



Борис Далчев

## ТРАЕКТОРИИТЕ НА ДВИЖЕНИЕТО В СЦЕНОГРАФИЯТА

### Връзките

*„Вторият предмет беше още по-странен. Когато Грифалкони го извади от подплатеното му сандъче, Вален в първия момент помисли, че е коралов храст. Но Грифалкони поклати глава: В подземията на „Шато дьо ла Мюет“ той бил намерил останките от една маса; овалният плот, великолепно инкрустиран със седеф, бил в изключително добро състояние, но основата – тежка вретенообразна колона от дърво с жилки – се оказала напълно проядена; червевите били работили скрито, подмолно и били издълбали безброй канали и каналчета, пълни с дървесен прах. Отвън не личало нищо от този унищожителен процес и Грифалкони разбрал, че в това състояние автентичният крак няма да издържи тежестта на плота и може да се запази само ако се укрепи вътрешно; затова, след като прочистил чрез изсмукване дървесния прах от каналчетата, инжектирал под налягане една каша от оловен прах, стипца и азбестови влакна. Работата била извършена успешно, но се оказало, че дори заздравен по този начин, кракът на масата си оставал твърде крехък и Грифалкони бил принуден да го смени изцяло. Тогава именно му дошло на ум да разяде с киселина останалото дърво и да получи това фантастично „растение“, точна следа от живота на червея в този къс дърво, неподвижна каменна отливка на всички движения, които са съставяли неговото съпяно съществуване, неговото единствено упорство, неговия непрекъснат ход, точното материализиране на всичко, което е изял и смлял червеят, изтръгвайки от заобикалящия го свят почти невидимите частици, необходими за живота му; разкритото, станало видимо и неизмеримо вълнуващо изображение на едно безкрайно пътуване, което бе превърнало твърдото дърво във въздушна лека мрежа от запълнени с прах тунелчета“ (Перек 2015, с. 155).*

Една сценография, съдържаща в себе си движение, може да се разглежда като система от принципи и логика в организацията на действията ѝ. Какво представлява „системата“? „Не толкова материалните ограничения, колкото фокусът върху идейната рамка определят що е система. По този начин всяка ситуация, била

тя вътре или вън от контекста на изкуството, може да бъде отработена или разглеждана като система. Доколкото една система би съдържала хора, идеи, послания, атмосферни условия, източници на сила и т.н., то тя е, да цитирам системния биолог Лудвиг фон Берталанфи, „сбор от части във взаимодействие“, състоящи се от материя, енергия и информация в различна степен на свързаност. Оценявайки системите, артистът влиза в ролята на анализатор, който взема под внимание целите, ограниченията, структурата, началото и края и всяка свързана с това дейност, вътре и вън от системата“ (Бърнам 1968). Системата предполага контрол и корекции по „поточната линия“, образно казано е като географска карта, разполагаща с меридиани и паралели, по които се осъществява движение. Формално разгледана, системата е характеристика или контекст, в който се разглеждат процесите. Паралелът със сценографията е по линия на физическите ѝ очертания и конкретни функции, които се предполага, че притежава. Често тези характеристики позволяват сценографията да има различни степени на активност в структурата на спектакъла, художествен образ, който се включва в дадени моменти по специфичен начин. Навярно сценографията като система има безброй вариации и възможни ходове, но посредством комбинаторен принцип може да се стигне до изчерпването ѝ. Една система може да бъде затворена и съответстващата сценография да е замислена със строга партитура, очертаваща пределите на художествения и функционален образ. Другият вариант е системата да е „отворена“, т.е. сценографията да няма строги закономерности, наложени от техническите ѝ характеристики, а да позволява импровизация с образа, създавайки неочаквани трансформации. И в двата случая движението е ключ към „промените“, но предполага различни пътища за достигане до тях. В този текст сценографията и нейните характеристики – в частност движението ще се разгледа през призмата на класическата структура на театралния спектакъл, наточен с т.нар. „свърхзадача“. Движенията са породени от тази обща задача-цел, където може да се търси тотално въздействие в или

на сценографията.

Общото между една кинетична сценография и червеите-гървояди от по-горе цитирания текст е, че и двете представляват системи с конкретни намерения и функция, и двете се движат в пространството и чертаят пътища във времето. Червеите-гървояди оставят след себе си тунели, пълни с прах като резултат от тяхното действие, протекло в даден период от време. „Във и чрез пространството откриваме красивите вкаменелости на времето, втвърдени от гълга неподвижност. Неосъзнатото е неподвижно. Спомените са неподвижни, толкова по-непохватими, колкото по-добре са разположени в пространството“ (Башлар 1988, с. 45). Ефимерната структура на прахта, останала в тунелите, е като застинал времеви пълнеж във вечността. Движейки се, сценографията изгражда подобни траектории и координатни системи в диапазони от времето. Ако хипотетично оцветим хода на дадена мобилна структура от сценографията, в края на представлението по сцената ще има цветни линии – следи от движенията ѝ. Сцената става платно за рисуване, а резултатът е графична рисунка като свидетелство за всички възможни пътища, през които е преминал мобилния обект. Връзката между този визуален опит и движението на сценографията в едно представление е времето. Движението онагледява развитието на сценичното действие, но вместо на платното за рисуване – върху платното на времето. Очертаните следи по сцената от движенията на сценографията са невидими, но се разчитат времево. Те представляват неговия архив, а паметта на зрителя ги сглобява в един цялостен образ, който ражда впечатленията му. „Паметта е като театър на миналото, а благодарение на декора действащите лица запазват главната си роля. Понякога ни се струва, че опознаваме себе си във времето, а всъщност можем да опознаем само низ от последователни моменти на установяване в различни пространства на съществуването, на едно съществуване, което не иска да изтече, което даже тогава, когато търси в миналото изгубеното време, иска да „спре“ хода на времето. В хилядите си килийки пространството съдържа същото време. Това е и предназначението му“ (Башлар 1988, с. 44).

### За движението

Движението в сценографията е промяна, свързана с прекомпозиране или по-конкретно с трансформация от една форма към друга. Тя може да се осъществява посредством даденостите на сценичната механизация,

възможностите на автономната мобилна сценография където фактор е човешката сила, електрическият мотор, химическата реакция и други или от комбинация между различните типове. Например действената сценография<sup>1</sup> реорганизира пространството лесно и бързо най-често с помощта на актьора, сценичната среда е комбинаторна и позволява промяна на цялостната пространствена ситуация или на нейни елементи. Трансформациите може да се проведат и чрез ползването на сценичната механизация, която динамично променя елементи от средата или представя различни ракурси от нея, като по този начин сценографията се разкрива по време на и през действието. „В класическата трагедия пространството блести с отсъствието си. То е неутрално място, през което се минава, което не характеризира средата, а осигурява интелектуална и морална подкрепа на героя. То е абстрактно и символично място, подобно на шахматната дъска – значение имат шахматните фигури, затова характеризиранието на шахматните полета е излишно“ (Павис 2002, с. 284). Тенденциите в сценографията от началото на XX век се отърсват от напобителната ефектност и илюзорната пищност и прехвърлят смисловия поток, с който е натоварена, именно към движението – видовете движение на актьорите (музансценните композиции, породени от конкретните режисьорски задачи и пластическите решения на сценографията), движението на сценографията, движението на компонентите на сценографията и не на последно място движението на спектакъла. „С оглед на това, разглеждайки сега как в театъра визуални и ритмични елементи се свързват в общата сценична драматургия на времето, той добива качеството на кинетичен обект, който вече не може да бъде разбран със същия модус на гледане, обичаен за наративния театър“ (Леман 2015, с. 400).

Сценографското решение е независимо и автономно, когато има собствени принципи на ползване, независещи от сценичната архитектура и механизация. Често те се припознават като кинетичен тип сценография, довеждаща до интерактивност между нея и актьора, а освен в механичен „аналогов“ аспект тези принципи могат да бъдат изградени и от комбинация с дигитални средства чрез ползването на мултимедия, кинект камери, различни софтуери и т.н. Движението в дадено сценично решение може да бъде изразено на локално ниво или да е генерален ход в сценографията. При всички положения това е вид смяна или промяна, която е обвързана с носената от образа на сцената информация.

<sup>1</sup> „Действена сценография“ – понятие, за което стои името на режисьора Всеволод Мейерхолд и сценографката Любов Попова. Това е принцип на конструктивна сценография със собствени механизми и игрови възможности за ползване по време на действие, който за първи път се разглежда в решението на представлението „Великодушния рогоносец“ през 1922 г.

### Характеристиките

В един спектакъл, където промените се правят „пред зрителя“, те стават част от художествения и смислов замисъл. Ако се запише на видео дадена промяна и след това се изгледа и се постави на пауза на случаен принцип, ще се открият различни възможни образи, които в крайна сметка са композиции, а не само етапите на развиване на дадения сценичен обект. Процесът на трансформация е въздействащ, когато е видим за зрителя, тъй като има възможност да се наблюдава последователността и логиката на промената се образност на декора. „Думите в едно изречение не притежават абсолютен смисъл. Всяка от тях приема особен нюанс на значение от тази, която я предшества, и от тази, която я следва. Нито пък всички думи от едно изречение са способни да предизвикат независим образ или мисъл. Много от тях изразяват отношенията и го правят само благодарение на мястото си в цялото и на връзката си с останалите думи от изречението“ (Бергсон 1997, с. 95). Така всички тези действия намират своя смисъл в общото усещане за сценографията – движенията на трансформациите и прекомпозираната изграждат „досието“ на образа със съответните внушения и връзки. В една изрова сценография в класическата трактовка на спектакъл, където се наблюдават причинно-следствени връзки, а реорганизацията на сцената е видима за зрителя, актьорите работят с дадени елементи от сценографията с цел изграждане на нов сценичен образ, а ползването на сценичната механизация дава възможност за по-мощни трансформации. С промените „архитектурата“ на сценографията се осмисля от зрителя. Стават ясни опорните й точки, конструктивната логика, облечена от материалността и крепежите, които я изграждат, водещи до мобилните й заложи. Така сцената може да се обхване, да се дешифрова, да се разберат пространствените й кройки през функционалността на декора и това да доведе до още едно преживяване на пространството от зрителя.

В „промяната“ може да се открие обрат и нелогичност, счупване на установената до момента партитура и нейната последователност, като по този начин се легитимира действието посредством противопоставяне с другото. „Всяко възприятие, както е известно, е възприятие на разликите“ (Леман 2015, с. 390).

Преживяването на дадено сценично действие неминуемо е компилация от компоненти, в която участва и образа. Както един танцьор, достигайки до дадена движенческа позиция

или актьор, достигайки до съответно състояние, минават през етапи, така и образът на сценографията има своите такива. В по-общ аспект може да се разгледа и партитурата на един спектакъл, където посредством мизансцените – връзката между образа и действието, се изграждат различни амплитуди на организация на действие. „Композицията на сценичното действие се осъществява в пространството, което е на свой ред композирано съобразно с изискванията на пиесата...“ (Михайлов 1973, с. 159) „Сцената представя“, а етапите и елементите на това, което се представя, се субординира спрямо необходимостите на сценичното действие. Както по-горе се отбеляза, сценография, която е автономна спрямо механизацията на сцената и се развива посредством свои собствени принципи, търси и намира установени пътища на трансформация. Те биха могли да са логични и последователни, а може и да изненадват с неочакван обрат при развитие. „Понякога в окончателното изображение не остава нищо от първоначалната схема“ (Бергсон 1997, с. 98). Една надуваема форма може да се надува или отпусна, а може и да се спуска – ходовете са зависими от актьорските задачи, но и от материята и нейните качества. Една тръбна конструкция със заложи подвижни връзки между сегментите й дава безброй варианти за структуриране и създаване на различни форми, но те виднаги са подчинени в логиката на осите на тръбите и възможните ракурси, които позволяват крепежите. Тоест колкото и изненадващи и неочаквани действия да предполага дадена затворена структура-система, то те винаги са подчинени на нейните материални характеристики. По-важното в случая е, че те са установени предварително и то така, че да могат да обслужват действието със съответния образ/образи. Ползването на дадената сценография е логично от гледна точка на функционалните ходове, които чертае и навярно дори и в излизането от установения ход на развиването й чрез друг, който се явява неконвенционален. Дори и там може да се проследи логиката на системата, именно защото в крайна сметка е „сбор от части във взаимодействие“ (Бърнам 1968). Принципите в този тип сценография се определят от намерението на действието, а с начините, по които то се провежда, го охарактеризират. „Докато обектите почти винаги имат точни очертания и форма, то наситеността на една система може да бъде променяна във времето и пространството, поведението й променяно от външни обстоятелства и нейните собствени механизми на контрол“ (Бърнам 1968).

Композициите на мизансцена са зависещи и от механично-мобилната сценична среда, през които се разкрива пространството на сцената и опорните ѝ точки. „Като се почне от движенията, породени от елементарна практическа необходимост, та се стигне до движението-жест, възникнало като физическа изява на сложно психическо действие“ (Михайлов 1973, с. 53). В класическия театър се наблюдава причинно-следствена връзка между характеристиката на персонажа на актьора и мизансцена, който извършва. „Движението на актьора е извънредно богато и силно мизансценно средство. Неговата посока, рисунък, ритъм и пластика допринасят твърде много за целенасоченото възприемане на мизансценното съдържание. В осмислено построено сценическо движение композицията на действието в пространството и композицията му във времето се сливат в пределно осезаемо единство и се превръщат в могъщо средство за въздействие върху мислите и чувствата на зрителя“ (Михайлов 1973, с. 52). Любопитно би било да се разгледа и обратната последователност, която не вещае установени правила, а по-скоро е базирана върху импровизацията. Например механично-мобилната сценография дава своето физическо отражение върху актьора през ползването ѝ, което от своя страна води и до доизграждане на характеристиките на персонажа. Установява се зависимост между сценографията или на нейни елементи с актьорите – намерението, с което ще се задвижи дадена структура, тоест взаимодействието между актьорския образ и функционалните характеристики на сценичния обект. През ползването във всеки един етап на една кинетична или мобилна сценография се строят визуални връзки, съвкупност от информацията поделена между функция и характер.

### Кои са траекториите в движението на сценографията?

Сценографското решение на NUMEN в „Крал Лир“ от 2015 г.<sup>2</sup> (Sven Jonke 2015) представлява огромна маса найлон – аморфна структура, хваната за сценичния под по такъв начин, че образува полубалон. Той променя обемите си спрямо въздушните струи, образувани в следствие на мизансцените на актьорите вътре в него, както и на тези извън него. Всяко едно движение е прихванато и отразено от найлона и образува фазите, в които се намира сценографията. Получените обеми малко или много са случайни и не могат да бъдат контролирани като форма. Те се образуват и заглъхват. Полубалонът се надига и с помощта на осветление се доизгражда образа на голяма вълна в комбинация с малки струи въздух, кои-

то се плъзват по формата и я надигат леко и след това потъват като негатив в нея. Създава се усещане за диаграма, визуализираща спектакъла. Голямата жива маса на образа има неконвенционален характер, който не обслужва по познатия начин ситуацията в действието, а реферира концептуално към сюжета на Шекспировата грама. Характерът на този материал е такъв, че движенията му наподобяват „дишания“, подхранващи излюзията на зрителя за жива материя, която в някои моменти доминира над актьора. Полуцава се диалог между актьорите и средата – образът на масата найлон се променя спрямо действията им. Усещането е за следа от нещо, което вече се е случило, а събитието продължава, стъпило на нея като времеви отпечатък. Съвкупността от информацията за фазите на движенията протича в съзнанието на зрителя в настоящето, но на практика те вече са отминали събития. „... Няма съзнание без памет, не съществува продължение на едно състояние без прибавяне на спомена за отминалите мигове към настоящето чувство. В това се състои траенето. Вътрешното траене е неспирният живот на една памет, която удължава миналото в настоящето, било когато последното ясно обема непрекъснато нарастващия образ на миналото, било по-скоро като свидетелства, посредством непрекъснатото си качествено изменение, за все по-тежкия товар, който влачим след себе си, колкото повече остаряваме. Без това оцеляване на миналото в настоящето не би съществувало и траенето, а само мигновестността“ (Бергсон 1997, с. 27).

Друг пример е сценографията на спектакъла „Ревизорът“<sup>3</sup> (*Ревизорът 2019*) по едноименната пиеса на Н. В. Гогол, която представлява осем гървени пръти, малко по-високи от човешки бой. Те са закачени по два на четири релсови линии, които са една зад друга от единия край до другия, успоредно на сцената и хванати за сценичната решетка. Прътите са с квадратен профил с параметри 20 x 20 см, а по тях са разположени кукички и уши, които позволяват да се закачат различни елементи на тях или взаимно да се захващат един към друг. Сценографията и реквизита са условни и взаимно изграждат стилизирани образи, които се трансформират пред зрителя като част от сценичното действие. Условността позволява на образа да бъде лесно интерпретиран от страна на зрителя, а и на актьорите, които сякаш правят фокуси и със замах променят сценичната картина. Изгровият подход в сценографията създава усещане за неизчерпаемост на комбинации от структуриране на картини и гегове. Мобилността на сценографията дава широко поле на опити и

<sup>2</sup> „Крал Лир“ от Уилям Шекспир, реж. Томас Пандур, сценография: NUMEN и Ивана Йонке, алтернативно пространство в бивша фабрика в покрайнините на Атина.

<sup>3</sup> „Ревизорът“ от Н. В. Гогол, реж. Нина Димитрова, сценография и костюми: Юлияна Войкова-Найман и Борис Далчев, Театър „Крего“.

импровизации в търсене на най-подходящите сценични картини по време на репетиции, чиито резултати след това влизат в последователно установена партитура от действия. Концепцията на сценографията стъпва върху усещането „за мъгла“ – свойството ѝ да се появява и след това да изчезва. Ситуационните картини в драматургията са много и разнообразни, по същия начин и като ярките и противоречиви характери на образите, както и неочакваните обрати в събитията. Именно „израта“ на живота сега като референция за спектакъла, където сценографията създава усещане за детска играчка в ръцете на актьорите и е свободна за интерпретации на възможностите ѝ, но в рамките на физическите и технически параметри, които предлага. Промените обслужват действието като изграждат картини, които практически взаимодействат с драматургията на спектакъла. Движенията на сценографията освен функционално спомагат и за цялостния ритъм на представлението – например при посрещането на Хлестаков от Антон Антонович и ведомствените чиновници, дървените талпи се превръщат в условни пушки, с които маршируват актьорите, движейки се в установените траектории на декора. Във второ действие в хотела, където отсядат Хлестаков и Осип, условно са маркирани неговите стени посредством текстилни пана, които са закачени на няколко талпи. За да се покаже оскъдицата и мизерията на хотелската стая, по време на действието паната се разместват посредством талпите, на които са закачени и на практика се счупва логиката на „стената“.

Посочените два примера на сценографски решения са обвързани със съответния режисьорски прочит и типа театър. Общото между двете сценографии е движението като основно и ярко средство – характерно и свободно движение, което допълва действието („Крал Лир“) и движението, което обслужва практически действието („Ревизорът“). Решението на Крал Лир отговаря на характеристиката

на „отворената“ сценография-система, която поражда специфични форми, в зависимост от мизансцена на актьорите. Концепцията на сценографията стъпва върху аморфността на найлона, който трудно може да бъде овладян и контролиран, затова предполага импровизационен подход от страна на актьорите. Тази сценография не обслужва толкова практически действието, колкото по-скоро е концептуален партньор в спектакъла, като го допълва смислово с образа си. Другият пример на сценографско решение представя „затворения“ принцип на сценографията-система, където движението на декора е тясно обвързано с различните практически нужди за изграждане на материални обстоятелства и асоциации за конкретни места на действие. След много опити и проверки на възможностите на сценографията по време на репетиции се стига до комбинация от образи, които се изпълняват през движенческите възможности на декора. Установените сценични картини са подредени в строга партитура със съответния темпоритъм.

Траекториите, чертаещи движенията на сценографията, представляват всички етапи, които променят образа на сценографията от завъртането на сценичния кръг, през действие с елемент от сценографията, до пряко взаимодействие между актьора и сценографията. Това са движенията, през които е минал сценографския образ в протичане на дадена сцена, които са художествено онагледени. Те могат да бъдат преходни и спомагателни, обслужващи спектакъла или действия със собствена партитура, които концептуално взимат участие. Тези движения са типизирани, техният характер онагледява действието, те могат да са бавни, бързи, плавни, аморфни и много други. Техните пътища се чертаят в пространството и са като координатна система, която подобно на снимките на Майбридж<sup>4</sup> (*Eadweard Muybridge 2021*), дистанцирайки се от нея, е възприета като единно действие.

<sup>4</sup> Пионер в изследването на движението в кадъра на фотографията.

## Библиография

- Eadweard Muybridge, 2021. *Wikipedia* [online]. [Accessed 22 April 2021]. Available from: [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Eadweard\\_Muybridge&oldid=1018402009](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Eadweard_Muybridge&oldid=1018402009)  
Page Version ID: 1018402009
- SVEN JONKE, 2015. *King Lear 02 / Athens 2015* [online]. 18 April 2015. [Accessed 20 May 2021]. Available from: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_znsxw-1mzhw](https://www.youtube.com/watch?v=_znsxw-1mzhw)
- БАШЛАР, Гастон, 1988. *Поетика на пространството*. Превод от френски на български език от КОЛЕКТИВ. 1-во изд. София: Народна култура. © 1988.
- БЕРГСОН, Анри, 1997. *Интуиция и Интелект*. Превод от френски на български език от Розалия ЙОРДАНОВА. 2-ро изд. София: ЛИК. © 1997.
- БЪРНАМ, Джак, 1968. Естетика на системите (Systems Esthetics) — РЕЧНИК – ДИГИТАЛНИ ИЗКУСТВА. Превод от английски на български от Тодор Карастоянов. [da-fest.bg](http://da-fest.bg) [online]. 1968. [Прегледан 22 април 2021]. Достъпен от: [http://www.da-fest.bg/DADict/index.php?title=%D0%95%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0\\_%D0%BD%D0%B0\\_%D1%81%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%82%D0%B5\\_\(Systems\\_Esthetics\)](http://www.da-fest.bg/DADict/index.php?title=%D0%95%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%BD%D0%B0_%D1%81%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%82%D0%B5_(Systems_Esthetics))
- ЛЕМАН, Ханс-Туйс, 2015. *Постграматичният театър*. Превод от немски на български език от Гергана ДИМИТРОВА. София: НБУ. ISBN 978-954-535-879-1.
- МИХАЙЛОВ, Анастас, 1973. *Мизансцен*. 2-ро изд. София: Наука и изкуство. © 1973.
- ПАВИС, Патрис, 2002. *Речник на театъра*. Превод от френски на български език от Росица ТАШЕВА, Румяна СТАНЧЕВА, Наташа КУРТЕВА, Елизария РУСКОВА, Мишел НИКОЛОВ. София: Колибри. ISBN 954-529-242-3.
- ПЕРЕК, Жорж, 2015. *Животът. Начин на употреба*. София: СИЕЛА. ISBN 978-954-28-1675-1.
- Ревизорът, 2019. *Credo Theatre - Bulgaria* [online]. [Прегледан 20 May 2021]. Достъпен от: <https://www.facebook.com/watch/?v=282083999352385>
-