

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
Департамент „Музика“

АСЯ ХРИСТОВА ИВАНОВА

МУЗИКА – ТАНЦ – ТЕАТРАЛНО ДЕЙСТВИЕ
(ГРАНИЧНИ СЦЕНИЧНИ ФОРМИ)

Дисертационен труд
за присъждане на образователната и научна степен „доктор“

Научни ръководители:
Проф. Елисавета Вълчинова-Чендова
Доц. Зарко Узунов

София, 2012

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД ... 4

I. ПОСТДРАМАТИЧНИЯТ ТЕАТЪР И ТЕОРИЯТА НА ЛЕМАН ... 8

II. ПРАКТИЧЕСКИ ОПИТ В ПОЛЕТО НА ПОСТДРАМАТИЧНИЯ ТЕАТЪР – ТЕОРЕТИЧНИ ИЗВОДИ ... 17

II.1. Музикализация на драматургичния текст и театралната форма ... 19

II.1.1. Музикализация на текста на базата на енергията на произнасяне на текста ... 26

II.1.2. Съотнасяне (взаимодействие) на актьорското изпълнение с конкретна музикална форма ... 31

II.2. Специфични музикални елементи в обучението на актьора ... 35

II.2.1. Темпоритъмът в актьорския тренинг ... 35

II.2.2. Взаимовръзки темпоритъм – предлагани обстоятелства ... 40

III. ФИЗИКАЛИЗАЦИЯ – НА ДРАМАТУРГИЧНИЯ ПЕРСОНАЖ И В АКТЬОРСКИЯ ТРЕНИНГ	... 48
III.1. Танцово поведение и театрално действие в представлението	... 50
III.1.1. Физикализация чрез изграждане на танцово поведение в резултат на театралното действие	... 54
III.1.2. Физикализация на актьорското изпълнение в даден персонаж от драматургичен текст на базата на конкретен танц	... 61
III.2. Танцово поведение и театрално действие в актьорския тренинг въз основа на опита в департамент „Театър”, НБУ	... 68
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	... 72
ТЕРМИНОЛОГИЧНИ УТОНЕНИЯ	... 74
ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА	... 82
ПРИЛОЖЕНИЯ	... 85

УВОД

Театърът в началото на XXI век предлага такова огромно разнообразие от форми, че авангардните експерименти с текста, физикализацията, танца, новите медии, сценографията и различните, все по-съвършени и остроумни технически средства са се превърнали от частни случаи в трайна тенденция на развитие в съвременното му представяне. Постмодерното изобилие от нови изразни средства, втъкани все по-плътено в картината на съвременния театър, е истинско предизвикателство както за зрителя, така и за всички, които стоят зад театралния процес – от сценичния работник, през режисьора, до театралния критик.

В настоящата докторска теза си поставям две основни цели.

Първо, от позицията на актьор и преподавател по актьорско майсторство да представя и изследвам важни практически аспекти от обучението и работата на актьора, които съответстват и са част от общите процеси в развитието на световния театър.

Второ, паралелно с това да изведа основни принципи в работата на актьора, които са адекватни на съвременната театрална среда.

Така дисертационният труд в неговата теоретична и практическа насоченост изследва и описва възможните взаимовръзки между музиката, танца и театралното действие като равноправни елементи в съвременния театър, и по-специално в изкуството на актьора.

Гледната точка, която предлагам като **основен изследователски подход, е на практикуващ актьор и театрален педагог със солидно музикално образование, а посочените взаимовръзки са разгледани в контекста на съвременното актьорско майсторство и теория за развитието на постдраматичния театър на Ханс-Тис Леман.**

С помощта на този анализ бих искала да докажа хипотезата, че **определени представления в България през последните 20 години попадат в категорията “постдраматичен театър”, макар до момента те да не са били отнасяни към нея.** Поради липса на достатъчно определен понятиен апарат, тяхното обговаряне и анализ са били възможни въз основа на термини като “физически театър” или “танцов театър”, които намирам за недостатъчно точни.

За да бъдат изпълнени така формулираните цели на дисертационния труд, е необходимо **първо да се покаже и да се предложи теоретичната рамка, с чиято помощ се осмислят и артикулират основните определения на съвременния постдраматичен театър.**

Следващата задача е свързана с **анализа на конкретни представления от професионалната ми практика, в които ясно се открива употребата на нови подходи, адекватни на най-съвременните тенденции в развитието на театралната форма.** Акцентът е **актьорската игра – уменията и усвоените изразни средства.**

Трето, след това се спирам на **важни аспекти от методиката, която би следвало да е част от образованието на съвременния актьор, за да може последният да се впише адекватно в динамичната среда на съвременния театър.**

В дисертационния труд се търсят отговори на въпроси като:

- Има ли нужда съвременният актьор от по-задълбочени познания в областта на музикалното изкуство?

- Каква е методологията, по която актьорът се обучава и запознава с основни елементи от сферата на музикалното изкуство?

- Има ли предимства (и евентуално какви са те) за актьора с музикално образование и как помагат те в конкретните професионални задачи?

Ще уточня, че под „предимства” нямам предвид възможността да свириш на някакъв инструмент и да използваш това си умение, когато е нужно в някой спектакъл. Разбира се, владенето на музикален инструмент е допълнително предимство, но то не се припокрива със специфичните професионални умения, които изкуството на актьора изисква да бъдат овладени и развити.

Много важно е да се разграничат специфичните умения от музикалното образование на актьора изобщо. Като се има предвид развитието на театралното изкуство и в частност актьорското майсторство през втората половина на ХХ и началото на ХХІ век, във всяка образователна театрална институция ще открием курсове, свързани с изучаването на някакъв дял от музикалните елементи. Проблемът е дали начинът, по който това познание се предлага на начинаещите актьори, е достатъчно свързан с основното им обучение по актьорско майсторство? Отговорът е по-скоро “не”. То се осъществява основно на теоретично ниво и студентите не успяват да го използват в конкретните си актьорски задачи. Със сигурност в курсовете като “Музиката в театъра”, „Звукови практики и техники”, “Музикално обучение” „Ритмика” и други студентите изучават нотните трайности, запознават се с понятия като ритъм, метрум, размер, такт, темпо и др., но за тях това остават понятия от света на музиката, които нямат много общо с пресъздаването на „човешкия дух на ролята на сцената” (Станиславски, 1982:128).

Трудът се състои от **три основни глави**, чрез които се поставя: теоретичната рамка на изследването – в **първа глава**, тя е посветена на постдраматичния театър и теорията на Леман; във **втора глава** се разглежда практическият ми личен опит в полето на постдраматичния театър и се прави опит за формулиране на теоретични изводи, като основни са формулирани и разгледани темите за музикализацията на драматургичния текст и театралната форма и специфичните музикални елементи в обучението на актьора; **третата**

глава е посветена на физикализацията, разгледана във връзка с драматургичния персонаж и в актьорския тренинг, основни моменти са изграждането на танцово поведение и физикализацията на драматургичния персонаж, актьорската партитура, като конкретно взаимодействието танц-театрално действие в актьорския тренинг се анализира в обучението по театър в НБУ.

Практическата част от изследването има два основни дяла.

Първият е свързан с изследване на проблемите в обучението на актьора. Това е етапът, при който актьорът натрупва знания за изразните възможности на собствения си „психо-физически апарат“ и развива специфични умения, нужни за неговата работа. Като материал за проучването в тази част съм използвала курсовете по физически тренинг на актьора, които водя в програма *Театър* към НБУ.

Вторият дял е свързан с конкретни театрални представления и театрални форми, в които съм изследвала проблема както от позицията на актьор изпълнител, така и от гледната точка на режисьорския екип. В *Приложение № 7* са описани постановките, включени в периода на докторантурата.

Предварително искам да уточня, че в дисертационния труд не се разглеждат подробно сценичните изкуства музикален и танцов театър, въпреки че така формулираната тема съвсем основателно може да ни отведе в тази посока. **Основният акцент и обект на изследване са принципите на взаимодействие между елементите музика, танц и театрално действие в парадигмата на постдраматичния театър.**

I. ПОСТДРАМАТИЧНИЯТ ТЕАТЪР И ТЕОРИЯТА НА ХАНС-ТИС ЛЕМАН

Главното понятие, с чиято помощ ще се опитам да обобщя основните характеристики и тенденции в развитието на съвременния театър, е това за „постдраматичен театър”. То е заимствано от Ханс-Тис Леман и неговата теория за постмодерното развитие на театралните форми, изложена в едноименната му книга (Lehmann, 1999). Едно от първите неща, които правят впечатление в теорията на Леман, е, че той структурира своя анализ с помощта на двойки опозиции. Благодарение на тях той се опитва да очертае пресечната точка, в която се срещат модерно и постмодерно, при това не само в света на театъра. Постдраматичният театър е частен случай на един процес, обхващащ цялата съвременна култура, в която се наблюдават взаимосвързани явления като: епистемологично превъзходство на образа за сметка на текста, доминиране на бързото и непосредствено възприятие за сметка на бавното и линейно осмисляне, ориентация на мисленето към асоциативността за сметка на рефлексивността, все по-голяма виртуалност на артистичните форми и все по-малка връзка с конкретния предметен свят на изкуството. Някога съставна част от масовата култура на модерната епоха, „театърът вече не е масова медия” (Леман, 2005:67). В тази ситуация той определя съвременния театър като постдраматичен и показва измененията в неговите форми. Централната теза, около която е фокусирана теорията на Леман, е **отношението на новите театрални форми към драматичния текст, който от център на театралната конструкция се превръща все повече в равноправен елемент, наравно с другите изразни средства като движение, музика, образ, танц, телесен израз и пр.** Тази промяна оказва дълбок ефект както върху

употребата и разпределението на различните театрални форми, така и по отношение на самия драматичен текст, който се трансформира, за да стане възможно неговото интегриране с останалите елементи. С това класическият „текстови театър” не приключва, а става една от многото форми в съвременната театрална палитра.

Заглавието „Постдраматичният театър”, указвайки литературния род на драмата, сигнализира за непрекъсващата връзка и обмен между театъра и текста, макар тук да е поставен в центъра театралният дискурс и за текста да става въпрос само като за елемент, пласт, „материал” на сценичната постановка, а не като за неин „господар” (Леман, 2005:68-9).

Леман прави опит да очертае „естетическата логика на новия театър” (Леман, 2005:70), като с това изследването му излиза извън пределите на театроведския дискурс и се разгръща в една по-широка философска перспектива. Необходима част от този опит се явява стремежът да се фиксират и обговорят по-точно определени понятия, които все още са с неясни граници и употреба поради силно изявената хетерогенност на постдраматичния театър. Това е типична постмодерна ситуация, при която нововъзникнали културни форми се осмислят много повече с помощта на негативни определения и противопоставяния спрямо по-стари и по-добре познати феномени. Самите понятия при подобен анализ не позволяват окончателни интерпретации, каквито са възможни и често срещани в класически философски системи като тази на Хегел, например. Значението на понятията тук зависи напълно от тяхната употреба, която е принципно разнородна, силно зависима от социалния и историческия контекст, следователно значението им е нещо, което непрекъснато подлежи на промяна и доуточняване. Поради това се оказва по-лесно да се каже какво не е

постдраматичният театър, отколкото той да бъде описан с помощта на трайно фиксирани категории. Сравнително лесно е да се посочи традицията, която се обозначава като „драматичен театър” и да се каже, че новият театър не е „това”, че представлява нещо различно. Теоретичното артикулиране на това „различно” обаче се оказва изключително трудна задача. Поради това теорията на Леман е колкото изследване, посветено на конкретни тенденции и проблеми, толкова и опит за създаване на адекватен език, който по-ясно да обясни новите театрални форми.

*Описанието на онези театрални форми, схванати тук като постдраматични, има практическа цел. От една страна, става въпрос за опит развитието на театъра на ХХ век да бъде разгледано в перспектива, която се вдъхновява от очевидно все още трудни за категоризиране явления на новия и най-новия театър. От друга страна, то иска да послужи за **фиксирането на понятия и вербализиране** (подч. мое) на опита на този често “сложен” театър на съвременността, и по този начин да поощри неговото възприемане и дискутиране (Леман, 2005:70).*

В настоящата докторска теза нямам за цел да правя театроведски анализ на същността и развитието на съвременния постдраматичен театър и по този начин да допълвам или оспорвам моменти от теорията на Леман. Използвам част от понятийния апарат, разработен от него, както и неговите анализи, които имат пряка връзка с разглежданите от мен театрални елементи. Разбира се, преди да се премине към тяхното разглеждане и анализ, е необходимо това кратко изложение, с помощта на което да стане по-ясен контекстът, в който Леман прави своя анализ на различните театрални форми.

За да онагледя господството на сюжета в европейския театър, Леман използва сравнения. За разлика от извъневропейските театрални традиции като индийската *Катакали* или японската *Но*, в Европа театърът традиционно

се мисли като “сценично онагледяване на слово и действие, посредством подражателната драматична игра” (Леман, 2005:73). Според него дори радикалните иновативни опити от времето на авангарда в началото на XX век запазват същността на драматичния театър, която се свежда до горната формула. Едва след 70-те години, във връзка с развитието на новите електронни медии, обществената комуникация започва да се променя по начин, който позволява появата на многообразните театрални форми, които Леман събира в понятието за постдраматичен театър. По този начин той обвързва появата на последния с промяната във формите на комуникация, която настъпва през втората половина на века.

Определението на Леман за постдраматичния театър носи белезите на повечето постмодерни определения започващи с представката “пост”. Определението разчита на съотнасяне спрямо зададен по-рано и сравнително ясен модел – в случая това е модерната драма, при която ясно изразената фабула е най-важното и необходимо условие, фокусиращо в себе си всички останали театрални елементи. Неслучайно Леман отделя немалък дял от своята книга, посветен именно на концептуалното обговаряне на понятието за драма от Аристотел, през Хегел, Брехт и теоретиците на театъра от XX век. Той нарича постдраматичния театър още и “пост-Брехтов”, доколкото според автора дори реформаторската позиция на Брехт и неговият епически театър запазват и отстояват централното място на фабулата (Lehman, 2006:33).

Опитът на Леман да говори за съвременния театър като за театър “след” драмата му позволява да запази една балансирана позиция:

Също както и представката “пост” в термина постмодерен, когато го използваме като нещо повече от празна опаковка, говори за това, че една култура или художествена практика е излязла от допреди естествено валидния хоризонт на модернизма, но все още се намира в някак видоизменено отношение с него – отрича го, обявява му война, освобождава се от него, а

може би само се отклонява и игрово разучава какво е възможно отвъд този хоризонт... Следователно постдраматичният театър включва настоящето /възобновяването/ продължаването на по-стари естетики, както и на такива, които вече са се сбогували с драматичната идея на ниво текст или театър. Едно изкуство изобщо не може да се развива без да се позовава на по-раншни форми (Леман, 2005:79).

Важното при подобна позиция е, че при нея Леман има възможност да излезе от тази плоскост на съотнасяне, при която постдраматичните театрални форми се определят единствено негативно и чрез сравнение с класическия драматичен театър. Основната част от работата на Леман всъщност се състои в това да открие новото, което не по силата на отрицанието на старото, а “със собствени сили” задава своята идентичност. *Музикализацията* и *физикализацията* в постдраматичния театър са едни от основните характеристики на тази идентичност. Наред с тях Леман говори и за други принципи, които стоят в основата на съвременния театър:

Основен е принципът за *не-йерархичността* на театралните елементи. Според този принцип отделните елементи са равностойни по своята значимост и не са необходимо свързани един с друг.

Друг принцип е за *едновременността*, при която театралните елементи/изрази атакуват зрителя едновременно на различни нива. От тук се оказва невъзможно за публиката да възприеме всичко едновременно, което е и търсен ефект. Това води до фрагментарност на възприятията. Дори не е необходимо да има връзка между отделните нива или е трудно тя да бъде открита. Често за това е нужно интерпретативно усилие, което трябва да бъде упражнено от зрителя.

Третият принцип е за *разнопосочността*, при която различните театрални елементи следват свой собствен ход, който не позволява общия им синтез в една смислова или времева цялост.

Когато се говори за *музикализация*, според Леман не става дума просто за приложение на музиката в театъра, а за **промяна на самия театър**. Вниманието попада върху мелодиката, ритъма, акцента, гласа на актьора. Музикализацията може да играе роля наравно – а понякога и в по-голяма степен(!) – със съдържанието на текста. Леман дава пример за това, че все повече значими режисьори като Питър Брук например именно поради тази причина привличат актьори от различна етническа, културна и езикова среда. Това, което някъде може да се интерпретира като недостатък, явяващ се под формата на диалектна, необичайна или интонационно неправилна артикулация, в случая е източник на нови звукови съчетания и мелодика. По този начин се изследва и експериментира с музикалността на речта, която, отделена от нивото на текста, се превръща в самостоятелен елемент, който може да се развива в собствена посока. Леман посочва още, че с помощта на електронната музика и съпътстващата я техника става възможно все по-свободно да се модулират и синтезират гласовете и звуците в театъра, което създава съвсем ново и самостоятелно музикално театрално измерение, в което заедно с музикалния и звуков пласт се преплитат речта на актьорите с тяхното темпо, ритъм, мелодика, акцент, тембър и т.н.

В този смисъл за Леман е много важно музикализацията да не се мисли като продължение и развитие на драматичния театър, а като напълно нов и вече не-драматичен език на театъра (Lehman, 2006:93).

Чрез физикализацията в постдраматичния театър тялото се превръща в център на внимание не в качеството си на носител на определено значение, а като физическо присъствие и жестикулация. Ако театърът произвежда знаци, които носят определен смисъл, то тялото на актьора е най-значимият и най-натовареният със смисъл театрален знак. В постдраматичния театър тялото обаче отказва да бъде сведено само до функцията на обозначител и често се представя като самостоятелно физическо присъствие. Постдраматичният театър често пъти се модифицира като физически театър, където

физикализацията е самоотнасяща се и самодостатъчна реалност, която се проявява в интензитета, жестовия потенциал, телесното присъствие и напрежението на тялото. Като допълнение в него често пъти присъства девиантното тяло, което предизвиква с присъствието си неудобство и страх.

В постдраматичния театър се откриват все повече елементи, характерни за танцовия театър, насочващи вниманието към телесността и нейните двигателни импулси, телесни жестове и изрази. Така, доколкото съвременният театър се движи все повече в посока към своята физикализация, според Леман тялото в него все повече се абсолютизира. То вече не представя нищо друго освен самото себе си и така се превръща в единствен предмет и тема на постдраматичния театър. Парадоксално е, че по този начин всички социални проблеми трябва да бъдат представени под формата на един или друг вид телесност. Леман недвусмислено заявява, че тялото се е превърнало в алфа и омега на постдраматичния театър (Lehman, 2006:96).

Телесното присъствие и танцът на сцената на постдраматичния театър открояват в най-голяма степен “новите образи” на тялото в постдраматичния театър. Според Леман чрез телесното присъствие и танца вече се артикулира не конкретно значение, а енергия, то репрезентира не илюстрации, а действия, като телесното действие се свежда до жеста. Тялото превръща самото себе си в съобщение, за разлика от ролята, която то играе в драматичния театър, където то е само средство за съобщаване. Това отваря пространство за радикални изрази на телесността в постдраматичния театър – от импулсивните жестикулации до загубата на равновесие и истеричните конвулсии (Lehman, 2006:163).

Една от симптоматичните постдраматични употреби на тялото е използването на техниката на бавното движение¹. Когато движението на

¹ Употребата на тялото в постдраматичния театър изцяло може да отнесем към принципите на работа с танца и движението в изследователска програма и представление „Бит”. В този текст няма да анализирам тези принципи, защото това е материал за отделен изследователски труд.

тялото се забавя до степен, при която времето за неговото осъществяване също започва да изглежда удължено и раздуто, тогава акцентът неизбежно попада върху самото тяло и неговото конкретно присъствие. Тялото се превръща в център, в самостоятелен обект на естетическо преживяване. В този момент се извършва и деконструкция на самото движение, което от хомогенен и целенасочен акт, се превръща в серия от самостоятелни, изпълващи го, движения, които сами по себе си не могат да бъдат сведени до някаква конкретна цел. Ходенето например се забавя до степен, при която то се превръща в серия от движения – повдигане, придърпване, пренасяне на тежест, сваляне и т.н. Така телесното действие се свежда до поредица от жестове, които нямат пряко отношение към смисъла на действието като цяло. Леман определя “постдраматичното тяло” като тяло на жеста. В разбирането си за жест той се позовава на Джорджо Агамбен, според когото жестът е потенциал, който не препраща към определено действие, за да се осъществи и да угасне в него, а се запазва като такъв, “играейки” си с действието (Lehman, 2006:164).

Има още една важна особеност, която откроява новаторското присъствие на тялото в постдраматичния театър. Ако в модерния театър работният процес, който стои зад подготовката и физическото присъствие на актьора, е умело прикрит, то в постдраматичните форми този процес е изведен на преден план. По такъв начин се поставя ударение на публичното излагане на тялото, размива се границата между реалната телесност на актьора и ролята, която тялото въплъщава, разликата между плът и въ-плъщение. Провокативен пример за това Леман открива в играта на актьор, болен от СПИН, който пресъздава на сцената собственото си физическо състояние така, че по никакъв начин не е възможно да се отдели играта от действителността (Lehman, 2006:166). Същественото тук е, че не става въпрос за игра, която съвършено да пресъздава действителността. Точно обратното – игра и действителност се оказват едно и също нещо.

Друга специфична особеност, която е характерна за постдраматичния театър, е широката употреба на *медийни технически средства*. В случая отново не става въпрос за използването им като средство да се усили въздействието на текста или за предаване на конкретен смисъл. Те не се поставят в рамките на някаква “кохерентна наративна драматургия”, а изпълняват функцията на музикални фрази в определен ритъм или на елементи от “сценичния образен колаж” (Lehman, 2006:168). Използването на видео проекции например създава допълнителна среда, която може да служи за съотнасяне спрямо други, паралелно развиващи се нива в представлението. По такъв начин актьорът може да бъде дублиран или дори заменен от своя образ или глас, маркиращи в различна степен както отделни аспекти на неговото присъствие, така и отсъствието му. Често пъти действията, свързани с медийното формиране в представлението, не остават скрити за зрителя, който става свидетел на употребата на самите средства, както и на цялата техническа организация, която стои зад тях. Благодарение на медийното изобразяване присъствието на актьорите и предметите надхвърля рамките на сценичното пространство, то се репродуцира на други нива и в крайна сметка променя възприятието за самото сценично присъствие. Конкретните възприятия на конкретни неща се преплитат с по-неопределеното усещане за присъствие, което е колкото конкретно, толкова и въображаемо, постоянно осцилиращо от едно ниво на друго.

Тези уточнения са необходими, за да бъде очертан контекстът, в който се разглежда настоящата докторска теза. Анализът на Леман недвусмислено показва, че музикализацията и физикализацията са не само характеристики на постдраматичният театър, но и посоки, в които той ще продължи да се развива.

II. ПРАКТИЧЕСКИ ОПИТ В ПОЛЕТО НА ПОСТДРАМАТИЧНИЯ ТЕАТЪР – ТЕОРЕТИЧНИ ИЗВОДИ

За целите на настоящата работа са използвани конкретни примери от четири представления, в които се анализират особеностите на физикализацията и музикализацията. Те са част от личния ми практически актьорски опит, който е тясно свързан с дългогодишната работа на Възкресия Вихърлова и Зарко Узунов. Тяхната практика обединява редица принципи, характерни за постдраматичните театрални форми. Една от хипотезите е да се покаже и докаже, че тази театрална практика е част от световните тенденции в развитието на съвременното театрално изкуство. Четирите представления, които се взимат под внимание, са: „Амарантос”, „Коко”, „Слепците” и „Домът на Барнарда Алба”², като акцентът е „Амарантос” поради две причини: първо – то е хронологично най-късно и разглежданите принципи се проявяват в него в най-развита и отчетлива форма, и второ – то е включено в практическата ас на докторантурата, а чрез теоретичния и изпълнителския му анализ се разглеждат основни проблеми в дисертационния текст.

Основен белег в театралните форми в постдраматичния театър е комбинацията и взаимодействието между различни художествено изпълнителски изкуства като театър, танц, музика, визуално изкуство.

² В тези представления съм участвала като актриса. Постановъчните екипи на представленията са: „Амарантос” от Димитър Кабаков, реж.В.Вихърлова, сценограф арх.Зарко Узунов, композитор Петър Дундаков; „КОКО” от Саня Домазет, реж.В.Вихърлова, сценограф арх.Зарко Узунов, композитор Асен Аврамов; „Слепците”от Морис Метерлинг, реж.В.Вихърлова, сценограф арх.Зарко Узунов,композитор Георги Арнаудов; „Домът на Барнарда Алба” от Ф.Г. Лорка, реж.Елена Панайотова-Лист, сценограф Анна Кирилова

Драматургичният текст става равностоеен елемент от всички средства, които изграждат театралното представление. Спектакълът „Амарантос“ е изграден от разработените на базата на текста визуална, звукова и движенческа драматургия, които обаче не са подчинени на драматургичния текст, а следват собственото си динамично развитие (подробен сценариен план на представлението виж в *Приложение № 1*).

Пиесата третира проблема за ранното забременяване сред тийнейджърките, високият процент аборти в България на момичета до 18 години, вечният конфликт деца – родители. Действието се развива в родилното отделение на голяма болница, където главната героиня – Ирина, пристига късно вечерта с контракции, сама, с огромен куфар. Персонажът на Ирина е мултиплициран и се интерпретира от осем изпълнителки. В хода на представлението интерпретацията варира от индивидуални (солови) прояви до групово (хорово) изпълнение както на ниво текст и звук, така и в изграждането на физическото поведение на персонажа.

Текстът е изпълнен с дълги, объркани монолози на главната героиня, която бълнува, преживява минали моменти от живота си, разговаря с фантастични персонажи и през цялото време е на ръба между реалното и нереалното. Тази предимно монологична форма на текста, пресичана от диалози с персонажите на бащата, майката, бабата и други, е голямо предизвикателство пред режисьора и постановъчния екип в избора на средства за сценична реализация. Това предизвикателство е довело до резултат, който определено развива театралния език в посока, съпоставима със световните тенденции в театралната практика от края на ХХ и началото на ХХІ век.

II.1. Музикализация на драматургичния текст и театралната форма

„Речта е музика. Текстът на ролята и пиесата е мелодия, опера или симфония. Произношението на сцената е изкуство, не по-малко трудно от пеенето. То изисква голяма подготовка и техника, която стига до виртуозност. Когато актьор, с добре упражнен глас, притежаващ виртуозна техника на произношението, звучно произнася своята роля на сцената – той ме увлича със своето майсторство. Когато той е ритмичен и мимо волята си сам се увлича от ритъма и фонетиката на своята реч – той ме вълнува. Когато артистът прониква в душата на буквите, думите, фразите, мислите – той ме води след себе си в дълбоките кътчета на произведението на поета и на своята собствена душа. Когато ярко оцветява със звук и очертава с интонация това, което оживява вътре в него, той ме заставя да виждам с вътрешния си взор тези образи и картини, за които повестуват думите на речта и които неговото творческо въображение създава” (Станиславски, 1982:326).

Според теорията на Леман музикализацията на театралният език и форма е устойчива тенденция в развитието на съвременния театър и важна характеристика на постдраматургичното представление (Леман, 2006: 91). В постановката „Амарантос” ще разгледам няколко принципа на музикализация на драматургичния текст и театралната форма, които режисьорът В. Вихърлова и нейният екип сме изследвали в редица представления.

Началната звукова картина в представлението „Амарантос” е изградена на различни нива и от различни източници. Звуковата основа, на базата на

която се заявяват и развиват отделните теми на персонажите, се състои от следните елементи:

- ✓ **Музикална фонограма.**
- ✓ **Звуци от живото актьорско изпълнение.**
- ✓ **Произнесен драматургичен текст.**

Музикалната фонограма е разработена от композитора на представлението Петър Дундаков. В нея се комбинират и се открояват в различни моменти музикално-инструментална тема, звукова атмосфера на парк (чуруликане на птички, лай на куче, щурци) и записан от актрисите прошепнат текст. В случая записаният текст не ни интересува като разбираемост и смисъл, а като допринасящ за изграждането на цялостната атмосфера на звуковата фонограма.

Можем да разделим **звучите от живото актьорско изпълнение** на два поделементи според източника на звукоизвличане:

- **Звуци, произведени от човешкия глас** (актрисите интерпретиращи Ирина) – възклицания, нечленоразделни звуци, дъх, дишане.
- **Преднамерени звуци, произведени вследствие на физическото поведение на актьорите и работата им с обекти.**

В първата група - **звуци, произведени от човешкия глас**, са използвани звуците „а”, „о”, „у”, „м”, „н”, тяхната продължителност и интонация зависи от индивидуалната интерпретация на всяка една от изпълнителките в конкретната им актьорска задача. Като изследват различни височини, продължителност и интонации на тези звуци, актрисите откриват и работят с определени окраски на звука, свързани с чувства или ситуации като изненада, страх, възторг, болка, удоволствие, наслада и др. Освен горепосочените звуци, актрисите използват и звука от дишането, което варира

с различен интензитет, продължителност, динамика и емоционален заряд. Задачата на актрисите е изключително трудна, тъй като те нямат разписана (или нотирана) партитура, която да следват, а трябва внимателно да изграждат единна хармонична звукова среда, съотнесена с музикалната фонограма и другите елементи на сценичното действие.

Втората група - **преднамерени звуци**, допълва и развива звуковата драматургия с:

- Кратки ритмични структури на удари с баскетболна топка (индивидуални и групови).
- Звук от придвижване на метална носилка по сцената.
- Звук от сглобяване и разглобяване на метална носилка (механични звуци от удар, стържене на метал в метал).

Произнесен драматургичен текст: В началната сцена на пиесата „Амарантос”, режисьорът разрушава диалогичната форма на текста (виж оригиналния текст в *Приложение № 2*) и заедно с драматурга и актьорите конструира три монолога (на Ирина, доктора и медицинската сестра), които протичат самостоятелно в сцената и с различни изразни средства на актьорското изпълнение.

А. Монолог на **Ирините**

От целия текст на Ирина остават следните реплики, които илюстрират емоционалното ѝ състояние – уплашена, объркана, гневна, неадекватна...³

Нямаше никой в къщи...

Едва хванах такси.

Не можах да се обадя...

³ Текстовете се цитират в оригинал, без пунктуационна редакция.

Нямаше никой в къщи...

Няма кой да изведе кучето ми...

Оставих ли му храна?...

Б. Монолог на Доктора

Сестра, сестра. Къде е главната? По-бързо. Изтекоха и водите. Действай не се подмотва! Затваряй си устата. Престани да мърмориш и прави каквото ти казвам. Веднага я приеме. Не ми обяснявай. Нали има свободна стая, онази в дъното. Самостоятелната. Сестра. Знаеш ли коя е майка и?

В. Монолог на Сестрата

***СЕСТРАТА** – А- а така! В родилното се ходи само с най-необходимото.*

***Ирина-** Госпожо!*

***Сестрата-** Не съм госпожа! Е хубава работа. Защо не си избърса обувките? Погледни какво си направила в коридора. Предишната смяна тъкмо бяха почистили, ама аз защо ли се ядосвам, то си има санитарии за тази работа, да чистят, каква им е работата.....Лична карта носиш ли си? Направление за хоспитализация носиш ли? Кръвни изследвания...та- така...- спин, васерман, хепатит а, б, ц...аз по очите ти на мога да разбера имаш ли спин. Яла ли си моето момиче ?Лошо – аз не знам сега клизма ли да ти правя, хлабително ли та ти дам.*

Докторе ще и се спуска околоплодния мехур. Ама, то и на доктора ще му се спуска мехура като види главната. Докторе ще и изтекът водите, ще стане наводнение, ще вземе да го изтърси наред коридора, ще стане някоя бела.

Няма да повръщаш, не искам да ти виждам менюто.

*Момчета, момчета веднага елате тук. Докторе-
приемете я веднага...ще и изтекът водите...доктореееее!
Момчета, момчетааа!!!*

Така конструираните монологизи задават основните теми и характеристики, които ще бъдат развити от тези персонажи в хода на театралното действие. Също така се заявяват и изразните средства, с които актьорите боравят при изграждането на сценичното си присъствие. В тази глава ще разгледаме само изразните средства, които касаят словото и неговото музициране.

В монолога на Ирините от основно значение за музикалността на текста е **енергията на произнасянето му**. Актрисите изговарят текста едновременно, на един дъх, в бързо темпо, без паузи, с ясна артикулация и постепенно усилване на звука. Монологът се повтаря неколкостранно в сцената като всяко следващо повторение варира по определени правила. Първоначално репликите се изговарят само от две актриси и въпреки бързото темпо, стремежът е текста да е разбираем. При всяко повторение се добавят още гласове и актрисите имат свободата да интерпретират динамичните характеристики на тази кратка структура в посока – ускоряване на темпото, разработване на различни интонации и степени на артикулация. В тази разработка се достигат различни нива на разбираемост на текста, което дава възможност и на зрителя да го възприеме на различни нива: интелектуално - като смисъл; слухово - с неговата музикалност и емоционалност.

В монологите на Доктора и Сестрата основното средство за музикализация на текста е интонацията. Използвайки широките възможности на интонацията и нейните основни характеристики – мелодика, сила и темпо, актьорите изграждат две солови партии, които категорично заявяват персонажите с техните характеристики. Актъорите не играят характерите, а

правят, както се изразява в работния процес доц. Възкресия Вихърлова, ”интерпретация на тема характер”.

Важни показатели за емоционалното и физическото състояние на човека, а от там и основни средства в работата с речта в изкуството на актьора, са силата и височината на гласа, тона, темпото, окраската на звука.

В монолога на доктора актьорът използва два основни регистъра на гласа си – нисък и висок (писклив). Интонациите и тона с които борави, също са в голяма степен фиксирани по линия на емоцията и пунктуацията: тревожна, заповедна, въпросителна, удивителна:

– *Сестра, сестра* – нисък регистър, тревожна, въпросителна интонация

– *Къде е главната?* – висок регистър, тревожна, въпросителна интонация

– *По- бързо* – висок регистър, заповедна, удивителна интонация

– *„Да ти честитя ли, че със теб е тя ли”* – кратък цитат (изпят) от популярна поп фолк песен.

– *Изтекоха и водите* – нисък регистър, тревожна, удивителна интонация

– *Действай не се подмотвай.* – нисък регистър, заповедна, удивителна интонация

– *прави каквото ти казвам* – висок регистър, тревожна, заповедна, достигаща до истерия интонация

– *Престани да мърморши* – нисък регистър, заповедна, удивителна интонация

– *Затваряй си устата.* – висок регистър, тревожна, заповедна, достигаща до истерия интонация

– *Веднага я приемете.* – нисък регистър, заповедна, удивителна интонация

- *Нали има свободна стая* – висок регистър, тревожна, заповедна, достигаща до истерия интонация
- *онази в дъното на коридора!* – нисък регистър, заповедна, удивителна интонация
- *Самостоятелната ли?* – висок регистър, тревожна, заповедна, достигаща до истерия, въпросителна интонация
- *Ти знаеш ли коя е майка и?* – нисък регистър, тревожна, заповедна, въпросителна интонация
- *Сестра, сестра!* – висок регистър, тревожна, заповедна, достигаща до истерия, въпросителна интонация

Като променя интонациите и динамиката почти на всяко изречение (а понякога има две промени в рамките на едно изречение), актьорът борави с елементите на просодиката по скоро на формален принцип, отколкото вследствие на логиката на текста. Честите смени, неподчинени на тази логика, с почти еднообразен, равномерен ритъм на промените, създават опасност от монотонност на изпълнението, което изморява и отегчава възприятието. В случая тази опасност е избегната поради краткостта (20 секунди) и интензивността на проявата. По този начин текстът зазвучава по скоро като изпята „ария” на персонажа отколкото като монолог.

В монолога на Медицинската сестра интонацията отново има водеща роля за музикализацията на текста. Тук обаче се използва модел на агресивна интонация. Тонът, с който работи актрисата, е нападателен, поучителен, саркастичен, характерен за хора с по-високи позиции в дадена йерархия, демонстриращи власт и превъзходство. За изграждане на мелодичност и контраст в текста актрисата разработва промени в темпото на говорене, логическо и емоционално ударение, резки, неочаквани смени в пунктуационното интониране.

Така изброените елементи изграждат в първата част на представлението звукова картина, в която полифонично се заявяват отделните теми на персонажите, основните изразни средства, с които ще борави формата, създава необходимата атмосфера за последващото развитие на сценичното действие. Поради значителната си обособеност от една страна, въвеждащ характер и връзка с останалите части на представлението от друга, бихме могли да сравним тази т.нар. „първа сцена” с оперната увертюра.

II.1.1. Музикализация на текста на базата на енергията на произнасяне на текста⁴

При прилагането на този принцип енергията на изговаряне на текста измества смисъла на думите. Текстът може да бъде изкрещан или прошепнат, забързан или забавен до ниво на неразбираемост. Значението на думите е допълнено или изцяло заместено от ритмично-музикална структура, изградена вследствие на звуковата, актьорска интерпретация. Изпълнението му става независимо от смисъла на думите, гласът на изпълнителя придобива функцията на музикален инструмент. По този начин актьорът изпълнител се отстранява (дистанцира) от драматургичното съдържание на текста. Дистанцията на актьорското изпълнение от смисловото и драматургично съдържание може да е в различни степени на отстраненост:

“...някои актьори и режисьори, изцяло заети с прочита на текста, се стремят, като Луи ЖУВЕ, да „отблъснат, да потиснат чувството, ефекта, който репликата предизвиква на

⁴ Ако трябва да използваме музикалната терминология под „енергия на изговарянето на текста” ще разбираме динамика, сила на звука и специфични темпо и ритъм, б.а.

първ поглед, при първи прочит” (1954). Да се възстанови физиката на текста, така както този процес е описан от ЖУВЕ, а и от АРТО, означава да се намери ритъм, който първо да лиши текста от семантичната му стойност, да го направи чужд за слушателя, да покаже неговия реторичен, означаващ и импулсен механизъм. Подобно забавяне на разкриването на смисъла дава възможност за повече от един прочит на текста, позволява да се експериментират различни хипотези и отчита в най-голяма степен ситуацията на възприемане” (Павис, 2002: 318).

Ще разгледам няколко примера от моята практика, при които музикализацията на драматургичния текст е с различна степен на дистанция от смисъла.

Минимална дистанция

В примерите, които бяха описани по горе, е използван принципът за енергията на произнасяне на текста. Дистанцията от драматургичното съдържание е минимална, тъй като е запазена в голяма степен разбираемостта на думите, интонационните модуляции са вследствие на психологическите характеристики на персонажите или на ситуацията, в които те се намират (зададени от автора на драматургичния текст).

Следващото ниво на дистанция, но все още клонящо към минималната, е когато е направен аудио запис на текста (със съответните актьорски задачи относно звуковото му интерпретиране) и впоследствие обработен с технически средства – различни звукови ефекти, вариации в темпото, наслагване на звуков фон, наслагване и разместване на самия текст. Такъв пример имаме отново в представлението „Амарантос”. Три от основните монолози на главната героиня Ирина са записани и не са произнасят на живо,

а звучат като звукови файлове, докато актрисите извършват определени физически действия на сцената.

В първия монолог текстът е разпределен между три актриси, които играят и музикализират отделни звуци, думи, фрази; на места изпяват текста или го ритмизират и по този начин създават игрива, закачлива атмосфера, допълнена от музикален съпровод на тарамбуки (виж *Приложение № 1*).

Вторият монолог е интерпретиран от две актриси – едната е основен носител на словото, а другата коментира, допълва изпълнението, като използва отделни думи или кратки фрази. Задачата на първата актриса е свързана с енергията на изговаряне на текста – от шепот през интензивно говорене до вик. Това е проста възходяща тенденция на енергията на звука, която обаче постига много силно въздействие. Втората актриса подкрепя възходящата тенденция, като работи или в унисон или леко отмества фрази от текста напред или назад във времето (виж *Приложение № 1*).

Текстът в третия монолог е разпределен между всички „Ирини”. Структурата на този монолог и интерпретациите на актрисите може да бъде сравнен с джаз импровизация. Всяка изпълнителка има своя тема, която определя и подбора на текста. Актрисите говорят едновременно и развиват темите си, в резултат на което се получават повторения на думи, фрази, наслагване на текстове. Редуват се моменти на хармонично общо говорене и солови партии, съпроводени и подкрепяни от останалите теми (виж *Приложение № 1*).

Максимална дистанция

Пример за максимална дистанция на актьорското изпълнение от драматургичния текст, като резултат на музикализация, ще разгледам отново в представлението „Амарантос”.

Във втория диалог между бащата и Ирина репликите на бащата са частично или изцяло заменени от музикален инструмент. Актьорът свири на

цигулка, използвайки инструмента и музикалния мотив като средство за водене на диалог. Драматургията на сцената е реализирана с актьорско изпълнение с текст и актьорско изпълнение с музикален инструмент.

В този пример дистанцията от текста е постигната чрез заместването му с музикално изпълнение. Възможно е постигане на максимална дистанция и с фонетични, интонационни и темпови разработки на текста, където думите достигат до ниво на неразбираемост и се доближават до свойствата на нотните знаци. Изпълнението на актьора е по близко до пеенето и музицирането, отколкото до говоренето.

Междинна дистанция

В следващите два примера ще разгледам вокализиран и ритмизиран текст в степен на достигане до музикална форма (или на границата с нея). И в двата случая текстът е обработен от композитор и след това имплантиран обратно в театралното действие.

Първият пример е от представлението „Слепците”.

Символистичният текст на Метерлинг е трансформиран от композитора Георги Арнаудов в музикална партитура (виж *Приложение № 3*). Текстът е нотиран с фиксирани времеви, интонационни, динамични и темпови параметри. Запазени са изцяло разбираемостта и смисъла му, като интерпретацията е максимално доближена до музикална форма. В случая е желателно актьорите да имат елементарно музикално образование, тъй като интерпретацията изисква освен изпълнение на чисто актьорски задачи, четене на нотен текст и умения за групово музициране. На тази необходимост ще се спира специално по-нататък в текста.

Във втория пример, драматургичният текст от пиесата „КОКО” (Двадесета картина, Споменът за бащата) първо е преработен в текстова рап

версия (виж в *Приложение № 3*). Композиторът Асен Аврамов прави подбор на текста и го **ритмизира** в спецификата на стила „рап“, след което, заедно с режисьора и актьора – изпълнител, го имплантират обратно в драматургичния текст. Цялата сцена е изградена върху музикален съпровод (микс от „La Vie En Rose“ на Едит Пиаф, рап ритъм и др.), като текстът в много голяма степен е фиксиран към музикалната форма. В резултат на времето и стилистично съотнасянето на драматургичния текст с музиката се получава изпълнение на границата между драматичен монолог и рап песен (Сара Бернар и Еминем). Предизвикателството за актьора в тази форма е голямо, тъй като в процеса на изпълнението той може да избира в каква степен и с кои средства да борави: тези на драматичния актьор или на рап певица (виж *Приложение № 4*).

Възможно е текстът да бъде ритмизиран, но без да се доближава до музикалната форма, а само да се постигне специфичен начин на звученето му. В представлението „Домът на Бернарда Алба“, с режисьор Елена Панайотова-Лист, използвахме различни ритмични структури от „Фламенко“, които насложихме върху текста и поведението. Всяка една от актрисите имаше свой основен ритъм и негови разработки, в зависимост от характеристиките и ситуационното развитие на персонажите. По този начин ритмизирането на цялостното изпълнение не води до доближаване с музикалната или танцова форма, а е само едно от средствата за изграждане на актьорското поведение и провеждане на театралното действие.

II.1.2. Съотнасяне (взаимодействие) на актьорското изпълнение с конкретна музикална форма

Друг начин за музикализация на драматургичния текст е взаимодействието на актьорското изпълнение с конкретна музикална форма. Такова съотнасяне бихме могли да имаме, когато:

- Музикалната форма поставя времеви рамки на изпълнението.
- Изпълнението се съотнася енергийно с музиката – под енергийно ще разбираме разработки в темпото и динамиката.

Примери за този принцип на музикализация на текста и цялостното актьорско изпълнение отново ще бъдат разгледани в практиката на режисьора Възкресия Вихърова. Този вид „ограничаване” на актьора във времето от музикалната форма е много често използван похват в работата на режисьорката. По този начин се задават времевите параметри в актьорското изпълнение, структурира се текста и провеждането на театралното действие. Много често, вследствие на темпово и динамично съотнасяне с музиката се постигат парадоксални решения за интерпретация на текста, решения, които не биха се генерирани само от действияния анализ на текста.

Добър пример за това е финалният монолог на актрисата Цветана Манева от постановката „КОКО”. Той започва заедно с музикален съпровод, в който има две големи кулминации. Актрисата е разработила драматичния си монолог независимо от музикалното оформление, като е заложила кулминациите в него в зависимост от драматургията на текста. Когато първоначално се наслагват актьорското изпълнение и музиката, кулминациите в двете форми се разминават и при последващи повторения кулминациите в музиката се появяват в различни моменти от текста. Това не само не подкрепя актьорската интерпретация, а напротив – размива и разсейва възприятието.

Впоследствие върху актьорското изпълнение се налагат времеви репери от елементите на музикалното оформление, така че кулминационните моменти в музиката да подкрепят тези в драматургичния текст и актьорската интерпретация. Тези моменти бяха подсилени и от сценичното осветление като по този начин, чрез взаимодействието на различните театрални средства, се изградиха изключително въздействащи моменти. Задачата на актьора сега е изключително сложна – той трябва през цялото време да слуша музиката, да съобразява темпото на говорене, за да не закъснее или изпревари музикалната кулминация и да изгражда драматургичната кулминация в изпълнението си заедно с музикалната. Не са много актьорите, които са способни по този начин да разпределят вниманието си и да контролират собствените си процеси в акта на самото правене. Именно заради тези умения Цветана Манева е една от най-значимите актриси в българския театър.

Разбира се, обикновено музикалното оформление е допълващо, подчинено на актьорското изпълнение, което не предполага изграждане на музикализирана театрална форма.

Ще посоча някои възможности за съотнасяне на актьорското изпълнение с музикалната форма, които са изследвани още по време на обучението ми в департамент *Театър* и по-късно изпробвани в професионалната ми практиката със същия екип от преподаватели и театralи – доц. Възкресия Вихрова, арх. Зарко Узунов, доц. Георги Арнаудов⁵.

⁵ Желанието ми за подобно онагледяване и описване на тези възможности може би идва и от факта, че още в първата година на обучението ми по театър (1991/1992 година) имахме поставена задача със заглавието „Среда песен“. Преподавателите ни бяха такива (горепосочения екип плюс актьорът Веселин Мезеклиев и композитора Георги Попов), че не ни даваха готови решения, а само задаваха въпроси, на които се опитвахме заедно да търсим отговори. Тъй като аз идвах от музикална гимназия, тази задача беше изключително провокативна за мен. За съжаление тогава не отидохме много далеч в откриването на отговори ”как се изгражда театрална форма в средата Песен“, но поставихме достатъчно въпроси, на които да търсим отговори в следващите двадесет години. Сега, след толкова време и опит в тази посока, мисля, че имам инструментариум да опитам отново да се заема с

Основен принцип на взаимодействие е работата в опозиция или унисон с музикалната форма. За да се избере, как да взаимодействам с формата първо трябва да имам елементите на взаимодействие. От музикалната форма те са: темпото, ритъмът, мелодията, динамиката. В горния пример от монолога на Цветана Манева динамичните промени в музикалната форма са определящите за интерпретацията на актрисата, като темпото, ритъмът и мелодията на говоренето не са свързани с музиката, а остават подчинени предимно на законите на актьорското майсторство. Възможностите, които този принцип на съотнасяне ни дава, в зависимост дали сме избрали да работим в опозиция или унисон с музиката, са например:

- **Спрямо темпото** – ако темпото в музиката е бавно, темпото на говорене може да е също толкова бавно, по бавно или бързо.
- **Спрямо ритъма** – ако ритъмът в музиката е активен, в говоренето той може да е също толкова активен, акцентите да съвпадат или не с музикалните; ритъмът на говорене да е изцяло противоположен.
- **Спрямо мелодията** – фразирание на текста спрямо мелодията; използване на конкретна мелодична структура за мелодизиране на текста. По този начин е изградена една от основните сцени на Понсия в представлението „Домът на Бернарда Алба”, с режисьор Елена Панайотова-Лист. Върху текста на монолога е насложена испанска песен – песента се пее, като оригиналният текст се замества с този от драматургията. Актьорът повтаря многократно текста, пеейки го по този начин, като постепенно започва да отнема (потиска, скрива) песента и да

решаването на задачата „Среда песен” като съм сигурна, че това би било само едно от множеството възможни решения и най-вероятно ще генерира нови въпроси за следващите двадесет години.

запазва само фразирането, ритъма и интонациите, появили се вследствие на музикалната форма.

- Спрямо динамиката – силата на говорене или звукоизвличане също може да е в опозиция или в унисон със динамичните промени в музикалната форма

В заключение бихме могли да кажем, че двата основни принципа за изграждане на музикалност на драматургичния текст и актьорското изпълнение са:

- Музикализация на текста на базата на енергията, с която актьора – изпълнител го произнася.
- Съотнасяне (взаимодействие) на актьорското изпълнение с конкретна музика (музикално оформление).

И в двата принципа водеща роля има ритъмът, който „следва да се определи дали се диктува „отвътре”, тоест дали е вписана в текста интонационна и синтактична схема, или напротив, е външен спрямо текста и му се придава от субекта на изказването (актьор, режисьор и в крайна сметка зрител)” (Павис, 2002: 318).

II.2. Специфични музикални елементи в обучението на актьора

II.2.1. Темпоритъмът в актьорския тренинг

Ритъмът се извежда като един от основните компоненти в театралната практика от началото на XX век. Това е и времето, когато започва целенасочено обучение на актьора и развиване на различни техники за подготовка и работа с актьорската психофизика. Самата идея за обучение на актьора е свързана с необходимостта от предварителната му подготовка за конкретна роля. Впоследствие тренинга измества по важност готовата форма и става част от цялостния процес в изграждането на спектакъла.

Основен принос в развитието на тези идеи и в разработването на тренингова система за обучение на актьори има руският режисьор и актьор К. С. Станиславски. По-късно и други театрални практики като Мейерхолд, Вахтангов, Гротовски, Барба, Брук и др. също имат съществен принос в развитието на актьорския тренинг и използването на темпоритмични упражнения и структури както в обучението на актьора, така и в самата театрална форма.

Този текст разглежда по-подробно принципите на Станиславски за темпоритъма, защото той е първият театрален практик, който създава цялостна система за възпитание на актьора и работата му върху ролята. През целия си съзнателен живот и практика като актьор и режисьор Константин Сергеевич подробно изследва и описва актьорското изпълнение и посоката за работа при изграждане на театралния образ. Неговата теория става гръбнакът на развитието на театралната практика от 20 век до настоящия момент. Почти всички възникнали в последствие теории, методи и техники за работата на актьора се отгласват, противопоставят или доразвиват неговият метод.

В професионалната ми практика като актриса и преподавател много често използвам и работя с понятието „темпоритъм”. Очевидно е, че този

термин не е заимстван директно от музикалната терминология, където имаме отделни дефиниции за темпо, ритъм, метрум и други понятия, свързани с разполагането на определени елементи във времето. Когато ми се налага да обяснявам понятието темпоритъм на студентите по актьорско майсторство, почти винаги прибягвам до дефинициите използвани в музиката.

*„В музиката **ритъм** означава организирано, логично редуване на тонови трайности”.*

*„**Метрум** е пулсацията, която възниква от периодическото редуване на групи, наречени метрични групи, съставени от равнотрайни силни и слаби (акцентирани и неакцентирани, тежки и леки) моменти, наречени метрични времена.”*
(Хаджиев, Колев, Чобанова, 1994: 69)

*„**Темпо** – това е бързината, с която се редуват метричните времена. Човек възприема едно темпо като бързо, умерено или бавно, като неволно сравнява честотата на метричните времена с нормалния пулс. Ако метричните времена се редуват с честота близка до нормалния пулс – темпото е умерено; ако се редуват с честота по голяма или по малка от тази на нормалния пулс – темпото се възприема съответно като бързо или бавно”* (Хаджиев, Колев, Чобанова, 1994: 118).

При театрали с добра професионална музикална подготовка „превеждането” на музикалната терминология на театрален език и нейното успешно използване е улеснено (такъв е моят случай, аз имам и музикално образование). За съжаление, най-често студентите по актьорско майсторство се затрудняват още в разбирането ѝ, тъй като обикновено нямат никаква

представа за нея⁶, което предопределя и затрудненото изграждане на връзки между музикалната терминология и практиката на актьора. Въпреки че музикалнотеоретичната проблематика изглежда сложна и неразбираема за актьорите, моята теза е – **задължително, още в самото начало на тяхното обучение, те да бъдат запознати с нотните стойности и понятията ритъм, метрум, размер, такт.** Това ще спомогне за по-нататъшното овладяване, разбиране и развитие на техния основен изразен инструмент – тялото на актьора, неговият „психо-физически апарат“⁷. Базирайки се на личен опит, категорично мога да заявя, че в обучението ми по актьорско майсторство и по-късно в професионалната ми практика като актриса музикалното образование ми е дало голямо предимство.

Понятията „темпо“ и „ритъм“ нямат точни дефиниции в театралната практика.

Станиславски дава следните определения:

Темпо – това значи бързо или бавно. Темпото съкращава или удължава действието, ускорява или забавя речта.

За да се извърши едно действие, за да се произнесе една дума, нужно е време.

Да ускоряваш темпото – ще рече да определяш по малко време за действието или за речта и това те кара да действаш или да говориш по-бързо.

Да забавяш темпото – ще рече да освобождаваш повече време за действието и за речта и да си даваш възможност още

⁶ Няма да коментирам факта, че основни музикалнотеоретични познания присъстват в часовете по музика на общообразователното училище, но на практика се оказва, че малцина имат познания в тази област.

⁷ Една от основните идеи на Станиславски, че тялото и съзнанието представляват психофизическа цялост. (Николова, 2007: 28)

по-добре да довършиш и да доизкажеш важното.
(Станиславски, 1982:146)

За формулирането на понятието „ритъм” в актьорското изкуство ще използвам следния цитат отново на Станиславски:

В процеса на действието текущото време се запълва с най-разнообразни движения, които се редуват със спирания. В процеса на речта текущото време се запълва с моменти, в които се произнасят звуци с най-разнообразни дължини и с прекъсвания между тях. По такъв начин ритъмът се комбинира от отделни моменти с разнообразни продължителности, които делят времето, заето от такта, на най-различни части.
(Станиславски, 1982: 146-147)

Темпоритъм е понятие, което обединява скоростта и интензитета на провеждане на действието – физическо и психологическо.

След дългогодишни изследвания и търсене на начини за постигане на автентичност на актьорската игра, в края на живота си Станиславски достига до върховото постижение на своя труд – **методът на физическите действия**. Разработва го в тясно сътрудничество с руския физиолог и психолог Павлов и неговата теория за условния рефлекс. Методът на физическите действия се основава на непрекъснатата връзка между „външното” и „вътрешното”, между физическото и психическото. Всяко физическо действие е провокирано от вътрешно, психологическо действие и обратното. Според Станиславски физическото действие е „примамката” за емоцията – концентрираното, логическо изпълнение на верните физически действия, определени от „предлаганите обстоятелства”, може да отключи автентични емоции (Moore,

1984). Откриването на верния темпоритъм за изпълнение на физическите действия има огромна роля в търсената органика (правдивост) на актьорската игра.

Ако темпоритъмът се вземе вярно, правилното чувство и преживяване се създават естествено, от само себе си. Но ако темпоритъмът е неверен, по същия начин на същото място на ролята ще се родят неправилно чувство и преживяване, които не могат да се поправят, без да се измени неправилният темпоритъм (Станиславски, 1982: 150).

Във втората част на „Работата на актьора над себе си“ Константин Сергеевич посвещава няколко глави на темпото и ритъма и тяхното значение в тренинга на актьора и в изграждането на представлението. Принципът на Станиславски за темпоритъма се базира на взаимодействието и напрежението между вътрешният и външен темпоритъм. Външният темпоритъм се проявява във физическите действия, защото тогава става видим, а вътрешният е само осезаем, свързан с преживяването, което се извършва невидимо.

Ние мислим, мечтаем, скърбим в някакъв определен темпоритъм, защото във всички тия моменти се проявява нашият живот. А там, където има живот, има и действие, където има действие – там има и движение, а където има движение, там има и темпо – там е и ритъмът (Станиславски, 1982: 155).

Темпоритъмът на действието и на речта интуитивно, пряко и непосредствено може да възбужда преживявания и да помага при създаването на образи и сцени, които повлияват на чувството на артиста (Станиславски, 1982: 158). Чрез различни упражнения актьорът може да усъвършенства тази психо-техника, за да бъде възможно по-лесно неговата природа да откликва на

вътрешните чувства и асоциации, породени от различни темпоритми, които да задвижват психическия живот на артиста и ролята. Когато актьорът открие верния темпоритъм на това, което прави, той директно се доближава до емоциите, които са свързани с него.

В работата със своите ученици Станиславски използва различни ритмични упражнения за да изследва взаимосвързката между темпоритъма и настроението, възможността да се възбуди „емоционалната памет” чрез определен темпоритъм или поне да се получи емоционална представа за конкретно чувство. Например ако в размер 4/4 , в бавно темпо, под ударите на метроном, със силен плясък на ръцете се отброява всяко първо време и това продължи няколко минути, се създава настроение на безкрайно оттегчение, монотонност, ленивост и скука. Ако обаче повторим опита (отново в размер 4/4), като отброяваме всяко време с два плясъка (две осмини вместо една четвъртина), акцентираме на първия и постепенно ускоряваме темпото, настроението е съвсем различно – изпълваме се с бодрост, радост и веселие.

Станиславски експериментира с най-различни темпа и ритмични структури, които провокират появата на множество емоции и техните нюанси, за да докаже прякото и непосредствено въздействие на темпоритъма върху чувството.

II.2.2. Взаимовръзки темпоритъм – предлагани обстоятелства

В обучението си актьорът е важно да разбере, че темпоритъмът не е самоцел, не ни е нужен сам по себе си, че не бива да изпълняваме ритъма заради ритъма, а продуктивно и целесъобразно да действаме в ритъм (Станиславски, 1982:160). Той е пряко свързан с предлаганите обстоятелства, с линията на вижданията и нашата зрителна памет. Определен темпоритъм може да ни накара да си представим конкретна ситуация и нейното развитие с

действията и задачите, които трябва да следваме и обратното – предлаганите обстоятелства и работата на въображението ни могат да конструират темпоритъма, нужен за ситуацията.

За да подчертае това взаимодействие, Станиславски поставя задача на учениците си да издирижират темпоритъма на пътник, който заминава на дълъг път и пристига на гарата 15 мин. преди тръгване на влака. Те трябва да си представят всички малки физически действия, които се извършват на гарата, преди отпътуването. След това същата задача, със същите действия, се повтаря, но този път пътникът е пристигнал 5 мин. преди тръгването на влака и на касата има опашка за билети. При втория опит темпото и ритъмът, разбира се, са повлияни от новите обстоятелства. Загубват спокойствието и равномерността си и стават по-припрени и не размерени. При третото повторение на задачата пътникът пристига на гарата 1 мин. преди тръгването на влака. При това ново обстоятелство всеки от нас може да си представи какво се случва с темпоритъма на физическите действия, от една страна, и с вътрешния темпоритъм на преживяването на пътника, от друга.

Станиславски предлага два пътя при избора на упражнения – от чувството към темпоритъма, и обратното – от темпоритъма към чувството. Актьорът, разбира се, е добре да владее и двете техники.

В педагогическата ми практика използвам подобни упражнения, които дават възможност на студентите да изследват взаимодействието между темпоритъма и предлаганите обстоятелства и в двете посоки. За основа взимаме *едно конкретно физическо действие*⁸ и чрез многобройни повторения, с различни задачи, изследваме възможните взаимовръзки. Например с действието „влизам на сцената и сядам на стол“ (в случая са две действия, но давам този пример за по-голяма яснота) можем да направим

⁸ Избирането на едно физическо действие, а не поредица от прости физически действия в една ситуация, помага да се концентрираме изключително върху изследването на различните темпоритми и връзките им с творческата измислица и предлаганите обстоятелства, б.а.

следните експерименти, като първо задаваме различни обстоятелства като например:

Влизам на сцената и сядам на стол за интервю за работа. Това е основната ситуация, в която поставяме студента. Той сам може и трябва да доизмисли допълнителни обстоятелства като например: Това е 25-тото интервю, на което се явява в рамките на 3 дни, няма никаква надежда, че ще получи работата, не е спал цяла нощ, защото се е подготвял, и т.н. Или това е първото му интервю, станал е рано, облякъл е най-хубавите си дрехи и е сигурен, че ще спечели работата. Всичко това ще определи темпото, ритъма и начина, по-който ще извърши физическото действие „влизам и сядам на стол”.

Така, променяйки основната ситуация и допълнителните обстоятелства, можем да изследваме в детайли темпоритъма на актьорското поведение.

След това можем да подходим от другата страна – отвън–навътре. Запазваме същото просто физическо действие и поставяме задачи, свързани само с промяна на темпото и ритъма, в които извършваме действията.

Например:

Влизаме бавно с равномерни стъпки (в 4/4 една стъпка на всеки удар) и в същото темпо и ритъм сядаме на стола; или влизаме бавно с равномерни стъпки, стигаме до стола и правим пауза (например 3 удара), след което, рязко за 1 удар, сядаме на стола; или влизаме в същото бавно темпо, но стъпките са неравномерни (ако ползваме нотните трайности, може да използваме всички тях – половини, четвъртини, осмини и т.н. – в различни комбинации), прекъсвани от паузи, а сядането на стола да е бавно и непрекъснато в рамките на 2 такта.

По-този начин бихме могли да измислим всевъзможни темпоритмични комбинации. Обикновено студентът (или трениращият се актьор) има нужда да повтори няколкократно действията с определения темпоритъм, за да оправдае с въображението си това поведение и да измисли всички обстоятелства, които го мотивират да извърши действието точно по този начин. Някои студенти се отключват много бързо при подхода отвън-навътре и с лекота измислят цели истории, с биография на персонажите и тяхното физическо поведение (походка, жестикуляция, енергия на физическото присъствие).

Темпоритъмът на действието може интуитивно, пряко, непосредствено да подсказва не само съответното усещане и да възбужда преживяванията, но и да помага при създаването на образите (Станиславски, 1982:158).

Подобни упражнения са изключително ценни за начинаещия актьор, тъй като му дават възможност от една страна да развива въображението си, да развива и тренира чувството за темпоритъм, свързано с конкретна ситуация, а от друга – да изследва собствената си психофизика и емоционална възбудимост.

По подобие на посочените по-горе примери можем да поставим задачи за съчетаване на два или повече темпоритъма в един актьор. Необходимостта от съчетаването на няколко темпоритъма в един актьор се налага при „сложни състояния на героя с противоречиви вътрешни линии”(Станиславски, 1982:166). Работата с различен темпоритъм изисква от актьора висока степен на концентрация и владение на собствената психофизика, особено при напрежение или противопоставяне на вътрешния и външния темпоритъм. В реалния живот можем да открием редица ситуации, в които вътрешният темпоритъм е противоположен на външния. Например, когато сме

изключително развълнувани, притеснени или уплашени, но искаме да прикрием това от околните, вътрешният ни темпоритъм най-вероятно е бърз и неравномерен, а този на физическите действия би бил умерен и спокоен (вследствие на желанието да прикрием вълнението си). Ако продължително време наблюдаваме поведението на човек в подобна ситуация, със сигурност ще открием неспокойния вътрешен темпоритъм на чувството някъде във физическото поведение – вероятно в малките, несъзнателни движения на очите, главата, в някое по-рязко обръщане или в темпоритъма на дишането (последното е в много съществена и неразривна връзка с вътрешният темпоритъм). Разбира се, в реалния живот това се случва от само себе си и никой не се замисля за това – в какъв темпоритъм чувства, мечтае, действа и дали те са в опозиция или в синхрон. За актьора обаче това са част от средствата, от инструментите, с които борави, за да изгради органично присъствие на сцената. За целта той трябва да полага ежедневни усилия в посока изследване на собствения „материал“, изграждане на техника и непрекъснато усъвършенстване на психо-физическия си апарат.

Ритъмът е в основата на концепцията на Станиславски за органичната природа на вътрешното действие. Според него ритъмът трябва да е видим дори и когато актьорът е абсолютно неподвижен. Веднъж, по време на репетиция, той прекъсва актьора със следната забележка – “Вие стоите в грешен ритъм”. “Да стоиш и дебнеш мишка е един ритъм: да стоиш и наблюдаваш приближаващ се към теб тигър е съвсем друг ритъм” (Goodridge, 1999: 111).

Можем да се съгласим със Станиславски, че тези две ситуации изискват съвсем различен вътрешен темпоритъм от актьора. Как обаче да постигнем това?⁹ При неподвижно тяло, без помощта на простите физически действия,

⁹ Заедно с въпросите „какво правя“ и „защо го правя“, въпросът „Как“ е от първостепенно значение за работата на актьора. Б.а.

как да открием и задържим верния темпоритъм за предлаганата ситуация. Разбира се с помощта на въображението и творческата измислица, вероятно ще се приближим до верния темпоритъм и чувство, но ни остава задачата да го направим осезаем както за себе си (на първо място, защото това ще ни помогне да го задържим и да работим с него във времето), така и за наблюдаващите ни. Опитвайки се да реша тази задача (от позицията на актьора), подходах по следния начин:

Първо започнах с „дебненето на мишка”.

От неутрално тяло, в изправена позиция, пузнах в ход „измислицата на въображението си” и си представих възможни обстоятелства свързани с дебненето на мишка. Докато въображението ми работеше за измислицата, наблюдавах какво точно прави тялото ми и как се променят основната ми позиция, темпото, ритъмът и начинът на дишане. Позицията на тялото приличаше малко на „висок старт” при бягането – краката леко разтворени, единият по-напред от другия. Центърът на тежестта беше изнесен напред и цялото тяло, устремено в същата посока, готово всеки момент да се „изстреля”. Какво обаче ме свързваше с идеята за дебнене на мишка, освен измислицата, разбира се? Това беше специфичният начин на дишане – в много бавно темпо, равномерно, продължително вдишване и издишване, абсолютно безшумно, през леко отворена уста и предимно изпълвайки долната част на гръдния кош и диафрагмата. Открих това, след като направих няколко експеримента: запазвайки позицията на тялото и измислицата, променях темпоритъма на дишането и неговата локация (гръден кош, диафрагма, корем). Чувството за дебнене изчезваше и се заменяше с други настроения. Беше ми трудно дори да задържа измислицата.

Повторих задачата и с второто условие – „приближаващ се тигър”. Там, разбира се, нещата изглеждаха по категорично различен начин.

Позицията на тялото се промени, като краката бяха малко по-събрани, но отново единият пред другия. Центърът на тежестта се измести назад. В ориентацията на тялото имаше противоречие, което създаваше известна доза драматизъм – очите и главата бяха насочени напред, а тялото от раменете надолу беше завъртяно в посоката на задния крак, готово всеки момент да „излети” назад. Дишането беше учестено, неравномерно, много леко, безшумно, отново през полуотворена уста, в горната част на гърдния кош.

След този експеримент можем да заключим, че първостепенно значение за откриване и поддържане на верния вътрешен темпоритъм, освен „измислицата на въображението”, имат темпоритъмът и начинът на дишане, позицията и ориентацията на тялото.

На базата на професионалната ми практика бих разделила темпоритмичните упражнения използвани в актьорски тренинг в три основни групи:

1. Упражнения, развиващи чувството за ритъм и темпо (тези упражнения бих нарекла технически – като гамите за музикантите например). Към тях можем да причислим и най-елементарни, въвеждащи ритмични упражнения, които могат да бъдат заимствани и от началното обучение по солфеж (тактуването например).

2. Темпоритмични упражнения, свързани с настроението, емоционалната възбудимост на актьора, изграждащи техника за

работа с „психо-физическия апарат”. Този вид упражнения заемат основно място в тренинга на актьора.

3. Темпоритмични упражнения, свързани с натрупването на специфични умения за конкретна роля или сценична форма. Тази последна група не разглеждаме в този текст, тъй като са свързани с готовата форма, а не с тренинга.

В заключение, бих искала отново да подчертая, колко важно е актьорите да имат познания за нотните стойности, понятията за темпо, ритъм, метрум, размер, такт. Разбира се, те трябва да бъдат запознати с тези понятия по подходящ, разбираем за тях и свързан с актьорската професия начин. Само така те биха могли задълбочено да изследват възможностите, които темпоритъмът дава в личния им тренинг.

Чрез темпоритъма, актьорската игра може да бъде по-ясна, плавна, завършена, пластична и хармонична. Чрез него актьорите могат правилно да заживеят и да овладеят вътрешната страна на ролята, защото само чрез съзнателна психо-техника може да се определи верният темпоритъм.

III. ФИЗИКАЛИЗАЦИЯ – НА ДРАМАТУРГИЧНИЯ ПЕРСОНАЖ И В АКТЬОРСКИЯ ТРЕНИНГ

Какво означава физикализация в театъра? За да разбера доколко този термин въобще е познат на по-широк кръг публика, направих следния експеримент: потърсих значението на използване на думата в един от най-активните интернет форуми с отношение и към изкуството - Yahoo Answers. Отговорите впечатляват с ясна асоциативна конкретност.

„Въпрос:

Учителят на сина ми по Драма, е поставил задача на учениците, всеки да представи три „физикализации” на следващото им занятие. Разбирам, че това има някаква връзка с поведението, но какво точно означава „представете три физикализации”?

Някой може ли да го обясни? Да даде пример?

Отговор (избран с най-висок рейтинг от потребителите):

Физикализация (или отелесяване) се отнася до физическите действия на персонажа, и по специфично до тези, които дават информация относно определени аспекти на характера. Това е начинът, по който характерът (ролята) съществува, има своите физически проявления, обикновено свързани с емоционалното състояние на героя.

Ето и три примера, като започваме с нещо много просто:

Ако героя плаче, това може да означава, че е тъжен.

Ако поведението на героя е неспокойно, трепетливо, като да не може да си намери място – това може да означава, че е нервен.

Ако героят се движи бавно, отпуснато, трудно премества и борави с предметите – това би могло да означава, че е стар, изморен, оскърбен, отчаян и т.н.

Важно е да се отбележи, че физическото поведение не е единственото средство за комуникация на персонажа, но малко или много наблюдателят първо вижда персонажа, после го чува така, че начинът, по който героите действат, дава първите индикации за това кои са те” (Yahoo Answers, 2007).

В професионална ми практика като актриса и като театрален педагог, въпросът за физикализацията е един от основните, който е провокирал мислите, въображението, тялото ми. Как да открия вярното физическо поведение на персонажа? Как да го свържа със собствената си психофизика? Как да свържа физическо поведение, заимствано от други системи, занимаващи се с движението на тялото като танц, спорт и други с конкретен драматургичен персонаж? Разбира се, това са въпроси, които занимават голяма част от актьорите или поне тези, които имат интерес в изследването на изкуството на актьора, на механизмите за отключване на емоцията и развиване на специфичните актьорски средства. Много театрални методологии формулират и разглеждат различни начини за изграждането на уникалната физикалност на актьорското присъствие, като основната разлика в тях е подходът (техниките) за работа с актьорската психофизика – от вътрешно към външно (от ментално към физикално) и обратното.

Ще разгледам отделни аспекти от тренинговата система, разработена от екипа на доц. Възкресия Вихърлова и доц. Зарко Узунов и практикувана в НБУ, които имат отношение към темата на дисертационния труд и по-специално взаимовръзките между танца и театралното действие.

III.1. Танцово поведение и театрално действие в представлението

Възможните пътища за придвижването на актьора **от психологически достоверно сценично поведение до танц (движенческа танцова структура) и обратното**, са обект на изследване както в обучителната програма по физически театър в НБУ, така и в голяма част от представленията произведени в департамент *Театър* или от негови възпитаници. Изследването на проблема на ниво тренинг (в обучението) и в конкретна сценична форма дава различни възможности и предимства. В тренинга търсенията (опитите) са освободени от конкретността на драматургичния материал, от идеята за крайния резултат и неговото качество, както и от сроковете за реализация на сценичен продукт. Това дава голяма свобода да се открият принципите (законите) за боравене с този подход, които впоследствие да намерят приложението си в театралния продукт. От друга страна, при работата в конкретна продукция рамката, която ни дават драматургичният материал, жанрът, музикалното оформление, сценичната среда и други, често изиграва ролята на катализатор на изследвания проблем.

За да имаме по-голяма яснота в опита си да изведем принципи за придвижването от танц до психологическо поведение и обратното, е необходимо да разгледаме по-задълбочено едно от основните упражнения от споменатата вече тренинговата система на В. Вихърлова и екип.

Първоначалните тренингови упражнения, имат за цел да се открие импулса за движение в тялото, който да провокира движение в една става.

Това движение се нарича „просто движение” (според установената терминология в тренинговата система на доц. Възкресия Вихърва и доц. Зарко Узунов). До „просто движение” може да се достигне и чрез „абстрахиране на движението като механична или природна система или човешко поведение, възможно за реконструиране”. В базовия тренинг „простото движение” се развива енергийно в определена тенденция (възходяща или низходяща). Развитието му е съобразно с определени закони и в зависимост от пространствените, динамичните и времеви характеристики на движението. То може да се развива по следните параметри:

- ✓ Амплитуда.
- ✓ Темпоритъм.
- ✓ Пространствени характеристики – активна посока.
- ✓ Динамични характеристики – напрегнато-ненапрегнато.

Вследствие на целенасоченото развитие се достига до „общ образ” – „подскачащият”, „ръкомахащият”, „удрящият”, „ритацият” и др.

Същото енергийно развитие, в определена тенденция, претърпява и системата *звук*, като то може да е едновременно с движението или последователно. При развитието на звука се достига до „маска на звука”, която е носител на неговата образност. Етапът на развитие на движението и звука се нарича „изразно ниво” – това е моментът, в който движението и звукът нямат конкретно значение, не можем да ги свържем с определен персонаж или ситуация. Когато обаче актьорът успее да ги назове за себе си, да достигне до конкретен жест и маска на звука и в процеса на тренинга успее да „нафантазира” обстоятелства, ситуация, биография на „Този”, който жестикулира и звучи по определен начин, то тогава е достигнал до конкретен образ. Това ниво на тренинга наричаме „образно ниво”. В базовите тренинги студентите се насърчават да работят дълго време на „изразно ниво” и по този

начин да усвоят механизмите за развитие на системите *движение* и *звук* както и да изследват възможностите на собственото си тяло. Достигането до „общ образ” е допустимо, но не се търси конкретност на образа.

Следващият етап в тренинговата система и основна тренингова техника е така наречената поредица „израз–образ”. За нейното поясняване ще си позволя да използвам сравнително дълъг цитат на Веселин Мезеклиев, който е един от основните актьори, с които доц. Възкресия Вихърва развива тренинговата система в първоначалните години през периода 1989–1991 г. (представленията „Дзън” и „Бит”). Мезеклиев също така е и в първият преподавателски екип на програма *Театър*, с принос в развитието и педагогическото осмисляне на упражненията.

Правехме такова упражнение – движиш си само ръката например, от лакътната става в цялата възможна амплитуда – от пълното свиване до пълното разтягане. Правехме го достатъчно дълго. Не променяхме темпото и амплитудата. Това движение не означава нищо освен това, че ти просто си движиш ръката. Нарекохме го „просто движение” или „абстрактно ниво”. Ако опитаме да внесем някаква тенденция на промяна, например ускоряване на движението и акцент по посока свиване, логично произвеждаме емоция, най-малко поради усилието, необходимо за увеличаването на енергията. Движението започва да означава нещо и ако успеем да си го назовем точно, достигаем до жест, който бележи края на тенденцията – и условно го нарекохме “образно ниво”. Когато си достигнал до жест, се открива възможност да отнемеш “образното ниво”, да запазиш енергията, да се върнеш на “абстрактно ниво”, когато движението не означава нищо.

Отново да внесеш тенденция за енергийна промяна и да откриеш нов жест и т. н. Тази игра има голям потенциал, особено като откриеш възможност да прехвърлиш движението от става на става по цялото си тяло ...Така тялото ти заживява по друга, движенческа логика и това вече не е твоето “битово” тяло.

... Същото упражнение може да се направи и със звука...– от прост звук, дишане – вик, срички – думи, неразбираемо бърборене – думи, думи – слово, слово – пеене и т.н. докато се стигне до виртуозни упражнения, отговарящи например на техническите етюди за цигулка на Паганини!?... Не ти е нужен образ, който да обслужваш. Ставаш машинка за образи, настроения, емоции. Ставаш не “възпроизводител” на чувства, а “производител” на такива!... (Мезеклиев, Кортенска, 1998:291).

Цитатът коментира работния процес на представлението „Бит”, прераснало по-късно в изследователска програма „Бит”, но именно този процес става основа за авторската обучителна програма “Актьорът предоставен на самия себе си” на доц. Възкресия Вихрова и екип.

Като студент, обучен по тази програма и по-късно преподавател, водещ тренинговите модули в програмата, смея да твърдя, че усвояването на поредицата „израз–образ” дава на актьора изключителна възможност за себепроучване, развиване на една свръхвъзбудимост и неочаквана емоционална рефлексия. Практикуващият може да изследва колко възможни образи може да открие в едно движение, да избере колко време да „прекара” в един образ, да го развие и задълбочи или да се върне към абстрактното „изразно ниво”. „Машинката за образи” дава възможност за многобройни

кратки образни фиксации, с които актьорът да се идентифицира, откоментира, и забрави по пътя към следващите фиксации.

Освен всичко това, тази техника дава инструментариум, с който актьорът може да борави с различни системи, свързани с движението (като танц, спорт, движенческа партитура с различен произход) и да ги използва в творческия си процес.

III.1.1. Физикализация чрез изграждане на танцово поведение в резултат на театралното действие

Тук ще направя опит да изведа принципи за физикализация на актьорското поведение до танц, като анализирам процеса на работа в представлението „Амарантос” от първоначалната режисьорска задача към актьора до крайния продукт – фиксирана танцова структура и нейните разработки в представлението.

В началната сцена физическото поведение на актрисите, интерпретиратки Ирина, е организирано в движенческо-танцова структура, разработена на базата на прости физически действия. Основното физическо действие е основано върху направения от режисьора действителен анализ на драматургичния материал и обстоятелствата, в които е поставена главната героиня в началото на пиесата:

*Ирина е на 18 години, ученичка последна година във Френската гимназия. Родилно отделение на голяма болница, вечер, кучи студ и сняг, връхлита Ирина в напреднала бременност, с буйна, дълга, ситно къдрава, черна коса, **едва мъкне голяма чанта** (Виж Приложение № 2).*

На една от първите репетиции режисьорът поставя следната задача:

„Предложете 5 различни начина на носене на куфар.

или

Предложете 5 различни начина на взаимодействие между вашето тяло и обекта куфар.“

Вследствие на направените предложения се оформиха следните пет различни начина за носене на куфар.

1. Носене на куфар от дясната страна на тялото (куфарът е под дясната мишница, прегърнат от двете ръце, като лявата ръка го държи отдолу, а дясната отгоре).

2. Носене на куфар пред тялото горе (поставен между брадичката и гръдния кош; двете ръце държат куфара отстрани).

3. Носене на куфар пред тялото долу (дръжките на куфара се държат с двете ръце, лактите са опънати и куфарът е пред коленете).

4. Носене на куфар отзад и отдясно на тялото (куфарът се държи с дясната ръка; ръката е вдигната максимално нагоре, свита в лакътя и куфарът се намира зад дясната плешка).

5. Носене на куфар от лявата страна с дистанция от тялото (дръжката на куфара е закачена на показалеца и средния пръст на лявата ръка; предмишницата е плътно прилепнала до тялото, като от лакътя ръката е в страни, максимално отдалечена от тялото).

Дотук имаме пет позиции на куфара с тялото, но все още не се извършва физическо действие. Ако повторим няколко пъти описаните по-горе позиции, ще видим, че само променяме положението на обекта спрямо тялото

без да извършваме действието „нося куфар”. Това налага към задачата да се добавят нови условия, като всяко от предложенията ще включва:

- ✓ взимане на обекта;
- ✓ поставяне на обекта;
- ✓ специфичен начин на държане / хващане на обекта;
- ✓ придвижване в пространството.

Развитието по горепосочените условия дава само основната поредица от физически действия, въз основа на които ще се изгради танцово-движенческа структура. На този първоначален етап начините, по които се извършва действието (как взимам, как поставям, как се придвижвам), не са фиксирани като продължителност, посока, темпо, характеристика или окраска. Те се определят в следващия етап, когато отделните действия се свързват в обща композиция и трябва да се изгради темпоритмичната структура на цялото. Това обаче все още не е достатъчно, за да доближи поредицата от прости физически действия до танца. За да стане възможно синхронно изпълнение (с повече от един изпълнител), е необходимо да се фиксира времетраенето на всяко действие по бройки. И на последно място, но не по важност, е етапът на естетизиране на движенията и разработване на преходи (свързващи елементи) между отделните действия.

В описанието по-долу ще слея отделните етапи, за да съкратя обема на описателната част.

Вследствие на новите условия имаме следното развитие на горните пет позиции:

1. *Начална позиция:* куфарът поставен на пода, до десния крак.

Навеждане на тялото и взимане на куфара с дясната ръка (четири бройки); изправяне на тялото; дясната ръка продължава движението нагоре, като придвижва куфара по вертикалната ос

плътно по дясната страна на тялото, докато дланта стигне до подмишницата (осем бройки); лявата ръка хваща куфара отдолу (две бройки); дясната ръка тръгва нагоре, с разперени пръсти на дланта и обгръща куфара от външната му страна (осем бройки). Всички тези движения се извършват в бавно, непроменливо темпо, без прекъсване и паузи. Тази позиция се задържа, като изпълнителят прави само едно бавно и постепенно, дълбоко вдишване за дванадесет бройки. Позицията е в динамична статика, защото по време на вдишването тялото работи с минимално движение на отваряне назад и нагоре. Следва активно, кратко издишване и придвижване в пространството по права линия с четири активни крачки (без да се променя позицията и хватата на обекта, за четири бройки и едно продължително вдишване). На петата крачка куфарът се изпуска¹⁰ на земята, в точно определена позиция пред тялото (една бройка, едно активно издишване).

2. *Начална позиция:* куфарът е пред тялото.

Куфарът се хваща с двете ръце отстрани и се поставя между брадичката и гръдния кош като се трасира посоката нагоре (активно за две бройки с вдишвам-издишвам); активно придвижване в пространството по права линия – пет крачки (пет бройки, едно продължително вдишване). На шестата крачка куфарът отново се изпуска до същата позиция като в № 1 (една бройка, едно активно издишване).

¹⁰ Подчертавам думата „изпуска“, защото тя определя енергията, с която ще се извърши действието. Ако напишем „поставя“, действието ще изглежда съвсем различно.

Преход: Статична позиция – горната част на тялото наведена над куфара с прав гръб; дясната ръка над куфара на нивото на гръдния кош; лявата ръка встрани; и двете ръце са с разперени пръсти (позицията се задържа четири бройки, в които има две вдишвам-издишвам)

3. *Начална позиция:* куфарът е пред тялото.

Дясната ръка хваща дръжката; активно изправяне и поставяне на куфара пред краката; хват и с двете ръце (лактите опънати; две бройки, едно вдишвам-издишвам); свободно придвижване в пространството – осем крачки (за осем бройки), като куфарът демонстративно се подритва; на последната крачка се спира в позиция с разтворени крака; поставяне на куфара между краката и заемане на преходна позиция (осем бройки)

Преход: активна статична позиция – краката разтворени; коленете леко свити; корпусът изтеглен назад като главата продължава линията на гръбначния стълб; две възможни позиции на ръцете: 1. Ръцете свити в лактите и дланите поставени отзад на кръста; 2. Опънати лакти, дланите поставени отпред, в горната част на бедрата. Всяка актриса избира една от двете позиции на ръцете. (Осем бройки, четири вдишвам-издишвам)

4. *Начална позиция:* куфарът е между краката.

Дясната ръка хваща дръжката (две бройки, едно вдишване); изправяне и поставяне на куфара зад дясната плешка (две бройки, едно издишване); лакътят на дясната ръка е максимално нагоре; активно, свободно придвижване в пространството като тялото трасира посоката напред – пет крачки (за пет бройки) като на

последната обектът се изпуска от лявата страна на тялото (с едно активно издишване).

Преход: неравновесна позиция на тялото – ръцете са подпирани на куфара и се търси балансирана позиция миг преди падането на тялото (две бройки).

5. *Начална позиция:* куфарът е от лявата страна на тялото.

Лявата ръка хваща дръжката и поставя обекта в описаната по-горе позиция № 5 (активно за две бройки с едно вдишвам-издишвам); свободно придвижване в пространството – осем крачки (активно, нахално, демонстративно разхождане, с полюшване на куфара в лявата ръка), като на последната крачка се спира с прибрани крака (осем бройки); поставяне на куфара на земята, като стремежът е да не се променя позицията на ръката спрямо тялото, а само чрез наклон наляво и свиване на тялото, обектът да достигне до пода (бавно и напрегнато движение за осем бройки) .

Преход към позиция № 1:

Тялото е свито, лявата ръка хваща дръжката на куфара и го придвижва зад тялото (през таза) в дясната ръка, която го поставя в начална позиция № 1 (бавно и напрегнато движение за осем бройки).

Така построената композиция бихме могли да наречем кратка, базисна „перформативна структура” (Lehmann, 2006), защото се намира в граничното поле между танцовото и театрално изкуство. В процеса на представлението обаче, тя претърпява различно развитие и запазвайки в голяма степен целостта

й, актьорите я придвижват до чист танц и до психологически достоверно, реалистично поведение. Това става възможно, като се използва технологичното упражнение „израз-образ” и заложените в него закони за развитие на звука и движението. В зависимост от опита на актьора в тренинга, той може да открие множество от образи, настроения, емоции, закодирани в зададената му перформативна структура. На базата на действия анализ на драматургичния текст, изпълнителят избира тези образи и емоции, които подпомагат цялостното му сценично присъствие вследствие на взаимодействието му с персонажа. Водещо в придвижването на структурата към психологическо достоверно поведение е развитието на система звук. Дъхът, дишането, използваните звуци достигат до максимално образно ниво, до маска на звука и произнасяне на текст през маската на звука. Същото се случва и със движението, но тъй като неговата изходна точка е вече на високо ниво на образност (използваните прости физически действия са много конкретни – взимам, пренасям, поставям куфар), развитието в посоката е с много малка дистанция. За да се качи нивото на образност при движението, първото нещо, което трябва да се направи, е да се отнеме установения темпоритъм (движенията да не се извършват за две, четири или осем бройки) и физическите действия да се извършват в психологически достоверния за ситуацията и обстоятелствата темпоритъм.

Развитието в противоположната посока – към чистия танц, отново става възможно благодарение на законите за развитие на системата *движение* в гореописания тренинг. В представлението „Амарантос” имаме следната картина: Всички момичета изпълняват перформативната структура, когато на аудио запис започва да тече един от монолозите на Ирина. Съдържанието му разказва за начините по които младите хора прекарват вечерите си заедно: “... водка, бира, тъпа музика...” (пълният текст на монолога виж в приложение 2, стр. 7). Монологът от аудио записа е подплатен с ритмичен съпровод на тарамбуки (в размер 9/8). Тук е мястото, в което нашата перформативна

структура трябва категорично да премине в танц. Водещо в това преминаване е развитието на система *движение*. Тук темпоритмичната обвързаност между елементите от система *движение* се засилва и видоизменя, съотнасяйки се с ритмичния съпровод на тарамбуките. Отнема се образността на простите физически действия и те се разглеждат (описват) само като движения на тялото в пространството и времето: движения на корпуса, ръцете, таза, гръдния кош, главата в определени посоки и с определен темпоритъм. Развивайки динамичните им характеристики, те се видоизменят, като дистанцията от оригиналното движение може да е в различна степен. Възможна е промяна на последователността на движенията в структурата, като някои дори могат да отпаднат за сметка на развитието и повтаряемостта на други. Системата *звук* претърпява промяна единствено в посоката, при която физиологично обслужва и следва движенческата трансформация. Вследствие на гореописаното развитие на базовата перформативна структура тя достига до форма, която всеки зрител би разпознал и назовал като танц.

В този пример разгледах възможностите за преминаване от психологическо достоверно поведение до танц на базата на перформативна структура, изградена от поредица прости физически действия, възникнали в резултат от действен анализ на текста.

III.1.2. Физикализация на актьорското изпълнение в даден персонаж от драматургичен текст на базата на конкретен танц

За целта ще анализирам част от репетиционния процес на представлението „Домът на Бернарда Алба”, реж. Е.Панайотова-Лист.

Първият етап в реализацията на представлението беше интензивно обучение на актрисите по фламенко, водено от хореографката Луиз Катан (Холандия). „Тя направи десетдневен тренинг с актрисите със съзнанието, че

за този кратък период те не могат да се превърнат в идеални танцьори. Целта беше по-скоро да проумеят логиката на танца, логиката на неговата енергия и експресия и да се приблизят към онази идея за женственост, която той провокира. Те трябваше да генерират информацията от своята сетивност като индивидуалности и да я преработят в нов език, преживяващ спектакъла” (Панайотова–Лист: 2005).

Както самият режисьор формулира целта на танцовия тренинг, последният не е имал за задача да се усвоят готови хореографски структури (макар че такива присъстват в постановката), а „натрупаните умения в танца фламенко да се превърнат в основа за откриване на уникален движенчески език на изразяване и коментиране на темперамента на испанската жена” (Е. Панайотова–Лист; пресконференция по повод премиерата на спектакъла).

По време на танцовия тренинг, освен заучаването на фиксирани танци, беше наблегнато върху усвояването на:

- Основни ритмични структури във Фламенкото:

Алегрия – с акценти на трето, шесто, осмо и дванайсетото време

Alegria											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Palmas 1:	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Palmas 2:		x	x		x	x		x		x	x

Булерия – с акценти на трето, седмо, осмо и дванайсетото време

Buleria por 12												
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A:	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
B:	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

- Основни позиции на тялото – специфични положения на главата, гръдния кош, таза, ръцете.
- Базисни движения на ръцете, дланите и пръстите.

- Основни стъпки и кратки ритмични структури изпълнявани с краката;
- Базисна употреба на стъпалото – пръсти, пета, цяло ходило.



Следващият етап в процеса на откриване и изграждане на специфичния движенчески език в представлението беше актьорският тренинг върху елементите от фламенко. На този етап всяка една от актрисите имаше за задача чрез изследване (в основата на което е работата с гореописаната техника израз-образ) на танцовите елементи да открие специфичните за нейния персонаж начин на придвижване (походка); жестикулация и основен темпоритъм на присъствие.

Всяка актриса е натоварена с характерно движение и стъпки – Бернарда Алба на Вероника Петрова е горда и достолепна, страховита в строгостта и величието на своята мъка; пазителка на традицията и могъща във властта си над живота и смъртта, с бастун в ръка тя отсъжда съдбата. Запомняща се е и слугинята Понсия на Ася Иванова, надарена с

пъргавите стъпки на сплетничеството и угодничеството. Телата са обтегнати от страстта, деформирани от болезненото желание, напирало да излезе от тях (Пламенов, 2005).

Персонажът на слугинята Понсия се заявява в началото на постановката с три кратки, различни ритмизирани походки, които са свързани с основните характеристики на героинята – селска прислужница от низш произход, готова винаги да се подчини (първа походка); дебне, шпионира, подслушва, сплетничи (втора походка); всява паника, тревога, обидчива и горделива (трета походка).



Походките на актрисите са резултат от личния им тренинг с темпоритмични структури от фламенко и взаимодействието им с индивидуалната сетивност и емоционална рефлексия на изпълнителките.

*...Вероника Петрова и Ася Иванова, изпълняващи
съответно ролите на Бернарда и слугинята Понсия,*

съществуващи в сценичното решение като контрастна двойка, чрез движението и танца изграждат цялостни и впечатляващи образи. Ироничното използване на стъпките и позициите на фламенкото от Ася Иванова, или пък стриктното следване на каноничния жест от Вероника Петрова правят живота на техните героини на сцената оригинален и много внушаващ. (Панчева, 2005).

В един от основните монолози на Понсия в представлението, героинята разказва за съпруга си, неговата страст към отглеждането на кадънки¹¹ и как тя избива всичките му птички с чукчето на хаванчето. В интерпретацията на актрисата специфичните движения на ръцете и дланите от Фламенкото преминават в жест на удушаване (извиване на глава на пиле), като се развива въртеливото движение в дланите и се акцентира на крайната фаза на движението. Танцово-ритмичната структура в краката се трансформира до поведение на стъпкване, смачкване, развивайки енергийно ударът на петите и посоката надолу. Тази специфична физикализация, основана на танца, допринася много за комичното въздействие на сцената както и за колоритността на изразните средства на персонажа.

... образите са изградени колкото през думите, толкова и през движението, през ритъма на стъпките, които следват пулса на сърцето. Затова думите се произнасят мелодично, често на испански, което засилва акустичното им въздействие; напаяват се, защото смисълът им не е в значението, а в диханието, което ги извежда от телата. Така речта често прелива в песен. Музикално оформление липсва. Телата са

¹¹ Кадънката (*Carduelis carduelis*) наричана още „шиглец“ и „кардарина“ е широко разпространена в [Европа](#) (включително и в [България](#)) дребна [пойна птица](#). <http://bg.wikipedia.org/wiki/>

единствените инструменти за музиката, гласовете са мелодите, съпроводени от гневния ритъм на краката и пляскането с ръце. (Пламенов, 2005).

Голяма роля за цялостното въздействие на представлението играе и музикализацията на текста, която подробно бе разгледан в предишната глава. Тук основно са използвани принципите на ритмизиране на текста, следвайки основните ритмични структури от фламенко и мелодизиране чрез наслагването на конкретна песен върху драматургичния текст.

Процесът на придвижването от конкретен танц към физикализация на даден персонаж може да се опише в следните етапи:

✓ **Първоначална фаза – абстрахиране на танца.** Танцът се разпада на елементи, деконструира се до „просто движение” (движение от една става).

✓ **Индивидуален актьорски тренинг.** След като движението е дестилирано до “изразно ниво” се преминава през етапа на дълготрайни тренинги в поредицата „израз-образ” до достигане на нови образи, които да обслужват актьора в процеса на изграждане на ролята. Дистанцията на това „ново поведение” от танца може да е в различна степен. В някои случаи е възможно напълно да се премахне образността на конкретния танц, да се стигне до нечетливост на неговите характеристики, до отнемане конкретността на стъпките и движенията за сметка на възникналото ново компенсиращо поведение. В този случай имаме максимална дистанция – танцът става само повод за конструирането на ново поведение, но зрителят не може да разчете конкретния танц, който го е провокирал. В други случаи можем да запазим различни характеристики от танца – пространствената ориентация на тялото; запазване спецификата и характерността на движенията и трансформирането им в конкретна жестова партитура (на този принцип е изграден монологът с кадънките на Понсия); запазване на оригинална

ритмична структура от танца (така са разработени походките на актрисите) и др., които ще осигурят четливостта му в новото поведение в различна степен.

✓ **Физикализация на персонажа.** Вследствие на натрупания опит в тренировъния процес, актьорът заедно с режисьора композират цялостната партитура на поведението, съобразена с действияния анализ на текста. Този финален етап е от изключително голямо значение, защото ако не се постигне съответствие между психологическото и физическото, ако актьорът не успее да свърже и оправдае специфичната физикализация от името на персонажа, не може да се проведе реално вътрешно действие. Актьорът става просто изпълнител на две отделни системи – една физическа партитура и една звуково-музикална партитура, без те да си взаимодействат и да подпомагат провеждането на основното действие на персонажа.



„Голямото постижение обаче е в изпълнението на Вероника Петрова и Ася Иванова като Бернарда и слугинята Понсия..., които успяват в най-силна степен да съчетаят чисто пластичните партитури на своите роли с техните психологически измерения”(театрална критика, Личен архив).

III.2. Танцово поведение и театрално действие в актьорския тренинг въз основа на опита в департамент „Театър”, НБУ

„Актьорска партитура” е заглавието на курс, който се води през втората година на обучение на студентите по актьорско майсторство, програма *Театър*, НБУ. В предходните семестри, студентите са натрупали умения за „развитие на просто движение в определена тенденция” и поредица „израз-образ”. Целта на този курс е да изгради умения в студентите за изграждане и подредба на актьорска партитура, която не е пряко свързана с персонаж от драматургичен текст. По този начин студентите са свободни да изследват възможностите на физическото и словесно действие без ограничението на конкретна драматургия.

Първоначалната задача, която студентите получават, е да изградят партитура от осем елемента от система движение и седем елемента от система звук. (подробно описание на задачата виж в *Приложение № 5*). Те сами трябва да определят последователността на елементите, като условията са да не повтарят елемент и да не наслагват елементи (не е позволено елемент от движението да протича едновременно с елемент от звука). Етапите в развитието на задачата са следните:

Индивидуална работа

- *Работа с една партитура – обособяване на отделните елементи.*

При начинаещия актьор (в случая обучаващия се) един от проблемите, върху които се работи, е постигането на добро сценично самочувствие. Повечето студенти, в желанието си да бъдат интересни за наблюдаващия, извършват едновременно няколко действия, не дават възможност действието реално да се зароди, случи и отзвучи, страхуват се от паузата и тишината на

сцената. По тази причина първият етап за работа с вече изградената партитура е да се **обособят отделните елементи**, ясно да се фиксират техните начало и край, студентът да може да ги повтори неколкостранно без да ги променя, да извършва самонаблюдение в процеса на правенето. Това е и първото ниво на абстрахиране на цялостната партитура и доближаването и до „изразно ниво”, което ще позволи провеждането на практически изследователски процес. За да се онагледят отделянето на всеки елемент, поставяме условие на студента да преминава през неутрална позиция на тялото между елементите или да ги отдели с влизане-излизане от сценичното пространство.

- *Работа с една партитура – промяна на енергията на всеки елемент (тренингови задачи за развитие на елементите по амплитуда на движенията, сила на звука, темпоритъм, активна посока, мотивация).*

На този етап, студентите откриват различните възможни значения на едно действие, вследствие промяна на енергията на неговото извършване. Натрупаните умения в този етап им служат в следващите задачи свързани с импровизация в готова форма и комуникация с партньор.

- *Работа с една партитура – промяна на енергията на цялата партитура; придвижване от танц до психологическо поведение и обратното.*

В този етап студентите се запознават с принципите (които разгледах по-горе) за изграждане на танцово поведение на базата на просто физическо действие и обратно.

Работа по двойки

- *Общуване с партньор на база партитури. Съществуване на две партитури едновременно в пространството и във времето. Откриване на възможни точки на контакт.*

На този етап студентите трябва да открият законите за общуване с партньор, за изграждане на комуникация чрез елементите от партитурата (чрез физическото или словесното действие), изграждане на събитие, конфликт, провокиране на реакция чрез акция. Първоначално студентите изпълняват всеки своята партитура без да имат право на промени. Единственото условие е да се съотнасят пространствено с партньора. Така те повтарят неколkokратно партитурите си, като всеки започва от начало без да изчаква партньора. По този начин в повторенията се получават различни наслагвания от елементите на двете партитури и се проучват възможните точки на контакт (на комуникация) с другия. Вторият етап от тази работа е постепенното освобождаване на изпълнителите. Първо се премахва ограничението във времето (всеки елемент е с точно фиксирано времетраене). Сега, в зависимост от взаимодействието с партньора, студентите са освободени да променят времетраенето на елементите. Следващото ниво на свобода е последователността на елементите – те могат да бъдат размествани, повтаряни, пропускани в интерес на изграждането на комуникация с партньора. И последната степен на свобода е възможността да използват елементи от партитурата на партньора.

Този етап на работа дава големи възможности на студентите да развият умения за импровизация в кратка, фиксирана перформативна структура, да открият принципи и развият рефлексия за общуване с партньор, акция-реакция на сцената, изграждане на конфликт, развиване чувство за ритъм на цялостната форма.

Работа в група

- *Обособяване на триа, квартети т.н. от работата с партньор.*

Процесът на този етап в известна степен дублира предходния, като вниманието се разпределя не само към един партньор а към всички участници.

Изследват се възможностите за създаване на дует или трио в рамките на групата, както и изграждането на големи ситуации за цялата група. Този етап е възможно да се премине от изследователски към постановъчен процес и да се получи фиксирана сценична форма на базата на груповите импровизации. До този момент не сме си поставяли тази цел, но сме запознали студентите с възможните пътища за фиксиране в различна степен на една импровизационна форма.

В резултат на задачата в този курс, през 2010 г. две студентки (Василия Дребова и Яна Мошолова) подготвиха театрална акция “ДРЪЖТЕ СЕ ЕСТЕСТВЕНО, ИМАМ ПИСТОЛЕТ”, която представиха на АРТ ФОРУМ **PERFORMANCE WEEK" @ atelie plastelin** (виж *Приложение № 6*).

В областта на театралното образование „постдраматичен театър” е понятие за ноу-хау, което принадлежи на *Института за приложно театрознание* към Университета “Юстус Либих” в Гийсен, Германия. Тук студентите са насърчавани да гледат на театъра по различен начин, да нарушават правилата и през експеримента да намерят собствената си творческа позиция. Абсолвентите на Института в Гийсен са „както признати учени, така и театрала и мислители в областта на театъра.”(Беренд, 2008)

Наличието на курсове като „Технология на формирането”, „Автобиографичен пърформанс”, „Динамика на театралната форма” и други в програма Театър, НБУ ми дава увереността, че и тук на студентите се предлага един различен подход към театралното изкуство, една широка образователна платформа, която да провокира „мислители” в областта на театъра.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В началото на направеното изследване бяха заложили две основни цели. Първата беше да се покажат и анализират някои от най-важните практически аспекти от обучението и работата на актьора в светлината на общите процеси в развитието на световния театър. Втората – да се изведат основни принципи в работата на актьора, адекватни на съвременната театрална практика. В перспективата на собствения ми професионален опит изпълнението на тези цели беше свързано с изследването и описването на възможните взаимовръзки между музиката, танца и театралното действие.

В **първата глава** беше очертана теоретичната рамка на изследването, като акцентът беше поставен върху представянето на два от основните постдраматични принципа – на музикализация и на физикализация на театралното действие. Теорията на Х. Т. Леман даде възможност да се артикулират сравнително точно принципи, явления и конкретни практики, които иначе биха останали недостатъчно ясни и недобре определени. По този начин неговото понятие „постдраматичен театър” очерта теоретичния хоризонт на цялото изследване. Направеният анализ с помощта на теоретичната рамка показва, че определени представления в България през последните 20 години могат да попаднат в категорията “постдраматичен театър”, макар до момента те да не са били отнасяни към нея.

Във **втората глава** бяха анализирани конкретни примери от професионалната ми практика, свързани с музикализация на драматургичния текст и на театралната форма. Разгледани бяха специфични музикални елементи в тренинга на актьора и беше аргументирана необходимостта от позадълбочено музикално образование на съвременния актьор.

Фокусът в **третата глава** на дисертационния труд беше насочен върху взаимодействието танц – театрално действие. Анализирани примери от

конкретни представления и от актьорския тренинг в НБУ позволиха разглеждането на различни подходи при физикализация на драматургичния персонаж и изграждането на танцово поведение в следствие на театралното действие.

Ще посоча 9 приносни момента на дисертационния труд, които обобщават реализираните в изследването различни посоки на анализ:

1. Теоретичната рамка, в която се разполага постдраматичният театър, позволява да се направи пряка връзка между редица важни принципи, формиращи неговия характер, и конкретни страни от театралната практика в НБУ.

2. В текста са очертани, анализирани и илюстрирани с конкретни примери два от основните постдраматични принципа – на музикализация и физикализация на театралното действие.

3. Музикализацията на театралния език и форма е разгледана като устойчива тенденция в развитието на съвременния театър и важна характеристика на постдраматургичното представление.

4. В анализираните конкретни примери са изведени два основни подхода при музикализацията на драматургичния текст и театрална форма. При първия се постига музикализация на текста на базата на енергията, с която актьорът изпълнител го произнася, а вторият е резултат от взаимодействието между актьорското изпълнение и конкретна музикална форма.

5. Аргументирана е тезата за необходимостта от професионално музикално образование в обучението на актьора. Музикализацията е разгледана не като външен и независим спрямо театралното действие елемент, тя е част от неговата форма. Така актьорът колкото играе, същевременно толкова и музицира. Музикалното образование се оказва не само предимство, но и важно условие за добрата работа на съвременния актьор. Музикалното

образование позволява също така висока степен на теоретична рефлексия върху описваните тук процеси, която може да има много важно практическо значение. Там, където един обикновен актьор би могъл да работи само на интуитивно ниво, музикално образованието е в състояние да открива и следи множество нива в драматургичното поле, оставащи напълно скрити за първия. Всеки вижда, чува и разбира само това, което предварително е подготвен да види, чуе и разбере.

6. Голяма част от наблюденията и анализите са направени въз основа на личния ми опит като актьор, който има и музикално образование.

7. При разглеждането на **принципа на физикализацията водеща е тезата, че чрез физикализацията тялото се превръща във фокус, който събира в себе си всички останали елементи на театралното действие.**

8. **В конкретните анализи върху отделни представления са разгледани различните взаимовръзки между танца и театралното действие. Отношението между последните две се оказва един от многото, но и един от основните аспекти на физикализацията като принцип в постдраматичния театър.**

9. Принципите, използвани в анализираната в текста практика, са в **синхрон със съвременния театрален език и адекватно не само отразяват, но и развиват водещи в момента световни тенденции.**

В заключение: надявам се, че освен за конкретните цели на настоящата докторска теза, направеното изследване би могло да бъде от полза както за студентите, на които тепърва им предстои да навлизат в тази гранична област между театъра, танца и музиката, така и за всеки, който би имал интерес към съвременните изразни средства в сферата на сценичните изкуства.

ТЕРМИНОЛОГИЧНИ УТОЧНЕНИЯ

Актьорска партитура – ще използвам термина „подпартитура на актьора”, който Патрис Павис ни предлага в „Речник на театъра”. – Подпартитурата е „ръководна кинестезична и емоционална схема, съставена от ориентирите и опорните точки на актьора, създадена и изобразена от него с помощта на режисьора...” (Павис, 2002:226).

В контекста на системата на Станиславски бихме могли да приравним актьорската партитура с „линия на ролята” – всички малки действия, конфликти, контрадействия, обстоятелства и събития, които изграждат живота на ролята в пиесата.

Като актьорска партитура може да определим и “структурата”, за която Марио Биаджини говори в

следния цитат: „В нашата работа всичко е подчинено на структура, но това не е структура на форми, а структура на действия, точно в смисъла на „физическите действия” на Станиславски... Нека вземем структурата, която аз следвам в „Акция”. Тя е изградена от миниатюрни детайлчета, които са всъщност „намерения” или...”мисли”... Всеки отделен детайл е нещо цялостно и се явява секунда след някой друг. И всеки път, когато играем „акция” аз откривам нав детайл. Това прави структурата по отчетлива. Но какво има между тези детайли, между две отделни секунди?” (Биаджини, 2004:319-320).

Движение (в театралното изкуство) – тъй като в

настоящият текст често ще боравим с думи като походка, движение, позиция, придвижване и др. отнасящи се до движението в театъра, ще използвам доста подробно анализа на понятието на Патрис Павис от „Речник на театъра”.

Анализирането на сценичното движение и категориите свързани с него, помагат систематизирано да се изследва изкуството на актьора.

Лабан разделя движенията основно на походка, движения на ръцете и лицев израз.

Класификацията на движението може да бъде и по други принципи като:

„импулсите или инстинктивните движения, които ни подтикват към действие” (Павис, 2002)

От голямо значение при анализа на сценичното движение са:

стойката на тялото – характерния начин на стоеж, който се формира дълги години под влиянието на редица фактори; *позициите на тялото* и

неговите части в пространството; *придвижването* –траекторията на актьора или танцьора в пространството; ходене/походка – за повечето режисьори това е една от основите в подготовката на актьора. „Рисунакът на актьора върху земята показва какво става на персонажа в главата (Аслан цитиран от Павис, 2002:54).

Други категории в анализа на движението са *телесните действия на Лабан* и *физическите действия на Станиславски*. Първите зависят от това в коя част на тялото е движението, коя е активната посока на развитие, каква е скоростта и мускулното напрежение¹². Физическите действия „са съобразени с логиката на движението и с крайната цел на сценичното действие” (Павис, 2002:53-54).

¹² Тези четири компонента са в основата и на тренинга „просто движение” описан в основното изложение.

Действие – в театралната практика бихме могли да определим две основни значения на категорията действие: 1. последователно протичащи сценични събития, които формират фабулата на пиесата; 2. всички постъпки извършвани от действащите лица в хода на развитие на пиесата.

Действието може да бъде:

- ✓ общо за драматургичния текст, което отговаря на въпросите – Какво става?, Какво се случва?
- ✓ Действие в конкретни ситуации, за различните действащи лица, което отговаря на въпроса – Какво прави?
„действието е последователност от сценични събития, които зависят главно от поведението на персонажите. То е едновременно: в конкретния смисъл – съвкупност от видими на сцената процеси на промяна, и на равнището на персонажите – онова, което характеризира

тяхното психологическо или морално развитие.” (Павис:2002)

Действен анализ – система от похвати чрез които се анализира текстът; основен метод в системата на Станиславски. За разлика от литературния анализ, който се занимава с възприятието на текста, действияният анализ обслужва сценичната реализация на драматургичното произведение; подробно се анализират основните действия, събития, задачи, предлаганите обстоятелства на пиесата и ролята. Като основни елементи на действияния анализ може да определим: свръхзадача, сквозное действие, събития, конфликт, предлагани обстоятелства, задачи, линия на ролята, оценка на фактите, втори план и вътрешен монолог (Кнебель:1961); (Станиславски:1960).

Интонацията – значение на думата интонация: **1.** Тон, начин на произнасяне при говорене, изразяващи някакви чувства. *Жизнерадостна интонация. Злобна интонация.*

2. Спец. В езикознанието – ритмично-мелодичната страна на речта, която се отразява в произнасянето на различни видове изречения. *Въпросителна интонация. Възходяща интонация.*

3. Спец. В езикознанието – музикално ударение, характерно за речта на някои източни езици. *Във вьетнамския език има шест вида интонация.*

4. Спец. В музиката – точност на звученето на музикален инструмент при свирене или на глас при пеене” (Речник инфо).

“**Интонацията** е основният носител на мелодиката на речта. Широкият и добре развит във всички гласови регистри индивидуален интонационен диапазон е добра предпоставка за

красиво и изразително претворяване на текст, което да гали ухото на зрителя.

Интонацията също така представлява пряк израз на вътрешния мисловен процес и като такъв се явява средство за провеждане на сценично действие “ (Младенова, 2007) .

Интониране пунктуационно – „Препинателните знаци изискват свои задължителни гласови интонации. Точката, запетайката, въпросителният и удивителният знак имат свои , само на тях присъщи задължителни гласови фигури, характерни за всеки един от тези знаци... В тези интонации има някакво такова въздействие върху слушателите, което ги задължава към нещо: въпросителната фонетична фигура – към отговор, удивителният знак – към съчувствие, одобрение или протест, двоеточието – към внимателно възприемане на по-нататъшната реч и т.н. Във

всички тези интонации има
голяма изразителност”

(Станиславски, 1982:101).

Характерни за точката са
звуковото падане (от последната
ударена сричка преди точката) и
удар. Противоположно на
точката, многоточието не
завършва фразата а я тласка
напред. По тази причина гласа
нито се издига нагоре, нито слиза
надалу, а се стопява и изчезва без
да завършва фразата. Характерна
за запетаята е звукова извивка
нагоре. В музиката тази гласова
фигура се нарича „portamento”.
Тя е необходима, защото
запетаята също не завършва
фразата, а я предава нагоре,
предупреждава слушателя, че ще
има продължение. Подробно
описание на гласовите фигури за
повечето препинателни знаци
виж в Станиславски (1982:329 –
333).

Линия на ролята – виж
„актьорска партитура”.

Музикализация – според Леман,
не става дума просто за
приложение на музиката в
театъра, а за промяна на самия
театър. Вниманието попада
върху мелодиката, ритъма,
акцента, гласа на актьора
(Lehman:2006).

Музикален театър – Театрална
форма, която “обединява текст,
музика и визуална постановка,
без да ги смесва, слива или
привежда под общ знаменател”
(Павис, 2002:386). Музикалният
театър има множество допирни
точки с операта и танцовия
театър, но се различава от тях по
това, че музиката при него е
равностоен елемент, наравно с
диалога, движението и другите
елементи.

Танцов театър – В танцовия
театър чистят танц се свързва с
останалите съставки на
театралното представление, при
което формата на танца губи
своята самостоятелност и става

драматургично определена: “При танцовия театър външната спрямо движението драматургия винаги означава завръщане на театъра в танца, завръщане на театралната *фикция* в хореографската *динамика*, която цели да завладее и очарова зрителя чрез виртуозността на движението. Така се създава танцовият театър – подчинявайки се на определена драматургия и режисура, танцът се среща с театъра, без винаги да вниква в целите му, нерядко неясни и нечетливи, решен да му служи, като се съчетае с него (Павис, 2002:395).

Полифония, полифонично –
“(от старогръцки: *πολύς* — „много“ и *φωνή* — „звуча“) един от основните, наред с хомофонията, вид на музикалното многогласие. Полифонията се основава на „равноправието“, на „равнопоставеността“ между изпълнителите на дадено

музикално произведение, между инструментите или музикалните партии. В разговорния език често се говори за „полифония“ извън строго музикалния смисъл на термина. В тези случаи става дума именно за някакво „многогласие“, не непременно подчиняващо се на принципите на полифонията. В представите на съвременния масов слушател, многогласната музика се асоциира с предимно хомофонични произведения, т.е. един водещ инструмент и придружаващи го ансамбли. Тук е и основното отличие на полифонията — при спазването на основните закони на хармонията, полифонията равнопоставя отделните музикални партии, като хармоничното единство се търси в съгласуването на отделните мелодични линии, а не на принципа соло-акомпанимент.” (Уикипедия)

1. Спец. В музиката – многогласие, при което звучат

едновременно няколко самостоятелни мелодични гласове. 2. Прен. Спец. Свойство на един знак, образ да притежава няколко значения.. (Речник инфо).

Постдраматичен театър – за пръв път това понятие е въведено от Ханс-Тийс Леман в едноименния му труд издаден през 1999г. Тук няма да се спираме на понятието, тъй като му е отделена цяла глава в този дисертационен труд.

Предлагани обстоятелства – това е всичко, което актьорите могат да използват или да взаимодействат при изграждане на ролята. Предлаганите обстоятелства са зададени първо от автора на текста а по-късно определени и от режисьора. Това са фабулата на пиесата, времето и мястото на действие, епохата, сценография, костюми, музикална, визуална, звукова картина, осветление и др.

Обстоятелствата, които текстът на автора предлага се наричат „изходни” или „предлагани обстоятелства”. Чрез тях започва развитието на действието. Впоследствие те се разделят на „пречеши” – тези, които спират или забавят хода на действието и „помагащи” – тези, които придвижват действието напред и улесняват развитието на фабулата на пиесата.

Просодика – „ общото наименование на ритмико-интонационните страни на речта. Тя включва такива характеристики на гласа като височина, тон, продължителност на звученето, сила, тембър и ударения” (Тоцева, 13.11.2011).

Проксемика – „ наука за пространственото поведение. Основните проблеми са свързани с пространството, разстоянието, територията, ориентацията, височината и времето.

Според Г. Андреева проксемиката е “специална област, която изследва нормите на пространствено-времето организация на общуването”. Според американския учен Е. Хол проксемиката е преди всичко "пространствена психология". Неговите изследвания са свързани с реакциите на човека в пространството и още по-точно как се променя начинът на предаване на информация в едно или друго пространство” (Тоцева, 15.11.2011).

психо-физически апарат –

Една от основните идеи на Станиславски, че тялото и съзнанието представляват психофизическа цялост (Николова:2007).

Физически театър – Театрална форма, която привилегирова експресията на тялото и жеста като оставя на заден план речта, музиката и останалите сценични средства. “Той превръща тялото на актьора в отправна точка на играта и дори на речта, тъй като схваща ритъма, фразировката, гласа като експресивни жестове” (Павис, 2002:379).

ЛИТЕРАТУРА

- **Barba, E.** 2010. *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*. New York
- **Беренд, Е.** февруари 2008. *Гийсен – малко по-различно театрално обучение*. <<http://www.goethe.de/ins/bg/sof/kue/the/bg3097372.htm>>. 27.05.2012.
- **Биаджини, М.** 2004. *Извадки от дискусията с Томас Ричардс и Марио Биаджини, проведена във Фестивален и конгресен център – Варна* // Homo Ludens, 2004, № 10
- **Гордън, М.** 2004. *Биомеханиката на Мейерхолд*. //Homo Ludens , № 10.
- **Зарили, Ф.** 2009. *За работата на актьора*. //Homo Ludens, № 14.
- **Йорданов, Кр.** 2007. *Психо-физически подходи в гласово-говорното възпитание на актьора*. София.
- **Кирби, М.** 2004. *За отсъствието и наличието на актьорска игра в представлението*. // Homo Ludens, , № 10, 199-219.
- **Кнебель, М.** 1961. *О действенном анализе пьесы I и роли*. Москва
- **Кортенска, М.** 1998. *Културен вертикал*. Във: Мезеклиев, В. 1998. *Актьорът като агент на друга действителност*. София.
- **Леман, Ханс–Тис.** 2005. *Постдраматичният театър* //Homo Ludens, № 11, с.67-79, София.
- **Младенова, М.** 28.11.2007. *Гласово-говорни техники като изразни средства на актьора*. <<http://conference.mdpu.org.ua/viewtopic.php?f=24&t=670>>. 28.05.2012.
- **Николова, Р.** 2007. *Актьорският тренинг през XX век*. София
- **Панайотова–Лист, Е.** 2005. *Интервю, Варненско лято 2005*, Бюлетин № 4; МТФ.

- **Панчева, С.** 23.06.2005. Черните силуети на седемте жени. Елена Панайотова поставя "Домът на Бернарда Алба" от Федерико Гарсия Лорка като фламенко-страст, в-к. Дума, <<http://old.duma.bg/2005/0605/230605/kultura/cul-3.html>>. 22.05.2012.
- **Пламенов, П.** 04.03.2005. Гневният ритъм на сърцето, в-к. *Култура*, бр. 8. <http://www.online.bg/kultura/my_html/2358/c-rage.htm>.22.05.2012.
- **Поркола, Й., Вимпел, Й.** 2004. *Разговор с актьори от Работен център Йежи Гротовски и Томас Ричардс.* // Homo Ludens, № 10.
- **Речник инфо,** *Речник на думите в българския език.* <<http://rechnik.info/>>. 28.06.2012.
- **Станиславски, К. С.** 1982. *Работата на актьора над себе си, част 2.* София.
- **Станиславски, К.С.** 1960. *Работа на актьора върху ролята.* София, Наука и изкуство.
- **Тоцева, Я.** 13.11.2011. *Гласови похвати за въздействие.* <<http://rabotatanatotseva.blogspot.com/2011/11/blog-post.html>>. 24.05.2012.
- **Тоцева, Я.** 15.11.2011. *Проксемика и ораторско майсторство.*
- <http://rabotatanatotseva.blogspot.com/2011/11/blog-post_9490.html>. 24.05.2012.
- **Уикипедия.** <<http://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F>>. 28.05.2012.
- **Хаджиев, П., Колев, Й., Чобанова, Й.** 1994. *Учебник по елементарна теория на музиката и солфеж*
- **Fernandes, A.** 2011. *Building a musical speech in an actor's body.* <http://ufpb.academia.edu/AdrianaFernandes/Papers/792137/Building_a_musical_speech_in_an_actors_body>. 24.05.2012.
- **Goodridge, J.** 1999. *Rhythm and timing of movement in performance: drama, dance and ceremony.* London.

- **Lehmann, Hans-Thies.** 1999. *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, D-Frankfurt am Main.
- **Lehmann, Hans-Thies.** 2006. *Postdramatic Theater*, Routledge, Oxon.
- **Moore, S.** 1984. *The Stanislavski system: the professional training of an actor*, Published by Penguin (Non-Classics) (first published 1965), New York.
- **James, Th.** 2009., *Script analyses for Actors, Directors and Designers*. Burligton, USA, Elsevier Inc.
- **Yahoo! Answers.** 26.09.2007. *What does physicality mean, exactly, in drama?* 18.05.2012,
<<http://answers.yahoo.com/question/index?qid=20070926151219AAScyRm>>

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение № 1

Сценарен план на „Амарантос”

Приложение № 2

Оригинален текст на първа сцена от „Амарантос”

Приложение № 3

Звукова партитура от „Слепците”

Приложение № 4

Текст от „КОКО”, 22-ра картина

Приложение № 5

Нотиран ритмизиран текст от „КОКО”

Приложение № 6

Задача от курс „Актьорска партитура”

Приложение № 7

Творчески изяви на докторанта, реализирани в периода на докторантурата