

Център за семиотични и културни изследвания



eБИБЛИОТЕКА

ПЛАСТИЧЕСКАТА ИЗРАЗИТЕЛНОСТ



Мирослава Гоговска

2020

e-издание на Център за семиотични и културни изследвания
2020
www.cssc-bg.com

Пластическата изразителност

*„Тялото на актьора може да бъде на-добрия му
приятел или най – лошият му враг”*

М.Чехов

Няма театрален творец или педагог, който да не е отделил особено внимание на значението на *пластическата изразителност на актьора* за драматичен театър при изграждането на образа на „плътен” и пълноценен персонаж. Ясно е, че „ живота на човешкото тяло се проявява чрез движението; движението е наричано също пластика. По този начин, „човешкото тяло” на ролята се създава от актьора със средствата на пластиката, а „живота” на това тяло на сцената протича като последователност от действия , реализирани в пластическа форма.”¹

Пластическата изразителност на актьора е свързана с процеса на структуриране на драматичния образ или „ с работата на актьора върху ролята”². Чрез *пластическата изразителност*, актьорът проследява поведението на героя в спектакъла съответстващо на целите, вътрешните мотиви, отношенията с останалите персонажи и е съобразена със предварителните обстоятелства в драматургичния текст. Изграждането на външната характерност – специфичния и неповторим жизнен маниер, походката и жестовете, също са част от *пластическата изразителност*. Тя определя и различното усещане „в собственото тяло”, различен начин на възприемане и реакции на сценичната действителност, различен ритъм на

¹ Морозова, Г. Пластическое воспитание актера. Терра.Спорт, М. 1988., стр. 8

² Янбастиева Т. Пластическата изразителност на актьора. Ателие’ 89, С. 2009., стр.35

поведение, концентрация и природа на чувствата.

Трябва да подчертаем - *пластическата изразителност на актьора в роля* има уникален характер – не съществува универсална пластическа изразителност. Тя е пряко свързана с естетиката на дадено представление и обхваща драматичния театър в цялата му жанрова вариативност - комедия, драма, трагедия, фарс, гротеска, мелодрама. Сложно е, и е въпрос на виртуозно професионално майсторство да се открие неповторима пластика на всеки отделен образ, както и да се намери нестандартно пластическо решение на различните ситуации, разрешавани на сцена. Да се докоснем до търсенията в тази насока на корифеите на театъра.

К. Станиславски, обръщайки се към актьора подчертава, че „задачите, вътрешните помисли, логиката, последователността, предлаганите в тази насока обстоятелства са взаимствани”³, но ”тялото е ваше, движенията също”⁴.

Съзнателността на сценичното творчество, тоест контролът на актьора над своите физически и психически действия, Меерхолд смятал за необходимо условие на театралната игра.⁵

За този контрол много говори и Михаил Чехов в книгата си „Тайните на актьорското майсторство“. Той обаче го разглежда под друг ъгъл. Важно за него е това, че при надарения човек постоянно произхожда борба между неговия „висш“ и „нисш“ „Аз“. Обикновено в живота, открива той, победител се оказва „нисшият“ с неговото честолюбие, страсти и егоистични вълнения. Но в творческия процес побеждава „висшият“ или „поне би трябвало“, казва Чехов. „Висшият“ става вдъхновител, а „нисшият“ - проводник. „Висшият“ наблюдава и направлява „Нисшият“. Тази взаимовръзка се изразява и в това, че актьора в образ страда, плаче, радва се и заедно с това остава лично незасегнат, недокоснат от тези преживявания, което кореспондира с „истината на страстите и правдоподобие на чувствата” на А.С.Пушкин. Лошите актьори, продължава Чехов, дори се гордеят с това, как „преживяват“ на сцената. Такива „актьори” чупят декори по време на изпълнение, навяхват ръцете на партньорите си и душат любовниците си на сцената. „Преживяващите актьори“ често изпадат в истерия зад кулисите и се уморяват след спектакъла. А тези,

³ Станиславски.К.С. Полн. собр. соч.,т.4, стр.331

⁴ Станиславски.К.С. Полн. собр. соч.,т.4, стр.331

⁵ Песочинский, Н. «Биомеханика» в теории Мейерхолда. Театр, 1990, бр.1, стр.104

които са изследвали, опознали и имат контрол над физическите и психическите си процеси – обратно – тези актьори след спектакъл имат дори прилив на енергия. Гениалният актьор, М. Чехов почти изповедално споделя своето откритие за същността на изразителността: „.....постепенно стигнах до преживяването на *невидимото вътрешно движение*, извършващо се във всички явления на света. Даже в неподвижните, застинали форми ми се струваше, че има такова движение. Именно то е създадо и поддържа всяка форма. Наблюдавайки това движение, аз като че ли присъствах на творческия процес: всичко, на където и да погледнех, се създаваше в момента, пред очите ми. Това невидимо движение, тази игра на силите аз нарекох за себе си "жест". Накрая започнах да мечтая, че това не са просто движения, а че те са изпълнени със съдържание: в тях има и воля и чувства - разнообразни, дълбоки, вълнуващи. Чрез тях, ми се струваше, че аз прониквах в самата същност на явленията. Вече говорех на себе си не само за "жеста"(тоест за формата и направлението на движението), но и за неговите "качества"(за идеи, чувства, воля). Започнах да търся "жестове" не само в природата, но и в произведенията на изкуството и се поразих от яснотата и силата, с която те заставаха насреща ми - класическите произведения на живописата, архитектурата, скулптурата и литературата.”⁶

От всичко гореказано е ясно, че определящо за *пластическата изразителност* е това, как всеки актьорът „превежда”, как „преобразува“ в собствено, уникално физическо поведение текста на драматурга и задачата, дадена от режисьора, или иначе казано как личността на актьора определя начина на мислене, аперцепция и реакции на неговият герой.

Безспорно е, че още с първия прочит, с първото запознаване с пиесата, върху която предстои да работи, във въображението на всеки актьор възникват представи за това, какъв е неговия герой, как изглежда, как се движи, как реагира. Например, всички знаят как изглежда Ричарт III. Според описанието на У. Щекспир, произнесено от устата на едноименния герой в негов монолог, то е следното:

„Но аз – изваян лошо за турнири,
направен да не мога да ухажвам

⁶ Чехов, М. Тайни актьорското мастерства. АСТ Москва, 2009., стр.196

любвеобилните огледала,
лишен от чар, за да се перча мъжки
пред някоя въртяща кълки нимфа,
онеправдан, ограбен, изигран
от подлата мошеничка Природа,
Изпратила ме в тоя дишащ свят,
надве-натри скалъпен, недоносен
и тъй сакат, недъгав, уродлив,
че кучетата лаят ме, когато
прокуцам покрай тях...”⁷

Да, драматургичният материал определя сюжета, отношенията и диалозите, дава основна информация за характерните особености на персонажа (външни и вътрешни), които от своя страна определят *пластическата изразителност* на актьора, изпълняващ съответната роля. И в работата си, той до голяма степен се ръководи от драматургичната партитура.

Но в същото време актьорът има предимството да разполага с изразни средства „недостъпни“ за драматурга.

Известно е, че за да работи професионално, актьорът трябва да си даде отговор на три въпроса: „*какво* правя?“, „*защо* го правя?“ и „*как* го правя?“. Разбира се, разделението е условно, и най-общо казано: „*какво?*“ - казва драматурга, „*защо?*“ – режисьора, определяйки задачата върху провежданото действие, а „*как?*“ – ето в това „*как?*“, в най- голяма степен е авторската, самостоятелна работа на актьора. Своята *индивидуална, творческата природа* той проявява в това „*как?*“ - „как ще каже (текста), как ще звучи гласа му, какво ще прави през това време, **какво** ще изразява неговата поза, жестовете му, мимиката му.“⁸ Именно заради това ”*как*“ историята на театъра познава толкова различни образи на Ричарт III, Хамлет и Отело. Великият Шекспир е създал сюжетите, характерите, сблъсъка на идеите, но *Актьорът* е

⁷ Шекспир, У. Всички 37 пиеси и 154 сонета в превод на Валери Петров. Издателство” Захарий Стоянов”, С. 2010., стр. 1074

⁸ Дрознин, А. Б. Дано мне тело... что мне делать с ним? Издательская группа « Navona», М. 2009., стр.166

този, който им вдъхва живот, за да станат пълнокръвни, живи и въздействащи. Още френският актьор и теоретик на театъра Коклен-Старши, открива това, че „значително разстояние винаги отделя литературния образ от сценическия образ; работата е в това - акцентира той, – че да се създаде душа – това все още не е всичко: тя трябва да бъде поместена в тяло, и е малко да бъде поместена, трябва това тяло да бъде нейно съвършено и живо изражение, трябва то да има свой особен маниер на ходене, на влизане, на излизане, на сядане, на смеене, на плакане, на въздишане, на говорене, на мълчане, и за да могат всички тези маниери да съществуват, да действат, да страдат трябва да бъдат съгласувани, да се състоят като едно цяло в човешката индивидуалност, реална, определена, която можеш да срещнеш, опознаеш, към която можеш да се обърнеш на „ти“; и ето тази плът, от която се нуждае сценичният образ – нея я дава актьора!“⁹ Великолепни и точни, проверени чрез опит думи, които никога няма да изгубят своята актуалност.

Въображението на драматурга създава различни герои с нестандартни човешки съдби. Актьорът също е човек. И както в характерите на драматургичните герои е заложен техният житейски опит, така и животът на актьора оставя трайни следи върху човека – *актьор*, както бръчките стават „маска на живота“, така и житейските ситуации се записват върху тялото му и създават негов индивидуален телесен образ, който в повечето случаи е различен от героя, който трябва да пресъздаде. И тук отново възниква въпросът за *способността за трансформацията на собственото Аз*, което в историята на театъра е известно като *превъплъщение* в образ.

Тук е мястото, накратко, в рамките на тази статията, да отделим внимание и да акцентираме на важното значение на ролята на *актьорската пластичност* - едно от основните качества, от които в най-голяма степен зависи и се определя външната изява на актьора на сцената.

Психофизиологията, която се занимава с механизми, провеждащи психическите процеси и явления, свързва човешката пластичност с механизмите на *саморегулацията*, където водещи функции са "чувствителността към вероятната среда и пластичността на нервните

⁹ Коклен – Старши. „Искусство актера“, Л.- М., „Искусство“, 1973, стр. 92 -93

процеси."¹⁰ Първото качество, се проявява в човека чрез способността му да прогнозира вероятността на събитията и определя поведението си спрямо тях. Второто - пластичността на нервните процеси, се проявява в способността да се използват различни подходи спрямо прогнозата. Трябва особено да подчертаем, че и в процеса на прогнозирането на вероятните събития и в процеса на избор на най-вярното поведение (от многото възможни) огромно значение има мисловният процес. Следователно, те се характеризират с протичането не само на психомоторна, но и на активна интелектуална дейност.

Човекът е създаден от природата като хармонично цяло. В живота физическото му поведение, всичко, което той прави, колкото и необяснимо и парадоксално да изглежда, е абсолютно естествено и изразително, защото се подчинява на обективните жизнени закони на взаимодействието на човека с обкръжаващата го среда. Материалният свят и социалната среда, въздействайки върху човека, го карат непрекъснато да оценява, да реагира и да се променя. Всяко жизнено човешко действие намира своето отражение в промяната на живота на човешкото тяло - в движението, в жеста.

Знаем, че театралният спектакъл е условна реалност - на сцената всички естествени връзки се прекъсват, защото средата, която обкръжава актьора също е условна и естествената обратна връзка липсва. Живота на тялото в условията на сценичната реалност и в естествената среда на човешкото ежедневие се разграничават.

Очевидно е, че в основата на актьорската пластичност лежи способността „да се отдадеш на реакцията, възникнала рефлексивно от възприятието на въображаемото“¹¹ или с други думи – лежат онези „специфично действащи механизми на саморегулацията, които са пряко свързани“¹² със действителното, пластическо въображение на актьора.

Отново да се върнем към твърдението, че протичането на психомоторната дейност на сцената се съпровожда от активна интелектуална. „Мисълта – казва Е. Барба - има и физически аспект: тя е начин на придвижване, промяна на

¹⁰ **Никитин, В.Н.** Психология телесного сознания.М., АЛТЕИЯ, 1998, стр. стр.31

¹¹ Демидов, Н.В. Искусство жит на сцене. М Стр. 35

¹² **Янбастиева Т.** Пластическата изразителност на актьора. Ателие' 89, С. 2009., стр.29

посоката, на отскачане, тя е поведение наистина.”¹³ Според него, поведението на тялото, начинът на придвижване в пространството е израз на начина на мислене. „Движението разкрива чистата мисъл”¹⁴ - казва той. Аналогично - мисълта също е движение, действие - тя се променя, следвайки траектории, които сменят посоките си. Така, както съществува ленив , безхарактерен и предвидим начин на придвижване, така има и безличен, ленив и предвидим начин на мислене. И обратното - движенията и „действията на актьора, могат да бъдат тромави и сковани от стереотипи, тъй както и начинът на мислене може да бъде скован от стереотипи, от предразсъдъци и предварителни отговори на всички въпроси.”¹⁵

Несъмнено богатството, дълбочината, оригиналността, асоциативността и нестандартността на мисленето на актьора, идват от натрупания опит и знания, определяйки неговият културен потенциал и от своя страна, формират неподражаем индивидуален прочит на всеки образ.

„Изразителността на актьорското изпълнение зависи не само от дълбочината на проникването във вътрешното съдържание на ролята, но и от степента на подготвеност на физическия апарат на актьора за възплътяване на това съдържание.”¹⁶ Според Мейерхолд и Гротовски истински изразително е това, което актьорът извършва с "цялото си аз" - раменете, гърба, краката, дори стъпалата участват в реакцията. Той, може да бъде почти неподвижен, но ако жестът на ръката започне от „стъпалата, и протече вътре в организма, тогава актьорът „реагира с "цялото си аз" - появява се изразителност.”¹⁷ Цялата биомеханика е основана на това, че ако „работи върха на носа” – работи цялото тяло, тоест, когато в работата и на най – незначителния орган, участва цялото тяло.¹⁸

“Богатството и яркостта на невербалната информация, закодирана в пластическата изразителност, пряко зависи от двигателната култура на актьора, придобита и овладяна със специфично - професионална насоченост и

¹³ Барба, Е. Уголеменото тяло. НОМО LUDENS, С. 2005, бр.11, стр. 279

¹⁴ Барба, Е. Уголеменото тяло. НОМО LUDENS, С. 2005, бр.11, стр. 278

¹⁵ Барба, Е. Уголеменото тяло. НОМО LUDENS, С. 2005, бр.11, стр. 278

¹⁶ Станиславски, К. С. Работата на актьора над себе си. Част II. Наука и изкуство, С. 1982 г., стр.6

¹⁷ Гротовски, Й. Оголеният актьор. Списание „Театър”, 1999, бр. 3&4, стр. 36, 37

¹⁸ Мейерхолд, Вс. Принципи биомеханики. Театрална жизнь. Издателство „Театрална жизнь”, 1990, бр. январь

по-точно чрез възпитаното умение на актьора да преобразува на сцената всяко ново научено движение - битово танцово, пантомимно, триково в действие свързано с живота на персонажа му.”¹⁹Но това не е достатъчно - богатата двигателна култура може да остане мъртъв багаж, ако актьорът не развива, споменатата вече *специфична актьорска пластичност*.

И още малко към въпросът за стереотипите в актьорската професия и по-специално за стереотипите в *пластическата изразителност* на тялото, които много подробно изследва Гротовски. Неговата гледна точка не е свързана с натрупване на навици и умения. Въпросът, който го занимава е как актьорът да се "отърси" от „ актьорството"? Как да разбие стереотипите? Как да се освободи от маската? „Това е доста относително”²⁰ - смята той и не без основания добавя: „когато сме се отърсили от една маска, моментално надяваме друга, например маската: "свалил съм маската". Но между тези две точки - в промеждутъка - е чудото, живото нещо.”²¹ Ако се доверим на Гротовски трябва да отбележим, че в такъв случай усилията на актьора трябва да се насочат върху освобождаването на тялото от „отъпканите пътища“ на уменията, придобити от минал опит и бъдат съсредоточени върху търсене на нови, неподозирани, изненадващи дори за самия актьор изразни средства.

За всички е ясно колко напрегната и динамична е актьорската професия. В момент на затруднение на сцената, първото нещо, към което „посяга“ актьорът са уменията, носили му успех дотогава. По този начин той ги превръща в свои щампи, стереотипи. Това е против самата природа на понятието за творчество. Творчеството е откривателство!

Наличието на богата пластическата култура, като база за *пластическата изразителност* на актьора, лежи в основата на качеството на формата и определя нивото на неговото професионално майсторство в областта на сценичната пластика. Различните начини на възприятие и *реакциите на тялото*, актьорът трябва да открива в обкръжаващия го живот, чрез емпатия да „дешифрира” причините за съответно човешко поведение, да избира най-ярките прояви, да запомня и да учи своето собствено тяло да ги

¹⁹ Янбастиева Т. Пластическата изразителност на актьора. Ателие' 89, С. 2009., стр.59

²⁰ Гротовски, Й. За практикуването на романтизма. Списание „Театър”, 1999, бр. 3&4, стр. 6

²¹ Гротовски, Й. За практикуването на романтизма. Списание „Театър”, 1999, бр. 3&4, стр. 6

пресъздава.

Съвременният театър, все по-разнообразните, често изненадващи и парадоксални режисьорски средства изискват непрекъснато усъвършенстване на актьорския апарат, който трябва да притежава готовността и възможността пълноценно да отговори на всички предложени му провокации с устойчив комплекс от знания и умения.

Актьорът трябва непрекъснато и съзнателно да обогатява, да развива, да наблюдава и да избира, да култивира готовност, потребност и умение да се изразява чрез движение и като резултат да търси нови пътища, за да се изненадва, предизвиква и провокира зрителя чрез създаване на уникални сценични образи. Няма съмнение, че това ниво зависи от съзнателна и целенасочена работа върху развитието и усъвършенстването на природните качества на човешкото тяло на актьора в процеса на професионалното му обучение и в продължение на целият му професионалния живот.

д-р Мирослава Гоговска, НАТФИЗ „Кр. Сарафов“