

# МЯСТОТО НА ХОРЕОГРАФА В СЪЗДАВАНЕТО НА ТЕАТРАЛЕН ПРОДУКТ. УТВЪРЖДАВАНЕ НЕОБХОДИМОСТТА ОТ ДВИЖЕНИЕТО КАТО ЗАДЪЛЖИТЕЛНО СРЕДСТВО НА СЪВРЕМЕННИЯ АРТИСТ

*Татяна Стоянова Соколова*

Използването езика на тялото наред с вербалността като начин на изразяване все повече се утвърждава като равносътйна въздействаща форма в съвременното театрално пространство. Фино преплетените танцови игрови етюди с драматичността на разказваната история въздействат много по-мощно на публиката, развиват фантазията, правят достъпни сериозните творчески идеи. Все повече театрални режисьори се обръщат за сътрудничество с хореографи. Защото внушението на движещото се тяло не може да бъде постигнат с никакви други средства. Тук не става дума дори за жанра „Танцов театър“, а за присъствието на „говорещото“ тяло и за умелото му използване. Театралната игра между

---

\* **Татяна Стоянова Соколова** е преподавател в департамент „Театър“ и докторант в НБУ с научен ръководител проф. Анелия Янева, д.н.

движението на тялото и вербалното изразяване помага за извеждането на смисъла на театралния продукт.

Ако се върнем в началото на ХХ век, от възникването на модерния танц и първопричините за зараждането му, ще установим непрестанната нужда от освобождаване на движението на тялото. Възможностите за възприятие на сценичните преживявания е твърде ограничена и не дава възможност за съпреживяване с индивидуална емоционална фантазия на публиката. Мястото на човека с неговите физически дадености е строго определено и до голяма степен влияе на вербалния изказ в драматургичното произведение. Същото се случва и с класическия танц, където актьорското майсторство в балетните постановки е толкова елементарно, показно и наивно, че граничи с фарса („Лебедово езеро“, „Жизел“).

Театърът на ХХ век (Камю, Йонеско, Стринберг, Виан и др.) установява нова изразност. Естествено, те засягат и поведението на актьора и движението на сцената: боси стъпала, олекотени, почти разголващи тялото костюми, импровизации, минималистични етюди, подхранващи текста и двуякото му съдържание, гротеската и самоиронията, изразена с неиллюстративните средства на движението и др.

Не можем да не отбележим ролята на великата Айседора Дънкан – новаторката от Новата земя, великата импровизаторка, организатор на хиляди школи по танц и движение в Америка и Европа. Тя за първи път освобождава стъпалото на танцьора от всякакви танцови пантофи и специални обувки. Нейните съвременнички танцуват боси и във всякакви открити пространства. Олекотените костюми (понякога само фриволни воали и трика, очертаващи фино телата) олицетворяват необходимостта на новаторката от свобода – както на движенията на тялото, така и на духа, неслучайно тя става символ на философията на новото поколение. Не можем да не отбележим приноса на Айседора Дънкан за преобразяването на сценичните творби, а именно за импровизацията. Тя създава своите танцови миниатюри в момента, пред публиката, провокирана от малки, прости и

абстрактни компоненти, които витаят около нас. Всъщност точно по този признак може да се проследи качеството на таланта и майсторството на хореографа и съответно на режисьора. Да импровизират, да подхранват фантазията си, както и умението да уловят „хвърчащите“ наоколо провокативни и градивни идеи, това са главните качества, които са водещи в професията на хореографа и режисьора.

Има няколко метода на творческо сътрудничество между хореограф и режисьор на сценичен продукт, които можем да определим като основни. Като база, естествено, стои идеята на драматургичния материал, неговите творчески препратки и не на последно място фантазията на режисьорското виждане.

Ясното, откритото се обяснява от само себе си, а загадката стимулира творческото въображение. Много интересни и благодатни са личностите и събитията, които са забулени в тайнственост, изискват разяснения и художествено претворяване. Може ясно да се докаже колко различно двама или повече творци претворяват едно и също събитие, което са възприемали по едно и също време. Човешката природа трудно може да противостои на изкушението, когато възникне спор между двама души, между две идеи, между два светогледа, да вземе страна, като даде право на единия и отхвърли другия. Истинското сътрудничество между хореографа и режисьора настъпва, когато всеки един от тях има своята гледна точка по даден творчески казус и може да го защити и обоснове, да го реализира с подходящите изразни средства.

На базата на моят личен опит на театралната сцена, на изследвания и критически наблюдения върху работата на български режисьори, както и върху някои примери от европейската сцена, могат да бъдат формулирани четири основни метода в организацията на творческото сътрудничество между хореограф и режисьор.

**Модел № 1.** Режисьорът дава пълна свобода на хореографа, възлагайки му смислово и движенческо решение на определена част от драматургичния материал. Съобразява

се с неговите образни пунктоации и нюанси изразени чрез жестове и танцови елементи, които подсилват дълбочината на драматичния герой. Работи върху текста и актьорското присъствие на артиста на базата на вече създадената движенческа партитура. Пример е образът на Мария Стюард.

Давам този пример, тъй като работата върху сложни, противоречиви художествени образи налага на режисьорите да търсят всякакви различни средства, за да разкрият най-добре богатите, двупластови характери. Средствата на движението, жеста, експресивните стопове, активни паузи, прогресивното и регресивно развитие на простото движение, „забавен каданс“ – всичките тези прийоми дообогатяват и дават друг смисъл на образното претворяване на ролята и на целия спектакъл. Всичко това е работа на хореографа и зависи от неговото усещане за мярка.

В английските източници Мария Стюард е почти винаги убийца, а в шотландските – тя е неопетнена жертва на долно клеветничество. Тук истината не може да бъде едностранна. Затова творецът има свободата да „вземе страна“ и да придаде моменти от тази история според своя мироглед, интелигентност и художествена чувствителност. Спирайки се на същността на характера на Мария Стюард (което може би излиза като главно решение и за двамата), постановчиците трябва само да изберат пътя, формата и ритъма, по който да предадат тази рязко извита нагоре и после стръмно спускаща се надолу линия на живота, за да опишат замайващата съдбовна неповторимост на героинята. В рамките на един изминал живот между външните и вътрешните изживявания равенството по време е само привидно; всъщност единствено пълнотата на изживяванията може да служи за мярка на една съдба, тя по друг начин измерва вътрешно течението на времето. Кипяща от усещания, блажено отпусната, оплодена със съдбата, тя успява в съвсем малък срок да изпита безброй пъти истинската пълнота и след това, лишена от всякаква страст, да живее в празнота безкрайните години като плъзгаща се сянка, като безчувствено нищо. Затова в исто-

рията на един живот имат значение само напрегнатите, решителни моменти, те са основни за житейския разказ. Само тогава, когато човекът вложи всички свои сили в играта на живота, той е наистина жив за себе си и за другите; само тогава, когато душата му кипи и блести, той получава и своя външен образ.

Когато има вече една създадена експресивна, богата по своето внушение, следваща своето вътрешно развитие движенческа партитура на този силен исторически образ, режисьорът със своя избор и творческо майсторство извайва словесния потенциал на ролята и вплита всички събития на представяната ни история във вълнуващо преживяване. Така се стига до много ползотворното сътрудничество между професионалисти в различна област на сценичния продукт, до „екипна работа“. Хореографът и режисьорът би трябвало да са съмишленици, които взаимно стимулират новаторски дух в сътвореното от тях.

**Модел № 2.** Режисьорът има строго определена и ясна концепция за спектакъла, както и за намесата на движенчески и танцови моменти в него. Той има строго определени изисквания за жанр, динамика, танцов изглед и смисловост в работата на хореографа. В този случай хореографът трябва изцяло да се подчини на постановчика и да вникне в неговата философска разработка и естетически инвенции. Пример е проектът „BOLLYWUUD“ на НБУ, режисьор Боян Иванов, хореография Татяна Соколова.

Авторският спектакъл на режисьора Боян Иванов има ясна визуална и емоционална визия на сценичната идея. Жанрът и съответно изразните средства са точно определени. Те са средствата на танцовия театър, от една страна, и на психологическия театър, изразени чрез 4 монологични партии, умело вплетени в естетическата абстракция на ежедневното физическо поведение. Всичко това налага съобразяване на метода на работа, както във формата, така и в съдържанието на идеята. Специфичният аспект на съвременния танц – общуване посредством знаци на тялото – от-

крива път към изобразяване на действителността чрез физически конвенции. Жестът на изобразяване, техниката на отчуждаването, специфичната употреба на комичното, сами по себе си се наложиха като основни характерни похвати за хореографиране. Същевременно чувството на отчужденост дистанцира зрителя и го предпазва от идентифициране с това, което е доловил посредством езика на телата на изпълнителите. Изпълнителското превъплъщение насърчава за открояване на различни варианти на възприемане на постановката. Сцените се редуват без строга последователност на действието, нищо не е окончателно, всичко е променливо и се явява като една от многото възможности. Началото и края на творбата не са ограничителни рамки за развитието на характерите. Основното е драматургията на отделните сцени. Групираат се комплекси от мотиви, раздробяват се сценично и се осветляват от различни гледни точки. Третирането на проблемите се основава на принципа за свободата на картините и асоциациите.

След усилена работа върху образите от страна на режисьора и хореографа заедно с актьора се стигна до по-концентрирани решения и задачи, за да се изгради словесният материал. С действени предложения и избор на конкретни ситуации от живота се достигна до по-голяма яснота за характера и личната позиция на героя.

Хореографът трябваше да открие перспективен път към сценичната условност и гротескна форма чрез подробни ситуативни взаимодействия между героите. Този метод произлиза от детайлен действителен анализ, който заедно с това дава възможност да се обострят пределно предполагаемите обстоятелства. Правят се скокове в обстоятелства – метафори, формира се стил на танцова и актьорска игра, които мотивират избрания способ. Всичко това прави общуването на артистите с публиката с по-големи параметри, скъсява дистанцията, а и способства и обогатява общуването и между самите изпълнители. Беше необходимо да има ясен критерий за съдържателност на приемането, който е свързан непосред-

ствено и тясно с образа и възникналата художествена идея. Това позволи на изпълнителите за кратко време кардинално да променят образния си изказ от предишните сцени. Тези художествени ключове бяха необходими, за да се разгърнат проникновените идеи на екипа. От методическа гледна точка мисля, че студентите преминаха един изключително вдъхновяващ нов етап от своето обучение, а именно – вътрешният импулс, който вдъхновява движенията и словото са култът към вътрешното равновесие на човека, овладяването на тялото, извисяването на духа чрез „дишането“.

**Модел № 3. Работа в жанра „Мюзикъл“.** Той изисква богата фантазия. Простата, донякъде мелодраматична фабула е основният елемент, който разграничава мюзикъла от други жанрове. Представяната история задължително трябва да е лесно смилаема от зрителя, но да е поднесена с голямо техническо майсторство. Който и пример да фокусираме от световната сцена, ще забележим тези прости, но много ефективни и финансово доходоносни правила – всички знаем, че и до днес мюзикълът по цял свят е най-широко разпространеният вид снобско и популярно забавление на широката публика. За това в изработването му щедро се влагат средства, които се връщат след премиерата стократно. Има произведения, които се играят с десетилетия и интересът към тях не спада с годините.

Трябва са отбележа, че ако говорим за издържан във всяко отношение спектакъл в този жанр, най-важният компонент са перфектно подготвените изпълнители в танцово, вокално и актьорско отношение. С развитието на модерния танц през годините се променят и професионалните умения на изпълнителите, за които днес почти вече няма никакви ограничения в стилев аспект. Те владеят всичките най-нови течения в съвременния танц и театър, в акробатиката, в уличните танцови стилове – брейк, капоейра, хип-хоп и други, еквилибристика, паркур. Това майсторство вече е изисквана даденост, която не впечатлява сама по себе си. Хореографът, заел се да поставя мюзикъл, има много по-трудна

и отговорна задача – имайки предвид всички тези движенчески компоненти, той трябва да ги владее и познава много изтънко, за да може да вплете и съчетае по най-подходящия начин специфичността на всеки един от танцовите стилове в едно произведение. Режисьорът има също нелеката задача да обедини всички сценични компоненти – осветление, музика, драматургична фабула, танцови разработки и всякакви технически особености на спектакъла. В този сценичен жанр работата на хореографа се преплита с постановъчни, режисьорски умения. Хореографските композиции „разказват“ истории, развиват взаимоотношения, водят сценичното действие със средствата на движението. Няма да е пресилено да се каже, че всъщност хореографът има водещата роля в изготвянето на един мюзикъл, а режисьорът е обединяващата концептуално всички компоненти личност.

**Модел № 4. Работа над абстрактно представление. Театър на абсурда.** Този вид творческо сътрудничество „театрална игра“ и реализира динамиката от конкретното към поетическото в отделните миниатюри. Тук е най-показателно репетициите да преминават игрово, двупланово и да бъде включен и момент от най-простия театър, в който един човек играе, преправя се на друг, а също и момент от най-сложния, в който съдбата си играе с човека като с марионетка. Театралната игра като способ помага да извеждането на философските обобщения от плавното, разлято реално постигане посредством бит и психология към съкратена по време и определена, осезаема, въздействаща форма.

Важен компонент за изработване на идея чрез театрална игра има импровизацията – структурна и контакт-импровизация. Репетиционният процес преминава във вид на ателиета, в които протича изследването на драматургията, търсенето на движенческото уплътняване на образи и понякога импровизирането върху вербалната партитура. Чрез поставяне точни и ясни задачи на базата на главната идея артистите развиват и придават индивидуалност на характерите и образите със своите движенчески и актьорски опити.



Така умело водени от хореограф и режисьор, актьорите на пръв поглед сами изграждат своите сценични присъствия. Героят трябва да присъства конкретно, той прави определени движения, които обаче не изясняват неговата същност, те не я изчерпват. Абсурдът идва от съчетаването на танцовия език със същността. Или от ситуирането на така съществуващия човек с неговия вербален профил в едно изключително условно пространство.

Всички тези хореографски похвати и драматургични идеи в условността са постигнати единствено с качеството на енергията на експресията. Експресията в посоката на модерното мислене е освобождаване от пластове на реалността. Тук има всичко — текст, танц, взаимовръзка между двете, драматургична свързаност на средствата за изразяване, абсурдност на ситуацията, актьорско и танцово майсторство. Режисьорът е постановчик заедно с хореографа. Те извършват с артистите многопосочна активна дейност, в която се съчетават части: от човешката психология, от ярко сатирично отношение или драматично съпричастие към проблемите на героя, от естрадни провокации, от граждански обръщения, от философски размисли, от музикално-пластично-акробатично изразяване на същите проблеми. Всички тези части трябва да съществуват в динамична цялост, може би много по-динамична от ускорения ритъм на съвременния живот. И всички тези части са свързани според режисьора в единна концепция от водещата идея за синтетичния артист. В това най-ясно се чете личностният почерк и възглед за театъра — допускането в едно представление да има смесване на жанровете, на комичното и трагичното, на вербалното и жестово-движенческото. Аз лично споделям идеята за синтетичния характер на сценичната работа, възможностите ѝ да отрази живия човек с целия сложен комплекс на неговото поведение — психологическо, подсъзнателно, словесно, физическо... Въздействието на асоциативните обобщения върху публиката поддържат будна бдителността ѝ да вникне зад историята, която се разиграва на сцената, зад нормалното

действие, което се извършва фактически, да търси връзката с проблемите на своя свят, същевременно да търси и скритите, непозволените идеи.

Говорейки за работата на постановъчния екип, трябва да обърнем внимание на техния „инструмент“ – на актьора. За съжаление българският актьор отстъпва на европейските и американските си колеги по отношение на своята подготовка. Изграждането на мислещи, интелигентни, с висок личностен критерий артисти зависи от обучението им в специализираните институти. Задължително е владеенето на съвременни танцови и импровизационни техники, теоретичното и практическото опознаване на материите и най-важното – личностното убеждение на самите преподаватели, че това са подразбиращи се умения за един съвременен артист. Наред с актьорското майсторство младият артист е задължен да владее тялото си да съвършенството на танцьор (френският артист Венсан Касел е майстор по Капоейра и йога). Тогава той може да се чувства реално конкурентно способен на световната сцена.

Всички забелязваме световните тенденции към синтезиране и размиване на традиционните сценични стилове. Засилва се интердисциплинарността по отношение на използваните стилове и изразни похвати чрез използване на средства от танца, театъра, пластичните изкуства, музиката, пърформанса, цирка и т.н.