

ЦЕНТЪР ЗА СЕМИОТИЧНИ И КУЛТУРНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ



# eБИБЛИОТЕКА

ДЕЛЯН ИЛИЕВ



ОСНОВНИ ПРИНЦИПИ  
В ИЗСЛЕДВАНЕТО НА КЛОУНАДАТА  
КАТО МЕТОД ЗА УСЪВЪРШЕНСТВАНЕ  
НА АКТЬОРСКАТА ТЕХНИКА –  
ОПЕРАТИВНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

# ОСНОВНИ ПРИНЦИПИ В ИЗСЛЕДВАНЕТО НА КЛОУНАДАТА КАТО МЕТОД ЗА УСЪВЪРШЕНСТВАНЕ НА АКТЬОРСКАТА ТЕХНИКА – ОПЕРАТИВНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Делян Илиев

В дисертационния труд дотук<sup>1</sup> изброихме няколко *оперативни характеристики*, които ще бъдат основата на примерната програма по клоуната като метод за усъвършенстване на актьорската техника. Тези основни принципи са подбрани и формулирани на субективен принцип, както и хората и методологиите, от чиито принос те произлизат. Невъзможно е да се определи с едно изречение (или още малко с една фраза или характеристика) всичко, което въпросните хора и техните методологии са дали на театралния свят и култура, а и на цивилизацията въобще. Невъзможно е и списъкът с тези личности да бъде сведен просто до десетина имена. Но конкретната задача на труда и предизвикателството за създаване на програма за млади бъдещи актьори ни задължава да бъдем пределно конкретни и, изхождайки от собствените субективни натрупвания и опит в актьорската професия, да бъдем също така пределно пестеливи във формулировката на основните принципи на въпросната програма.

Целта на тази „палитра“ от оперативни характеристики е да канализира методологията на някои от големите театрални практики (или театрални практики) в историята в няколко конкретни и ясно формулирани насоки. Този своеобразен наричник по клоунада не въплътява в себе си целите школи на тези хора, а няколко *формули*, произлизащи от тях.

Ето ги и самите тях, оперативните характеристики на клоуната като метод за усъвършенстване на актьорската техника:

## ВСЕКИ АКТЬОР ИГРАЕ МАСКА НЕПРЕКЪСНАТО

Вдъхновено от комедия дел арте, това допускане изглежда като основа на актьорското поведение въобще. Ако актьорът се превъплъщава, той автоматично

---

1

Статията е част от дисертационен труд под надслов „Клоуната като метод за усъвършенстване на актьорската техника“ с научен ръководител проф. д-р Атанас Атанасов.

става *не себе си*, става друг. Дори в моменти на отчуждение и коментар (по примера на театъра на Брехт) остава сянка от персонажа.

Тази *маска* има символен характер, тя не е предмет, истинска маска, а е актьорско поведение. Маската на персонажа, който трябва да бъде пресъздан е свръхзадачата на артиста. Нейното постигане е свързано както с анализ на биографията на персонажа, така и с анализ на изходните събития преди всяка сцена, в която този персонаж участва. „Намамването“ на артиста в образа, както казват актьорите на техния си сленг, е всъщност едно *слагане на маска*. Въпросните изходни събития са ключови за постигане на актьорско майсторство, тъй като са свързани с въобразяване на ситуации, които често не присъстват в драматургията. Тези ситуации са ключовите моменти, събитията, които се случват на персонажа непосредствено преди той или тя да влезе на сцената. Те определят поведението на конкретния персонаж в конкретната сцена. Изходното събитие е *контекст* на сцената и трябва да бъде по-важно от действителната задача в сцената. То е същинската *маска*, която трябва да се играе.

## МАЙСТОРСКО КОМБИНИРАНЕ НА РАЗЛИЧНИ ПО РОДА СИ ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ УМЕНИЯ

Тази оперативна характеристика е ключова заради това, че съдържа в себе си не просто актьорска, но и режисьорска задача. Всеки актьор трябва да може самостоятелно да анализира персонажа си, да му стане адвокат и да защитава неговите действия по всякакъв начин. Именно в тези *начини за защитаване на персонажа* има възможност за проявление на различни актьорски умения. Повечето от младите актьори имат и страничен талант (или хоби), който може да бъде имплементиран в актьорската им работа – някои пеят, някои свирят на музикален инструмент, някои имат богата движенческа култура и т.н. Тези „странични таланти“ трябва да станат част от арсенала на актьора и да бъдат използвани. Но не водеща част, не винаги и не във всяко представление.

Ако генералната задача на даден персонаж е векторът, който пронизва цялата пиеса, около него могат да се оформят различни по рода си и посоката по-малки вектори, които да допринасят към него, да го допълват и разнообразяват. Това е задачата на клоуната като обучителен курс за млади актьори – в контекста на тяхната работа да се предоставят средства, които да я обогатят.

Всеки студент би трябвало да бъде насърчаван да развива качествата, които притежава, както и да бъде „гладен“ за придобиването на нови такива. Но как да бъдат те „майсторски комбинирани“, както гласи формулировката на тази оперативна характеристика? Изхождайки от контекста на конкретната роля трябва да бъдат ясно формулирани изходните събития за нея във всяка сцена. Споменахме вече, че понякога за тези изходни събития няма информация в пиесите и често се налага режисьорът и актьорите сами да си ги измислят. Това създава известно затруднение, но от друга страна дава и известна свобода за фантазия. Именно в тези *въобразени изходни събития* могат да се проявяват страничните, допълнителните умения на младите актьори. В работата си с млади актьори се получи пример за такава ситуация – млада актриса с балетно образование трябваше да пресъздаде на сцената монолог в контекста на смъртта на майката на персонажа. Актрисата изпълняваше танца на умиращия лебед извън сцената, преди да влезе, и ефектът от монолога след това беше поразително въздействащ.

## ЗРИТЕЛЯТ ЗАПОЧВА ДА ИЗПИТВА СЪЧУВСТВИЕ КЪМ ПЕРСОНАЖА/АКТЬОР, С КОЕТО ГО ВЪВЛИЧА ЕМОЦИОНАЛНО В СПЕКТАКЪЛА

Работа на професионалния актьор е да опознае в детайли мотивите на своя персонаж за всяко действие и да формулира свръх-задачата му. Но зрителят не трябва никога да забравя, че това е актьор, който изпълнява роля. Формулировката на Михаил Чехов за персонажа-актьор скъсява дистанцията между зрителната зала и сцената. Публиката гледа една амалгама от човека, изпълняващ ролята и неговия персонаж. Защитавайки убедително мотивите и преследвайки свръх-задачата, персонажът-актьор изгражда връзка със зрителите, по този начин въвличайки ги емоционално в спектакъла.

В съвременния постдраматичен театър връзката между актьор и публика е изведена на различно ниво – четвъртата стена много често е разрушена, а взаимодействието на актьорите със зрителите отдавна е практика. Често постановката „поставя“ зрителите като част от действащите лица. Това улеснява възможността на актьора да моделира мнението на зрителите за ставащото на сцената или за някой конкретен образ. Създава се един своеобразен *пакт между актьор и зрител*, който

често носи неудобство за зрителя, но често и удоволствие. Този пакт предразполага зрителя да се съгласява с посоката, в която актьорът го води. Той започва дори да се усеща като съучастник на случващото се, като значим фактор в историята, която се разказва. А случи ли се това, емоционалната връзка на публиката със спектакъла е вече изградена.

Емоционалната ангажираност в постмодерния театър е многостранно начинание, което предизвиква студентите и актьорите да надхвърлят традиционните граници и да възприемат новаторски подходи към разказването на истории. Чрез деконструиране на персонажите, разбиване на четвъртата стена, изследване на нелинейни наративни структури, използване на символизъм и метафора и включване на интерактивни елементи актьорите могат да създадат дълбоки връзки с публиката.

### НАЙ-ВАЖНА Е КОНЦЕНТРАЦИЯТА В ДВИЖЕНИЕТО, АКТЬОРЪТ ТРЯБВА ДА ПОКАЗВА, А НЕ ДА БЪДЕ

Множество театрални школи и практики настояват, че успешно постигнатата роля, че извисяването в актьорското майсторство не е въпрос на вълшебно вдъхновение, а на упорито повторение. Трябва да призная, че аз лично не мога еднозначно да се съглася, бидейки актьор, докосвал се макар и мимолетно до прословутото дуенде. Но в името на обучението на млади студенти трябва да настояваме, че резултатите идват само след упорита работа и повторения. Иначе рискуваме да продължи да битува у младите разбирането, че актьорската професия е едно лесно обучение с хоризонт към телевизионни изяви. А не работа на духа.

Тази работа на духа, впрочем, е директен резултат от работата на тялото. На място тук ми се струват прочутите думи на френския символист Одилон Редон – „Логиката на видимото в служба на невидимото.“

Разбира се, вдъхновението може да бъде описано и като резултат от дълга, черна и неблагодарна работа, като заслужена награда, която обаче невинаги се получава. Но като че ли, ставайки въпрос за вдъхновение в актьорската работа, негласно се има предвид за вдъхновение по време на представление. Рядко в практиката си в НАТФИЗ и в българските театри съм ставал свидетел на разговор за вдъхновение в репетицията. Това ми се струва изключително важно и знаково за как се ръководи един обучителен или репетиционен процес. Отговорността разбира се е на преподавателя или на режисьора, но младия студент или актьор трябва да е наясно, че никой не може да му

е персонално виновен за отсъствието на вдъхновение по време на работата му. Изключително полезни в това отношение могат да бъдат седемте принципа на биомеханиката на Мейерхолд, изброени и разяснени в първата част на дисертационния труд.

Формулировката „актьорът трябва да показва, а не да бъде“ е много опасна и изисква разяснение, за да не бъде приета като заръка за илюстративен театър и повърхностни изпълнения. Показването в случая е излъчване на една цялост, в която физиката и въображението са интегрирани; изкарване навън от себе си на жест, дума или комбинация от двете, които са уникални, не са взети от „живия живот“, не са психологически достоверни. А именно в „да бъде“ често се крие капан – актьорите често достоверно имитират някакво състояние, заблуждавайки зрителите (а често и свои колеги), че се превъплъщават в нещо, докато масово се показват състояния, познати от „живия живот“ и от телевизията. Красивият парадокс на тази формулировка е в това, че именно „показвайки“ актьорът е най-същински, защото създава, а „бидейки“ е фалшив, защото имитира.

## ВСЕКИ ТИПАЖ КЛОУН ТРЯБВА ДА БЪДЕ ПОСЛАНИК НА НАДЕЖДАТА, ЕМПАТИРАЩ НА СОЦИАЛНАТА И/ИЛИ ЕМОЦИОНАЛНА НЕСТАБИЛНОСТ НА ХОРАТА ОКОЛО НЕГО

Вдъхновена от Чарли Чаплин и неговото гениално творчество, тази оперативна характеристика е по-скоро човешки съвет, наставление, отколкото актьорска техника. Защото емпатия не може да се играе. Нито на сцената, нито извън нея. Също така не във всеки текст и не във всеки персонаж може да бъде намерен фрагмент (било то сцена, диалог, монолог, песен, танц, отчуждение и т.н.), който да предразполага към активно взаимодействие на актьора спрямо контекста и социалната ситуация на зрителите в залата. Но има няколко начина, които могат да помогнат за създаването на подобни ситуации. Ето няколко от тях.

Младите актьори трябва да бъдат насърчавани да практикуват физическа изразителност чрез упражнения от арсенала на пантомимата, импровизацията, дори изучаване на собствените изпълнения на Чаплин, за да разберат как той е използвал тялото си, за да общува. Това важи особено за немите му филми. Въпреки преувеличените комедийни елементи в представленията му, героите на Чаплин често са дълбоко съпричастни и близки. Студентите трябва да се възползват от истински

емоции и преживявания (емоционална памет), за да придадат автентичност на ролите си. Уникалната способност на Чаплин да установява пряка връзка с публиката си, като я кара да се чувства лично ангажирана с неговите герои и истории, е прекрасен пример за студентите как да преодоляват четвъртата стена, когато е подходящо, като поканват публиката в света на пиесата. Зрителният контакт и езикът на тялото са основните инструменти за такова общуване. Друг основен елемент за възможна емпатия и емоционална обвързаност между сцената и салона е социалния коментар, отново така присъщ на Чаплин. Младите бъдещи актьори трябва да се ангажират със съвременните социални проблеми и да търсят дълбоките послания на своите персонажи и на пиесите въобще. Работа на тях заедно с режисьора е да се намери правилния тънък начин коментари на тези послания да бъдат включени в бъдещия спектакъл. И последно, Чаплин е майстор на комедийния тайминг, като използва прецизно темпо и ритъм, за да редува смях и сълзи сред публиката. Трябва да се обръща голямо внимание на времето на изпълнение на конкретна сцена или монолог, на правилния ритъм и темпо на репликите и/или движенията. Експериментирането с различни ритми и темпове е полезно за откриването на перфектния темпоритъм на всяка роля, а оттам и на целия спектакъл.

КЛОУНАДАТА ПРЕДОСТАВЯ ВЪЗМОЖНОСТ ЗА НЕЩО КАТО УПОДОБЯВАНЕ НА УПОДОБЯВАНТО, ЕДНО СВОЕОБРАЗНО ПРЕПРАВЯНЕ НА НЕЩО (ИСТОРИЯ, СЮЖЕТ, СИТУАЦИЯ), КОЕТО ИЗНАЧАЛНО ПРЕПРАВЯ ЖИВОТА

Тази оперативна характеристика съдържа във формулировката си едно преправяне на преправянето, уподобяване на уподобяването, някакъв фокус-мокус, както се казва в цирка. Това „пре“ на „пре“-то следва да бъде добре осъзнато и попито от младите студенти и бъдещи актьори.

Самото излизане на сцената е вече преправяне. Самата конвенция актьори на сцената/зрители в залата е съглашение, че този/тези горе се преправят. *Ще се правят на нещо*. Но същинското преправяне тепърва предстои през всичките задачи и физически или словесни действия, които артистът ще провежда. *Начинът*, по който

ще ги провежда, *средствата*, които ще използва и *поведението*, което ще излъчва е вторият пласт преправяне.

Можем да развием тази теза с твърдението, че самият живот е едно непрекъснато преправяне (целият свят е сцена и всички са артисти, по Шекспир) и театралното превъплъщение е игра в играта. Жанрът на една случка от живота може да бъде променен с лекота на сцената – чрез обръщане на гледната точка или чрез изместване на фокуса на публиката. Същинската полза в тази оперативна характеристика е в заръката да не се представя на сцената животът такъв, какъвто е; да не се копира битът, театърът да въздига, а не да показва познатото. Клоунадата ни учи, че една случка трябва да бъде *пре*-разказана, погледната през различна призма, преобърната с хастара навън, преувеличена и т.н., но никога просто както си е. Тези изменени, уголемени случки създават друг вид плътност на сцената, стават интересни за наблюдение и поставят зрителя в ситуация на доверие и съчувствие към случващото се на сцената. А когато зрителят е в такава ситуация, става неимоверно по-лесно от сцената към него да се насочват социални коментари, целящи да държат будна гражданската му съвест – едно от непреходните свойства на клоунадата.

## КАПСУЛИРАНИЯТ ЖЕСТ, РЕЗУЛТАТ ОТ ВЪТРЕШНОТО СЪСТОЯНИЕ, КОЙТО МОЖЕ ДА УСТАНОВИ ПРЯКА ВРЪЗКА СЪС ЗРИТЕЛИТЕ

Капсулираният жест е концепция, която е основна част от метода на Михаил Чехов за актьорско изкуство, вдъхновен от техниката на чувствителната простота на Станиславски. Основната му идея е за „запечатване“ на емоционални и физически впечатления в определено движение или жест. Според Чехов, актьорите трябва да се стремят към това да създадат жестове, които не само изразяват конкретни емоции или състояния, но също така имат в себе си цялата сила и значимост на тези емоции. Това означава, че актьорът може да създаде „капсула“ от енергия около определен жест, която влияе на публиката и я въвлеча в изживяването на персонажа.

Тази техника се използва за да подобри емоционалната и физическата изразност на актьора и да увеличи въздействието на неговата игра върху публиката. Капсулираните жестове не са просто повърхностни движения, а по-скоро са заредени със значимост и емоционална съдържателност, което ги прави по-силни и въздействащи за зрителя. Ето няколко примера за капсулиращи жестове, които биха спомогнали за психофизическата настройка на студентите и биха ги вдъхновили да



открит нов, уникален за тях подобен жест спрямо персонажа, който играят и ситуацията, в които той попада.

*Задържана дълбочина.* Актьорът използва капсулиращ жест, за да изрази дълбока тъга или загуба на персонажа. Изпълнява се движение, при което актьорът задържа дъха си и се навежда напред, като ръцете му притискат гръдния кош. Следва опит да потисне сълзите си (актьорският опит на сцената трябва да е не да се разплача, а да не се разплача). Този жест не просто би изразявал тъга, но и би въплътил в себе си цялата болка и тежест от загубата, която персонажът-актьор изпитва.

*Избутване на енергия.* В този случай актьорът може да използва капсулиращ жест, за да представи зареден с енергия и вълнения момент в пиесата. Той може да създаде движение, при което изпраща ръце и крака напред, като че извън себе си, изразявайки размах и енергийна натовареност. Повторението на жеста скоростно няколко пъти един след друг ще създаде у персонажа-актьор състояние на енергийна активност. Този капсулиращ жест е изключително полезен когато се използва като част от психофизическата замявка преди репетиция или представление.

*Разгърнати крила.* Актьорът може да използва този капсулиращ жест, за да изрази чувство на свобода, освобождаване, пътешествие. Изпълнява се движение, при което ръцете се разгъват настрани, подобно разгърнати крила, докато погледът е нагоре към небето или към далечна точка на тавана. Този жест не само представя чувство на лекота и свобода, но и символизира преодоляване на препятствия или откриване на нови възможности.

Тези и други примери за капсулирани жестове могат да бъдат използвани в репетиции и тренинги, но отдавна са станали част от инструментариума на постдраматичния театър – персонажите-актьори често присъстват чрез подобни жестове на сцената в моменти, в които не водят действието, не са активни. Това им служи за подготовка за момента, в който се активизират, в който „почват“ сцената, и заедно с това създава у зрителя усещане за паралелен живот на спектакъла, често много по-въздействащо от словесния такъв.

## ОТНЕМАНЕТО НА „МАСКИ“ Е СЪЩО В РЕЖИМА НА КЛОУНАДАТА, ТОЧНО КАКТО „НЕИГРАЕНОТО“ Е НАЙ-ЧИСТАТА ФОРМА НА АКТЬОРСКА ИГРА

Възможно ли е актьорът да присъства безусловно на сцената? Да са свалени абсолютно всички поведенчески и социални маски, да се стои като оголен нерв? Струва ми се, че има смисъл такова безусловно присъствие да се търси под формата на упражнения и тренинги, но не би трябвало да се търси в същинско представление. Освен в спектакли от режима на така наречения „екстатичен театър“, където именно тази „чистота“ на присъствието е в основата на възможния вертикален живот.

В тези упражнения или тренинги е препоръчително актьорът да се стреми да се разтвори с цялата си същност в репетицията. Да застане като *tabula rasa* срещу конкретната задача и да остави тялото си и ума си да реагират импулсивно, те да го водят, а не той тях. Тази задача следва да бъде променяна от режисьора или педагога през известен интервал от време, без актьорът да „излиза“ от ситуацията. Струва ми се също така, че е задължително да се използват сцени от голямата драматургия, сцени, в които персонажите са изправени пред големите въпроси на съществуването или сцени, в които персонажите са в кризисна ситуация. Именно в такива моменти е възможно отнемането на маски, заставането „гол“ срещу битието.

Стана дума неколкократно за това, че клоуната иска актьорът да „излезе от себе си“, да се промени, да не е той. Чрез различни средства и подходи да придобие образ и поведение, които не са му привични, не са негови, не отговарят на образа и поведението му в *живия живот*. Тази оперативна характеристика предполага обратното на това – актьорът да „намери себе си“, да намери собствения си клоун, премахвайки насложените социални и емоционални маски. Това е един своеобразен ритуал, една автосугестия, попадане в медитативно състояние с цел да се открият душевни пластове, заровени дълбоко в човека. Проявленията на тези душевни пластове ще зависят от конкретната ситуация или сцена, в която актьорът е поставен. Тези проявления следва да бъдат запомнени и анализирани непосредствено след това с режисьора или педагога. От някои от тях могат да се родят конкретни гестуси и мизансцени, които да са попълни на ролята на актьора и на замисъла на целия спектакъл.

Въпрос на спекулация е дали такъв тип театрална практика, да я наречем лабораторна, е „игра“ или не. Доколкото актьорът е на сцена, доколкото се занимава

с теми и сюжети, написани от други хора, доколкото е поставен в ситуация на театър, да, той играе. Но доколкото се занимава с духовното в себе си, доколкото изследва собствената си природа и импулси, доколкото погледът му е обърнат навътре, тогава не, той не играе, *той е нещо живо*.

Тази интровертност на актьора следва да бъде редувана с екстровертните проявления на клоуната, за които стана въпрос по-рано. Именно това *редуване* на крайности, на вътрешна сугестия с външни жестове и физически действия ще направи младия актьор по-рефлексивен и ще му помага да осъзнае и владее целия си арсенал от възможности. Ще може бързо да „извиква“ актьорски средства, които да обогатяват конкретната задача, която стои пред неговия персонаж.

### КЛОУНАДАТА МОЖЕ ДА БЪДЕ КОШМАР НА ОТЧУЖДЕНА РЕАЛНОСТ, НА СТРАННА, ЕВТИНА ИМИТАЦИЯ НА ЖИВОТА, СВЕДЕН ДО ЕДИН „ВОСЪЧЕН ЖИВОТ“

Тази оперативна характеристика на клоуната като метод за усъвършенстване на актьорската техника идва от една конкретна сцена в „Мъртвия клас“ на Тадеуш Кантор. Нейната свръхконкретика е едновременно трудност и предизвикателство за превръщането ѝ в полезен инструмент на студентите и младите актьори. Също така тя дава възможност за едно допускане, което като че ли не предполага думата „клоунада“, а именно – мракът и светлината вървят ръка за ръка, а смехът е един преодолян мрак. Страшното, мрачното, непознатото също може да са инструментариум на клоуната, както и нейни средства.

Актьорът-персонаж често може да се отстрани от действието и да погледне на себе си и на останалите персонажи чрез средствата на автокоментара. Възможно е този автокоментар да бъде кошмароподобен, да задейства във въображението на човек мрачни образи и осъзнаване на безсмислието на случващото се наоколо. В този случай отчужденията и коментарите се превръщат в сенки на същинското действие и жестове. Ситуацията се маргинализира и попадаме в изкривена действителност, често песимистична спрямо желанията на персонажа и неговата свръхзадача.

Евтината имитация на живота е едно от средствата, чрез които тази изкривена действителност може да се проявява. Един пример е през автоматизирано, изпразнено от емоция повтарящо се физическо действие, което преди отчуждението е било силен жест, носещ смисъл и емоция, а след това коментарно през клоуната е сведено до

нещо пошло, плашещо и вече несъответно на ситуацията. Друг възможен пример е през деперсонификация на собствения персонаж в предмет – каквато е восъчната кукла в „Мъртвия клас“ на Гадеуш Кантор. Това средство много се доближава до кукления театър и особено до кукления театър за възрастни. Публиката вижда актьорът, който води куклата, той не преживява с нея, а я наблюдава и много често я коментира. Но във всеки момент е готов да ѝ помогне, да я спаси, по същия начин, по който актьорът води персонажа си и трябва да бъде способен да влиза и излиза от него, да спори, да го коментира, но и винаги да е готов да го защити. Деперсонификацията спомага за това, защото актьорът винаги може да *измъкне* персонажа си чрез някаква модификация или отстраняване на предмета, който за момент е *поел живота* на персонажа.