

„... има действителности на този свят, способни да ни представят вместо самите себе си други, по-различни от тях неща.“

Хосе Ортега-и-Гасет¹

Актьорът е именно такава действителност. Тази двойственост съдържа в себе си предизвикателството пред всеки опит да се теоретизира по темата.

Дълго време изискванията и съответно подготовката на западния актьор се движат в диапазона добър – лош изпълнител/говорител на текста на драматичния автор. Времето на големите творчески предизвикателства пред актьора е XX век. Различните системи, методологии, тренинги за обучение са възможна и интересна призма, през която може да се огледа движението на „идеята за актьора“ през XX век.

Теорията на представлението в повечето случаи минава през говоренето за първостепенността на елементите му един спрямо друг.

След детронизирането на текста като основен носител на послания и значения в театъра започва дългото търсене на онзи основен компонент на театралното представление, който е най-характерен за театъра като изкуство. В своите търсения те-

оретици и практики фаворизират различни компоненти от театралното представление, за да изразят новаторските си идеи. Авангардният спектакъл от началото на века се противопоставя на определящата и водеща роля на драматургичния текст и търси своя различен облик в другите си компоненти, много често изпадайки в крайности.

Театралната семиотика внася умиротворяващата нотка в лутанията на теорията и практиката на театралното представление, в опита да намери неговата характерност, отличаваща го от другите изкуства. Идеята за театралното представление като сбор от знакови системи, които влизат в различни взаимодействия помежду си, „спаси“ театъра от напразното търсене на „основния“, специфично театралния, компонент. Така след бурните и скандални за времето си опити на авангарда идва успокоението и насочването на вниманието към същно-

¹ Ортега-и-Гасет, Х., „Идеята за театър“, В: *Есета*. т. II, С., 1993, с. 207.

стното развитие на отделните театрални компоненти, с ясното съзнание за тяхната неизменна свързаност в представлението.

Принципни промени във възгледите за актьора като компонент на представлението настъпват с налагането на фигурата на режисьора в театъра, тоест в театъра на модерността. Следват поредица от театрални търсения и експерименти за обновяване на театралния език, които по един или друг път неизменно стигат до актьора и до неговата същностна роля в представлението.

XX век е времето, когато се започва целенасочено и осмислено обучение на актьора. Актьорският тренинг, система или метод е феномен на този век.² До този момент в театралната традиция на Запада е много по-важна репетицията, разбирана като конкретна подготовка, „подреждане“ на представлението. За разлика от Източната традиция, където заради ясната и строга конструкция на представлението, основният момент в подготовката му е тренингът на актьора.³ Актьорското обучение се появява, за да реформира идеята за ролята на актьора и цялостната конструкция на актьорското присъствие, а сле-

дователно и целия процес на създаване на театралния спектакъл и неговата структура. Движението е от осъзнаване на необходимостта от предварителна работа на актьора за конкретната роля (Станиславски), до екстериоризирането на този процес през Втората половина на XX век, когато подготовката става по-важна от готовия спектакъл. Тренингът, уъркшопът и самото представление са част от един цялостен процес например в работата на Питър Брук, а Гротовски продължава и в следващ етап – изследване как публиката участва в представлението.

Западната култура има дълга история на актьорско присъствие, но няма систематична традиция в актьорското обучение, в тренинга, които са неизменна част от подготовката на представлението и творчеството на актьора в Източния театър. Това състояние на европейския театър продължава до началото на XX век, когато се наблюдава рязко увеличаване на интереса към актьорското присъствие и опитите за неговото осмисляне и целенасочване. Факторите, които влияят на този повишен интерес, се съдържат в развитието на модерния театър и неговите търсения.

Най-ощетен в ранномодернистичните търсения на театъра като че ли е именно актьорът. Класическият театър има автор, който е оторизиран да осмисля света, а класическият актьор е само неговият говорител. „Когато лицедейства, класическият актьор се изживява (от себе си и от гледащите) като цялостна личност, посочена от Абсолютния разум за негов говорител. Той е очистен от собст-

² Въпросът за обучението на актьора е поставен още през XVIII век. Публикацията на „Парадокс на актьора“ на Дигро през 1830 г. инициира продължителен дебат в Западна Европа върху природата на актьорския процес. Но доста по-късно се случват първите практически опити в тази посока.

³ Тази теза е представена в А. Hodge. *Introduction*. – В: *Twentieth Century Actor Training*. London, 2000.

Веното си Аз – от проблемите, от ежедневието, от радостите и бедите, от Вкусовете и предпочитанията му. Неговата крехка, колеблива, инкохерентна,меняща се индивидуалност е заменена с абсолютна индивидуалност. В поведението си на подцума, насочвано от и насочено към съществуване изцяло въвн от него, актьорът е монолитен и изключителен, свободен от всяка частна зависимост... В така обективно възпроизвеждащия се театрален организъм няма място за тълкуващата, избираща и коригираща на меса на актьора като личност.⁴

Ярко изразена тенденция в търсенията на голяма част от театралните практики на ранната модерност е проблематизирането на текста и вербалния език като основни носители на смисли и значения. Антилитературността е в основата на патоса на театралния авангард. Като говорител на автора актьорът поема всички негативи на първите от експериментите на театралните реформатори спрямо словесността, чиито опити са насочени към другите компоненти на театралния спектакъл. Реформата в модерния театър започва от сцената (Адолф Апиа, Петер Беренс, Георг Фукс, Гордън Крейг). „Наново е развита и теорията на актьорското майсторство. Най-близо до новия идеал за актьор са танцьорите или марионетките, актьорското изкуство е главно *изкуство да движии тялото си*. Аналогично на състоянията на наркоза, транс или сънуване, действията на актьора винаги се описват като поведението, воде-

но от несъзнателното.“⁵ Енрико Прампolini описва много точно отношението на първите реформатори към актьора: „Както в традиционния, така и във враждебния на традициите театър актьорът винаги се счита за единствения и незаменим елемент, властващ над сценичното действие. Съвременните теоретици и автори на модерния театър – Крейг, Апиа и Тауров – са дали по-точно определение на ролята на актьора и са ограничили неговото значение. Крейг го дефинира като цветно петно, Апиа разглежда автора, актьора и пространството в йерархическа последователност; Тауров го разглежда като предмет, т.е. като един от многото елементи на сцената.“⁶ А неговото лично мнение е още по-крайно: „Според мен актьорът е излишен елемент в сценичното действие; именно заради това той е опасен за бъдещето на театъра. Актьорът е онзи елемент от интерпретацията, който крие най-много загадки и дава най-малко гаранции.“⁷

Модерността идва с множество претенции към миналото и амбиции за бъдещето: Авторът и неговият текст не са единствените възможности за изричане на „големите“ въпроси и истини за света, както е в класическия театър. Манифестира се идеята за генерално скъсване с постулатите на класическото изкуство и философия. Множеството и различни глед-

⁵ Браунек, Манфред. „Театърът в XX век“. ГЕСТУС, 1990, бр. 1–2, с. 258–259.

⁶ Прампolini, Е. „Футуристичната сценична атмосфера“, 1924 – В: Браунек, Манфред. „Театърът в XX век“. ГЕСТУС, 1990, бр. 3–4, с. 186.

⁷ Пак там, с. 186.

⁴ Николова, К. „Другото име на модерния театър“, С., 1995, с. 9–10.

ни точки са възможни, тоест реабилитирана е индивидуалността, субективността.

В театъра модерността идва с появата на фигурата на режисьора. Конкретните сценични практики, които налагат тези промени, и режисьорът като водещ интерпретатор на идеите започват да се случват в театъра на натурализма. В началото на своята модерност театърът търси своето ново лице в различни посоки. За Майнингенския херцог това е живописата, за Антоан – литературата. „Ранният модерен театър чака същността си от – собственото действие на актьора. Превръщането му от инструмент-вещ в инструмент-индивид. В актьор-личност, обладана от друга личност.

Това превръщане извършва Станиславски.“⁸

Оттук нататък театърът осъзнава, че основният носител на театралността, на родовия му белег е актьорското присъствие на сцената. След Станиславски всички „успешни“ опити минават през актьора. Той е основният „разказвач“ на сценичния разказ и начинът, по който го прави, стои в основата на различните актьорски практики и теории.

От опитите на Станиславски започва търсенето на европейските театрални практики на абсолютен, обективен език за актьора; на модели, системи, техники, чрез които да бъде постигнат. В този контекст Станиславски е първият актьор/режисьор, който прави пълно изследване на процеса на актьорското изпълнение и пуб-

ликува своите открития. Неговите текстове „Работа на актьора върху ролята“ и „Моят живот в изкуството“ са основни четива за много европейски и американски актьори.

Опитът в рационализирането на актьорския процес и преследването на педагогически цели водят до създаването на множество студиа, училища, академии, лаборатории и театри в Европа и САЩ. Тези, да ги наречем най-общо, центрове не само изследват природата на актьорското присъствие, но и подготвят актьора за неговата конкретна работа в представлението. Всяка система за актьорски тренинг има различни идеи и предположения, допускания за природата и целта на театъра и съответно какви са отговорностите и мястото на актьора в процеса на сътворяване на театралния спектакъл.

Много от тези нови „системи“, които представляват различни виждания за актьорското присъствие и неговото обучение, са инспирирани от относително новата функция в театъра: режисьора. Тази фигура се заема с всички аспекти на представлението. Конституирането на режисьора като автор на театралния спектакъл дава възможност за по-нататъшните сериозни изследвания на природата на актьорската работа. Всички изявени театрални практики имат съзнание за ценността на връзката режисьор–актьор и нейната динамика.

Все повече режисьорът на XX век достига до идеята да включва актьора в новата роля на правещ театър, на съавтор на спектакъла. Някои актьори, които имат силна и интензивна връзка с режисьора, се превръщат в цен-

⁸ Николова, К. Цит. съч., с. 71.

тър на създаването на нова естетика (Чеслак в бедния театър на Гротовски например).

Сред ключовите фактори, довели до повишения интерес към актьорския тренинг в началото на XX Век, освен издигането на режисьора като автор на спектакъла, от една страна, са любопитството и постепенното опознаване на източните традиции и отчасти влиянието на научните изследвания и открития в областта на човешката психо-физика, от друга.⁹

Следващият импулс за развитието на актьорските техники, практики, системи и т.н. идва от широко разпространеното желание за постигане на нови театрални форми. В края на XIX и началото на XX Век натурализмът в театъра все още не е преодолян. Но както и в другите изкуства, някои театрални практики започват да отхвърлят амбицията му за изкуство „като в живота“. Ранните символисти вече заявяват представата си за театъра като място, в което поезия, танц, музика могат да присъстват заедно и от тяхната комбинация да се състои различният театрален език, който да изговаря субективните идеи на всеки творец. Тези търсения повеждат театъра в доста различни посоки.

⁹ Мел Гордън обяснява връзката на биомеханиката на Мейерхолд с идеите на американския изобретател и пионер в изучаването на научния мениджмънт Фридрих Уинслоу Тейлър, от една страна, и с рефлексологията на Владимир Бехтереф, от друга. (Вж. по подробно: Мел Гордън. Биомеханиката на Мейерхолд. – НОМО LUDENS, 2004, бр. 10, с. 164–187.) В театъра, както в цялото изкуство и философия, е особено силно влиянието на откритията на психологията през XX Век.

Началният порив за новите открития на театралните практики през XX Век можем да открием в различното им отношение към традицията. Категоричното отхвърляне на предишни идеи или интересът към тях са двете базисни отправни точки за новите траектории на театъра на XX Век. Има случаи, когато театрални практики от една и съща система не само я напускат и опровергават, но и тръгват в съвсем различни посоки. Мейерхолд и Михаил Чехов започват като актьори със Станиславски в Московския художествен театър. И двамата тръгват да се развиват самостоятелно, да развиват свои отделни методи. Мейерхолд отхвърля натурализма на МХАТ и търси система, която да достигне отвъд имитацията. Въпреки че пътищата на това търсене минават през интензивните тренировки на тялото, той взема ключови идеи от Станиславски: изискването за логика и единство в актьорската игра и необходимостта от цел в нея. Михаил Чехов запазва повече от тези предишни идеи, въпреки че интерпретира или трансформира много от тях в светлината на неговото желание за изграждане на личностна креативност у актьора.

Много от театралните практики са интерпретация на предишни посоки. Идеите на Станиславски например се разпространяват в САЩ чрез представянето на неговата система от Болеславски и Успенска, а в Англия от Михаил Чехов. Най-чистият пример за нова интерпретация на Системата е може би тренинговата система на Лиъ Страсбърг, станала известна като Метода. Страсбърг внася своите корекции и авторски моменти в Системата

на Станиславски, което междувпрочем правят и нейните последователи в Русия,

Някои театрални практики категорично отхвърлят тренинговите системи, в които са работили в началото на своя творчески път. Джоузеф Чайкин например работи като актьор на Метода, преди генерално да се откаже от неговите принципи и да формулира свои собствени.

За режисьорите и актьорите от втората половина на века е по-характерна колаборацията помежду им, независимо от различните им търсения. Например Брук, Барба и Чайкин са работили с Гротовски в различни контексти. Барба активно участва в Лабораторния театър на Гротовски, а Чайкин и Брук канят Гротовски да представи своите тренингови техники на актьорите им.

Ключово място като отправна точка за следване или опровергаване имат тезите на френският актьор, режисьор и поет Антонен Арто (1896–1948). Независимо от факта, че теоретичните му занимания¹⁰ остават в сферата на театралните утопии и че сред тях няма да открием стройна практическа система, метод или указания, вижданията му за театралния спектакъл се оказват много значими и влиятелни през втората половина на XX век. Идеите на Арто предизвикват общоприетите пътища за възприемане на театралния спектакъл. Отричайки рационалистичните тенденции на западния театър и привързаността му към текста, той призо-

ва Ва за театър, който да използва не-вербални елементи. Срещата на Арто с театъра на остров Бали през 1931 г. му повлиява много дълбоко и води към неговия призив за повече сетивен, физически език на актьора. Настойчивото му твърдение, че „театралната област не е област на психологическото, а на пластичното и физическото“¹¹, дава идея на много театрални практики за търсене на различен театрален език. „И не става дума да се разбере дали физическият език на театъра е по-способен да стигне до същите психологически решения както езика на думите, дали той може да изразява чувства и страсти, така добре както думите, а дали в мисловната и разумната област съществуват нагласи, които думите са неспособни да уловят и които жестовете и онова от езика, което присъства в пространството, досягат по-прецизно от тях.“¹²

Характерна и различна от досегашния опит особеност в работата на театралните режисьори на XX век с актьора е стремежът към интеркултурализма. Източните театрални практики и естетики са обект на засилен интерес от страна на западния режисьор. Много от тях – Станиславски, Чайкин, Гротовски и Барба използват техники от йога в подготовката на актьорското тяло и съзнание. Брук и Барба пътуват много на Изток, за да разберат богатството на традициите на представянето в собствения им културен контекст; Мейерхолд и Брехт също са повлияни от азиатските театрални техники.

¹⁰ Събрани в книгата „Театърът и неговият двойник“, публикувана за първи път в Англия през 1958 г.

¹¹ Арто, А. „Театърът и неговият двойник“. С., 1999, с. 70.

¹² Пак там, с. 70.

Сериозните изследвания и търсения по посока на актьорски методологии през XX век предизвикват дебат около два ключови въпроса. Първият е: може ли да бъде постигната универсална система, която ще съдържа цялостен, завършен метод за актьорски тренинг? Това е първоначалният проект на Станиславски. Неговата надеждата при дългогодишните му търсения е за актьорски гид, за ръководство, а не за общофилософска или теоретична представа за актьорското присъствие.

Вторият въпрос е: могат ли фундаменталните техники на една актьорска система да бъдат приложими при създаването на всяка театрална форма, принадлежаща на различни естетики? Положителният отговор на този въпрос отново е убеждение на Станиславски. Но театралните практики намират ограничения в Системата, особено при интерпретация на текстове, които са извън границите на определеното за психологически реализъм.¹³ Мейерхолд е един от първите, който реагира на психологическия подход на натуралистичния театър. Той търси нова методология, която ще се справи с всички театрални стилове чрез продължителните и интензивни тренировки на тялото, чрез физиката на актьора, чрез биомеханичните упражнения, чрез пространствения и ритмически речник на театралния език.

¹³ Първите сценични реализации на абсурдистки текстове (текстовете на Бекет и Йонеско) са със средствата на психологическия театър. В това отношение текстът за театър в средата на века „предизвиква“ театралното представяне за търсене и намиране на нови средства, на по-адекватен театрален език.

Като цяло хората на театъра от втората половина и края на века престават да вярват и спират да търсят универсален актьорски метод. Идеята за постигането на каквато и да е общовалидна, независима от естетическия контекст, в който е поставен актьорът, система е изоставена. По-скоро те насочват своите занимания към идентифицирането на принципи именно вътре в конкретния контекст. Позициите са различни и имат своята специфика; идеите се заявяват публично, манифестират се; но не се конституират системи с претенции за универсалност. Голяма част от тези принципи остават само в контекста, в който се формулират и развиват и той е основната част от тяхната идентификация. Други се оказват много по-устойчиви на времето и движението на идеите и влияят на работата на следващите поколения. Това подсказва, че някои принципи са фундаментални и затова могат да бъдат разпознати като част от ключовите концепции за актьора през XX век.

Като фундаментални разпознаваме опитите на Станиславски да открие универсален актьорски метод; част от интерпретациите на неговата Система (Лий Страсбърг, Михаил Чехов, Стела Адлер, Санфорд Мейснър); системата на Мейерхолд за тренинг на актьора, известна като биомеханика; опитите на Брехт да подготви адекватен за своя епичен театър актьор; визията на Гротовски за театъра като изкуство на актьора; антропологичните търсения на Барба; опитите на Брук да направи невидимото видимо през и чрез актьора – това са различни възможности, които очертават най-голямото предизвикателство пред актьора на XX век да се превърне в съавтор на театралния спектакъл.