията“ – в цялата сложна композиция на разнородни материали и стилистични решения¹¹.

Театърът на разнородните изразни средства включва множество разновидности, сред които автотематичния куклен театър (разбулващ илюзията на театралния процес), театъра на предметите, театъра на материала, театъра на фигурите и пластичния театър.

В тези процеси появата на кукления актьор заедно с куклата на сцената си остава крайъгълният камък на промяната. Независимо дали се приема като поява на разказвача-автор или на кукловода, който става част от текста и не внушава собствена субективност, в театъра на разнородните средства той е в същата позиция като другите материални компоненти на спектакъла. Така се събват идеите на едни от най-големите художници театрални на ХХ в., като Фернан Леже и Виткевич, които бленуват за „определяването на актьорите като живописни петънца в композициите им“.

За изначално изобразителната природата на анимационното изкуство това движение към разнородност е като че ли по-присъщо и по-лесно. За разлика от осезаемата, материална в своя обем, кукла, анимационният типаж от екрана се възприема по-органично като елемент от композицията.

Инспирирането на пластични сюжети от изобразителните изкуства е реална практика и в кукления театър, и в анимацията. Визуалните парадокси и играта с материала, с пропорциите, с обемите и с гледните точки, са част от това вдъхновение. Интересът и присъствието в куклената сценография на едни от най-големите художници на века като Пикасо, Миро, Кокошка, Леже, Кандински и Магрит и паралелните инспирации в анимацията са обект на отделно изследване. Особено интересно е навлизането на идеите от поп-арта и хепънинга в театралната и анимационната сценография, както и интерпретацията на сюжетите през призмата на функциите на предметите, в различния им културологичен контекст. Така в театъра на разнородните изразни средства до куклата-манекен може да застане сюрреалистичният предмет, до марионетката – (ready-made) предметът на Марсел Дюшан.

Отварянето на вратите между различните изкуства днес е реалност. Хибридността на съвременния анимационен филм е част от този общ процес и тя се проблематизира постоянно през последните години. Повече от очевидно е, че поетично-философските кодове доминират при всички авторски търсения – и в асоциативните колажни-

те структури, и в метафоричния символен език, дори в документалните подходи и цитати и в двете изкуства... Оптимистично е, че това не пречи на устойчивото развитие на хомогенните традиционни форми, дори напротив – изчистеният въздух на жизнената класическа драматургия е като че ли още по-привлекателен сред прекалено усложнения и често деструктивен естетически пейзаж. Накрая бих искала да припомня едно име – това на Владимир Соколов, един от големите театрални реформатори на миналия век, който, според мен, е много актуален и днес. Неговите идеи за „театъра на музикалната динамика“¹², които той публикува в Германия през 1923 г., се вписват много удачно в идеите за равнопоставеността на различните „елементи на композицията“. Владимир Соколов е актьор и режисьор в московския Камерен театър на знаменития Александър Таиров. Като ученик на авангардиста Таиров, той е противник на директното копиране на живота върху сцената, особено в кукления театър. Като обожател на формалните характеристики на куклата, Соколов иска да извлече от нея максимална изразителност. И той посочва, че има само два пътя, които водят до жадувания от него „марионетен“ стил: „театър на гротеската, ексцентричността и фантазията“ и „театър на музикалната динамика“. Той самият обаче, цени много повече втория път.

Универсалността на този път, за мен, е безспорна. Всички разнородни подходи и решения могат да се обединят в пророческия образ на музикалната динамика, образ, касаещ структурата и целостта на всяка творба. Защото пространствата звучат. Ако творбата се е състояла, те ще „завучат“ – независимо дали хармонично или дисонансно. Важното е да е вътрешно присъщо, органично. Именно в динамичното музикално звучаене на съвременния „разнороден“ куклен спектакъл или анимационен филм се реализира уникалната му художествена автономност. Отново оксиморонна ситуация!

В анимацията тази разнородност се наблюдава всекидневно – в смесването на различни анимационни техники и дигитални технологии в рамките на един филм. Днешният художник, още на ниво замисъл, е призван да се движи между съблазнителните възможности на хибридността и опасните въргопи на еkleктиката. По острието на музикалната динамика. Но това вече е друг сюжет.

Бележки:

- 1 Юрковски, Хенрик. Галатей, най-възрастната муза. – Кукларт, 1, 2008.
- 2 Юрковски, Хенрик. Куклата е оксиморон – Разговор с Никола Вандов. – Кукларт, 1, 2008.
- 3 Юрковски, Хенрик. Метаморфози на кукления театър през ХХ век. Стара Загора, 2007, 231.
- 4 Пак там, 22.
- 5 Маринчевска, Надежда. Българското анимационно кино 1915-1995. С., 2001, 94.
- 6 Маринчевска, Надежда. Европейската авторска анимация като глобално явление. – Проблеми на изкуството, 3, 2011, 18-22.
- 7 Маринчевска, Надежда. Материалност и метафора в обемната анимация на Източна Европа. – Кино и време, 3 (30), 2008, 53.
- 8 Маринчевска, Надежда. Българското анимационно кино 1915-1995. С., 2001, 175.
- 9 Юрковски, Хенрик. Метаморфози..., 325, 291.
- 10 Пак там, 150.
- 11 Пак там, 232, 329.
- 12 Пак там, 26.