

ВЪОБРАЖЕНИЕТО КАТО ОТПРАВНА ТОЧКА В ТВОРЧЕСТВОТО

Милена Анева^x

Къщичката на баба Яга съществува, разбира се само в приказките, но елементите, от които е построен този приказен образ, са взети от реалния опит на човека и само комбинирането им носи белезите на приказното, т. е. въображението е станало първопричина за творчество – неотговарящо на действителността построяние.

По такъв начин въображението винаги се изгражда от материали, дадени от действителността. Вярно е, че въображението може да създава все нови и нови степени на комбинация, комбинирайки отначало първичните елементи от действителността, вторично комбинирайки след това вече фантазните образи. Но последните елементи, от които се изгражда и най-отдалечената от действителността фантастична представа, тези последни елементи винаги ще бъдат впечатления от действителността.

Тук намираме първия и най-важен закон, на който се подчинява дейността на въображението. Този закон може да се формулира така: творческата дейност на въображението се намира в непосредствена зависимост от богатството и разнообразието на миналия опит на човека, защото тъкмо този опит е материалът, от който се създават сградите на фантазията. Колкото е по-богат опитът на човека, с толкова повече материал разполага неговото въображение. Ето защо въображението у детето е по-бедно, отколкото у възрастния човек и това се обяснява с по-голямата бедност на неговия опит.

Педагогическият извод, който може да се направи от казаното, се заключава в необходимостта да се разширява опитът на детето, ако ние искаме да създадем достатъчно твърди основи за неговата творческа дейност.

Ключови думи: въображение, творчество, фантазия, изкуство, театър, актьорско майсторство

Художествената творба е продукт, резултат от специфичен творчески процес. Обаче самата реализация на този процес предполага цяла поредица от предпоставки, без чието наличие той би бил невъзможен. Най-общо тези предпоставки могат да се подразделят на две групи: субективни (такива необходими условия за художественотворческа дейност, които този човек по принцип не би могъл да бъде художник, не би могъл да твори пълноценно изкуство); обективни (такива условия, които предоставя или не предоставя на художника обективната, преди всичко обществената действителност, без които той не би могъл да реализира себе си като художник).

Кои са и какво представляват основите, носени от субекта, предпоставки за творческа дейност; кои са и какво представляват онези качества на действащия субект, който го правят творец?

На първо място трябва да посочим художествения талант. Лишеният от художествен талант не е в състояние да твори изкуство. Липсата на талант по никакъв начин и с нищо не може да бъде компенсирана – нито с учене на правила, нито с упорит труд. Колкото и да се учи, колкото и да постоянства, упоритите усилия на лишения от талант могат да го изправят най-много добър занаятчия в областта на изкуството, но не и художник, творец на уникални, пълноценни художествени произведения.

Талантът е първата, основната и абсолютно необходима предпоставка за пълноценно творчество.

За да се разбере психологическият механизъм на въображението и на свързаната с него творческа дейност, най-добре е да се започне с изясняване на онази връзка, която съществува между фантазията и реалността в поведението на човека. Ще се постарая да покажа всички четири основни форми, които свързват дейността на въображението и действителността, което го превръща в първопричина за творчество. Изясняването на това ще ни помогне да разберем въображението не като празна, безполезна забава на ума, не като дейност, висяща във въздуха, а като първопричина за творчество.

Първата форма на връзката на въображението с действителността се заключава в това, че всяка творба на въображението винаги се изгражда от елементи, взети от действителността на човека. Би било чудо, ако въображението можеше да съзижда от

нищо или ако то имаше други източници за своите творения освен предишния опит. Само религиозните и мистичните представи за човешката природа можеха за припишат произхода на фантазиите продукти не на нашия минал опит, а на някакви си странична, свръхестествена сила.

Според тези възгледи боговете или духовете внушават на хората сънища, на поетите замисли на техните произведения, на законодателите – десетте заповеди. Научният анализ на най-фантастичните построения, например на приказките, митове, легендите, сънищата и т. н., ни убеждават, че тези фантастични създания не се нищо друго освен комбинация на такива елементи, които се били почерпени в крайна сметка от действителността и са били подложени само на изопачаващата или преобразуващата дейност на нашето въображение.

Къщичката на баба Яга съществува, разбира се само в приказките, но елементите, от които е построен този приказан образ, са взети от реалния опит на човека и само комбинирането им носи белезите на приказното, т. е. въображението е станало първопричина за творчество – неотговарящо на действителността построение.

По такъв начин въображението винаги се изгражда от материали, дадени от действителността. Вярно е, че въображението може да създава все нови и нови степени на комбинация, комбинирайки отначало първичните елементи от действителността, вторично комбинирайки след това вече фантазните образи. Но последните елементи, от които се изгражда и най-отдалечената от действителността фантастична представа, тези последни елементи винаги ще бъдат впечатления от действителността.

Тук намираме първия и най-важен закон, на който се подчинява дейността на въображението. Този закон може да се формулира така: творческата дейност на въображението се намира в непосредствена зависимост от богатството и разнообразието на миналия опит на човека, защото тъкмо този опит е материалът, от който се създават сградите на фантазията. Колкото е по-богат опитът на човека, с толкова повече материал разполага неговото въображение. Ето защо въображението у детето е по-бедно, отколкото у възрастния човек и това се обяснява с по-голямата бедност на неговия опит.

Педагогическият извод, който може да се направи от казаното, се заключава в необходимостта да се разширява опитът на детето, ако ние искаме да създадем достатъчно твърди основи за неговата творческа дейност.

Още от тази първа форма на връзката между фантазията и реалността е лесно да се види в каква степен е неправилно тяхното противопоставяне. Комбиниращата

дейност на нашия мозък се оказва не нещо абсолютно ново в сравнение с неговата съхраняваща дейност, а само по-нататъшно усложняване на първата. Фантазията не е противоположна на паметта, но се опира на нея и подрежда нейните данни в нови и нови съчетания.

Втората форма на фантазията като първопричина за творчество е друга, по-сложна. Когато на основата на изследвания и разкази на историците или пътешествениците се съставя картина на Великата френска революция или на африканската пустиня, то и в двата случая картината е резултат от творческата дейност на въображението. Тя не възпроизвежда, онова което е било възприето от мен в миналия опит, а създава от този опит нови комбинации.

В този смисъл тя изцяло се подчинява на описания по-горе закон. И тези продукти на въображението се състоят от видоизменени и преработени елементи на действителността и е необходим голям запас от минал опит, за да стане възможно построяването на тези образи от неговите елементи. Ако нямах представа за безводността, песчливостта, за огромните пространства, за животните, населяващи пустинята, аз не бих могла, разбира се да създам и самата представа за тази пустиня. Ако нямах множество исторически представи, то също така не бих могла да създам във въображението си картината на Френската революция.

Зависимостта на въображението от миналия опит се разкрива тук с изключителна яснота. Но заедно с това в тези построения на фантазията има и нещо ново, което ги отличава съществено от анализирания по-горе пример.

Получава се двойна и взаимна зависимост между въображението и опита. Ако в първия случай въображението се опира на опита, то във втория самия опира на въображението.

Третата форма на връзка между въображение и реалност е емоционалната връзка. Тази връзка се проявява по двояк начин. От една страна, всяко чувство, всяка емоция се стреми да се въплъти в образи, съответстващи на това чувство. Емоцията притежава по такъв начин като че ли способността да подбира впечатленията, мислите и образите, които са съзвучни на онова настроение, от което сме завладени в дадената минута. Всеки знае, че в мъка и в радост виждаме всичко със съвършено други очи. Психолозите отдавна са забелязали, че всяко чувство има не само външен, телесен израз, но също така и вътрешен, отразяващ се върху подбора на мислите, образите и впечатленията. Това явление те са нарекли закон за двойното изразяване на чувствата.

Също както хората отдавна са се научили посредством външните впечатления да изразяват своите вътрешни състояния, така и фантазиите образи служат за вътрешен израз на нашите чувства. Фантазиите образи дават вътрешния език на нашето чувство. Това чувство подбира отделните елементи от действителността и ги комбинира в такава връзка, която е обусловена от нашето настроение, а не отвън, от логиката на самите тези образи.

Това влияние на емоционалния фактор върху комбиниращата фантазия психолозите наричат закон за общия емоционален знак. Същността на този закон се свежда до това, че впечатленията или образите, имащи общ емоционален знак, т. е. предизвикващи върху нас едно и също емоционално въздействие, имат тенденция да се обединяват помежду си независимо от това, че между тези образи не съществува никаква връзка нито по сходство, нито по близост. Получава се комбинирано произведение на въображението, в основата на което лежи общо чувство или общ емоционален знак, обединяващ разнородните елементи.

Остава да се каже още за четвъртата и последна връзка между въображението и действителността. Тази последна форма, от една страна, е тясно свързана с току – що описаната, но от друга – съществено се отличава от нея. Същността на последната се заключава в това, че построението на фантазията може да бъде нещо съществено ново, небивало в опита на човека и несъответстващо на някакъв реално съществуващ предмет; бидейки обаче въплътено навън, веднъж материално въплътило се, станало вещ, това “кристализирало” въображение започва реално да съществува и да въздейства върху другите предмети.

Такова въображение се превръща в действителност. Въплътили се накрая, те отново са се върнали към реалността, но са се върнали като нова активна сила, изменяща тази реалност. Такъв е пълният кръг на творческата дейност на въображението.

Когато имаме пред себе си пълния кръг, описан от въображението, двата фактора – интелектуалният и емоционалният – се оказват в еднаква степен необходими за творческия акт. Чувството както и мисълта, движи творчеството на човека.

Без въображение няма творчество. Без да има нещо в “чувала на спомените” както казва Брук не бихме могли да творим. Благодарение на нашето въображение става възможно по нататъшното ни творчество. Именно въображението ни помага от заобикаляща ни действителност да правим изкуство. Колкото по пълен е “чувала на спомените” толкова по-богато и стойностно изкуство бихме правили.

“...Творчеството започва от този момент, когато в душата и въображението на артиста се появи магическото *творческо “АКО”*. Докато съществува реалната действителност, реалната правда, на която, естествено, човек не може да не вярва, творчеството още не е започнало. Но ето, че се появява творческото “ако”, т.е. мнимата, въображаема правда, на която артистът умее да вярва точно толкова искрено, но с още по-голямо увлечение, отколкото на истинската правда. Точно така, както вярва детето в съществуването на своята кукла и на целия живот в нея или около нея. От момента на появяването на “ако” артистът се пренася от плоскостта на действителния, реален живот в плоскостта на друг, създаваем, въображаем от него живот. Повярвал му, артистът може да започва да твори.” (Станиславски, 1980: 56)

Появата на магическото “ако” следователно е онзи сигнал, след който започва играта. Магическото “ако” превръща момиченцето в майка, куклата в дете, актьорът в Хамлет и актрисата в Жулиета. То създава идзкуството.

За жалост след „ако” следва едно драматично многоточие, което замества всички онези условия, които създават предпоставките за творчество.

„Какво би станало ако...”, за да се формулира въпросът, се вземат първите попаднали ни под ръка подлог и казуемо. Тяхното съчетание ни снабдява с хипотеза, върху чиято основа можем вече да творим. В общи линии това е простичката формула, след която неминуемо се попада на територията на въображението.

Създаването на една измислена – фантазна действителност е не възможно без „вярата” и „наивността” на твореца.

Актьорът преди всичко е длъжен да вярва в цялата заобикаляща го въображаема действителност, която той сам създава. Поради тази причина той трябва да я създава правдиво, защото може да се вярва само в правдата. Докато съществува реална житейска правда практически все още няма творчество. Но когато се появи така нареченото магическо „ако” актьора започва да вярва в него по-силно отколкото в житейската истина. По-интересното е, че твореца вярва във въображаемата действителност с наивността и увлечението на дете, което вярва, че столът е трамвай, куклата бебе и т.н.

Тази „вяра и наивност” на твореца актьор не може да задвижи неговото творческо въображение без поведенческата верига. **Поведенческата верига "възприятие-оценка-решение-реакция"** е процесът на житейската действителност и театъра, доколкото се занимава с *живота* на човешкия дух, не може да се откаже от нея, без да предизвика собствената си смърт. "Мъртвият театър", за който говори Брук, е преди

всичко резултативен театър. Живият театър, независимо от неговите стилистически и жанрови особености, независимо от това дали е авангарден или ариергарден, свещен, груб или интуитивен, натуралистичен или условен, е преди всичко театър на човешкото поведение, а това ще рече – на процеса.

Но ако поведенческата верига в живота е "от самосебе си разбираща се", на сцената трябва да бъде "нарочно създавана". Когато не се ражда спонтанно. Изцяло и именно като верига. Кой знае защо, независимо че теоретически това е добре известно и на актьори, и на режисьори, на практика стремежът е към реакцията, към най-резултативния елемент от поведението. Ако това е плод на липсата на методична професионална подготовка – оправдано е. С такъв стремеж към "верни реакции" се сблъскваме у студенти-първокурсници и у актьорите-любители. Големият проблем остава убеденото търсене на театрална "другост", която пренебрегва съзнателно процесуалната специфика на това изкуство и търси някакъв нов, резултативно-знаков език.

Стандартното теоретично оправдание се обосновава на някаква борба с натурализма и битовизма, с театралната илюзия, изтъква се формулата "побягнах и се изплаших" като противостояща на "изплаших се и побягнах". Диспутът на тези две формулировки се води още от появата на биомеханиката на Мейерхолд. Но се пропуска, че става въпрос преди всичко за тренировъчен процес, способен да даде онази виртуозна техника, която ще е необходима на актьора при процесуалното изграждане на образа, а не толкова за непосредствения творчески процес! В това отношение показателна е позицията на Борис Захава по него: «... всяко движение, показано от Всеволод Емилиевич, винаги изглежда оправдано и убедително, защото в неговото съзнание, в психиката му всеки път, преди да осъществи някакво движение, непременно ще възникне макар и много кратък, но извънредно интензивен вътрешен процес, който веднага завършва с пламване в неговото съзнание на определено творческо решение, а това решение на свой ред предизвиква определен творчески повик, предчувствие, радостно предвкушване на успешно намерена сценична багра (движение, жест, интонация), в резултат на което всичко туй, взето заедно, се разкрива отведнъж в блестящия режисьорски показ.» (Ефрос, 1980: 135)

В приведения цитат почти напълно се изреждат звената на поведенческата верига (без възприятието, което можем да включим към "интензивния вътрешен процес") и по същество защитава Мейерхолд от неговите подражатели. „Ясно е защо ученикът на Мейерхолд не постига оня резултат, който така ни радва в показата на неговия учител: грешката му е в това, че той изпуска, игнорира той предварителен вътрешен процес и се

опитва автоматически, веднага след като му се даде задачата, да изпълни показаното му от Мейерхолд движение.” (Ефрос, 1980: 135)

В дискуссионната атмосфера и двете формулировки пропускат (формално или не) възприятието на някакъв факт, пропускат и неговата оценка и направо започват да спорят кое е първично – решението или реакцията, като и в двата случая "побягнах" и "изплаших се" се схващат като резултат, като отделни фази на едно състояние. За да "побегна" или се "изплаша" (все едно кое ще е първо) преди всичко е необходим наличието на някакъв факт, който да стигне до моето съзнание - необходимо е да го възприема. След това е необходимо да го оценя като опасен за моето съществуване. Без тази оценка е невъзможно нито побягването, нито появата на страх. Или обратно.

Всъщност и двете формулировки отразяват два различни начина на поведение след възприятието и оценката и ако има нещо което създава проблема, то е в това, че и двете формулировки говорят за възникването на някакво резултативно състояние (страх), което трябва да бъде поднесено в съответна действена форма. И не желаят да признаят, че оценката, решението и реакцията са безкрайно субективни, за да могат да бъдат формулирани в "общочовешки" параметри. Там където даден факт бъде оценен като опасен за съществуването или целостта на дадена личност, един човек ще получи ускорено сърцебиене и след това ще се впусне в бяг, а друг ще побегне и едва след това ще получи споменатото сърцебиене. Въпросът е чисто индивидуален и в никакъв случай не отменя първите две звена на процесуалната верига – възприятието и оценката, които се оказват базисни както за решението, така и за реакцията...

На особена почит в последно време започна да се въздига някакво "знаково" поведение, обосноваващо се на цивилизационни натрупвания и несакрална ритуализация на поведението, които свеждат комуникацията до размяна на готови знаци. Не че такъв факт не съществува в живота и не е психологически оправдан, но и в този случай процесуалността на поведението остава неотменима и особено необходима в процеса на сценичното поведение. Дори такъв привърженик на цивилизационния обряд като Гротовски го разбира преди всичко като процес. „Думата "процес" Гротовски повтаря с упорството на маниака. И не случайно; изглежда той би предпочел да се махне от театралния лексикон думата "роля", подразбираща притворство, и да се замени с думата "процес", обозначаваща истинно преобразяване и изграждане”. (Гротовски, 1971: 148) За това свидетелствува и Г. Гочев: „...Гротовски е против безстрастното техническо умение. Той е за цялостен творчески акт, за постоянните експерименти. За него структурата на художественото произведение се постига само в процеса на

творчеството.“ и цитира думите на Гротовски, че „структурата може да бъде завършена, но процесът – никога. Това е условие за истинско творчество.” (Гочев, 1975: 226)

Привичното, автоматизирано и стандартизирано поведение в театъра може да съществува доколкото е част от стандартна ситуация, но с встъпването им в някакъв конфликт то става интересно или с процеса на създаването му, или с процеса на разрушаването му. "Поведението е най-отчетливо в необичайни условия. Тогава си дава среща инерцията на привичките със способността на човека да се приспособява или променя. Поради това драмата проявява особена охота към неочаквани случки, внезапни обрати, заплетена интрига и т. н. Когато пристъпва към баналното, тя го обръща от opakото му - изважда на показ неговите абсурди, лъжливата му устойчивост, жестокостта му." (Даниел, 1988: 135)

Що се отнася до цивилизационните напластявания, до появата на стереотипи и комуникационни знаци в поведението, до неговата несакрална ритуализация (Гротовски, 1971: 149-150), то те са резултат от предишен или (възприет, наложен) чужд опит и макар че по същество представляват резултативна механизация на поведението в стандартни ситуации, те съвсем не отменят поведенческата верига, а само стандартизират (в театрален смисъл - превръщат в щампа) реакцията на индивида като най-екстериоризираща личността, но все по дълбоко итериоризират оценката и решението, запазвайки по този начин индивидуалността. Достатъчна е, обаче, появата на един нестандартен (или оценен като такъв) факт за да започне разпадането на стереотипната маска, разкъсването на цивилизационната обвивка, крушението на житейската обрядност и завръщането на индивида (или социалната група, общността) към спонтанността на поведенческите процеси.

В същност, всяко поведение (съзнателно или не) произвежда и отправя знаци. И ако театъра въобще съществува, то това се дължи именно на тази способност на поведението да бъде зримата психика. Но както думата, така и постъпката (реакцията като видимост на психическия процес) като знак може да носи точно противоположна на намеренията стойност. Въпросът, следователно, съвсем не се състои в разчитането (или декодирането) на самия знак като резултат, а в онзи процес, който го е породил и в целта, с която е отправен.

Театралният зрител е много по-склонен от житейския, ежедневен човек да търси “разчитането” на процеса, отколкото възприятието на знака, защото в неговите

очаквания към театъра е и онзи подтекст на поведението, който се крие зад сетивния текст (като думи или реакции). Но той не разполага с нашата терминология и затова определя цялата поведенческа верига като "реакция".

Когато зрителя казва за някой актьор "много добре реагира", той има предвид не толкова ответното действие, а онази оценка, която е подготвила появата на конкретното ответно действие като резултат от целия психофизически процес. Всъщност зрителят не се интересува толкова от резултата на дадено действие, а преди всичко от онзи пределно субективен процес на възприятие, оценка, вземане на решение. В това отношение можем напълно да се доверим на Мейерхолд, който пише: "Играта ни интересува не като такава, а ни интересува предиграта, защото това напрежение, с което зрителят чака, е по важно от онова напрежение, което се получава от вече полученото и раздъвкано. Театърът съвсем не се гради върху това. Той иска да се къпе в тези очаквания на действие. Това него го интересува много повече от самото осъществяване." (Мейелхолд, 1968: 76) И Арто, опитвайки се да опише своя нов театрален език, говори че "той изхожда много повече от НУЖДАТА от слово, отколкото от създаденото вече слово". (Арто, 1985: 119) А нуждата се появява там, където вече очакванията са подготвили благоприятната почва за появата на нещо - жест, или текст, или песен, или което и да е театрално приспособление за изява на процеса.

И така в началото на поведенческата верига винаги е вниманието. То винаги е сензорно, сетивно и е началната брънка на поведенческата верига. Нещо, което е останало извън обсега на вниманието ти е нищо, невъзприетото от теб не се е случило (поне за теб) и няма да се случи докато някой от сензорите ти не предадат към мозъка сигнал за случилото се.

Така е в живота. И още повече – на сцената.

оценка

В живота ни всяко нещо си има своя цена – духовна и материална.

Всеки обект или събитие, възприети от нас, съзнателно или несъзнателно ни подтиква да разсъждаваме върху тях. Дори когато съзнателно не остойносттаваме даден предмет, личност или факт –

Оценката е основен двигател на процеса в поведенческата верига.

Тя е субективният фактор, който превръща обективния факт в събитие и му придава стойност и мащаб. И ако говорим, че в съвременния театър събитието е основна зрелища

структура на представлението, то това означава, че тази структура се изгражда от разнообразните оценки на един и същи факт от всички действащи лица и от сблъсъка на тези оценки. Това от своя страна означава, че всяко предлагаемо обстоятелство, подложено отново на оценка и преоценка се превръща в актуално събитие, без значение на отдалечеността на фактите.. Всеки факт, колкото и отдавнашен да е той, подложен днес, сега, тук на обработката на оценката се превръща в събитие (без значение е неговия мащаб) – днешната зрелищна структура на действието в “сегашно” време. И няма никакво значение кога е бил осъществен фактът – важното е той да бъде оценяван пред нас, дори когато бъде разказван, епически описван. Сценичната постъпка, създаваща събитието е “тук” и “сега” независимо към кое време се отнася . Това я прави предмет на театралното представление.

Събитието просто е невъзможно без оценка на фактите. А това от своя страна означава, че без оценката не можем да изградим поредицата от събития, сюжетния ход, конфликтното развитие на спектакъла, процесуалността на театъра.

Невъзприетият факт е несъществуващ за субекта и с нищо не променя поведението му. Той се превръща в нещо реално едва когато сензорите на индивида потвърдят наличието му. Но дори и възприет, даденият факт може да бъде регистриран в съзнанието без да бъде оценен. В такъв случай той остава там единствено като информация (с отложена оценка) и не се превръща в събитие, докато не бъде обработен от оценката, анализиран, като по този начин анализът става самото действие.

В цялата поредица на поведенческата верига оценката е тази, която диктува импровизационното начало. Оценката създава от житейския факт събитие, оценката формира и решението и насочва ответното действие, което създава нов житейски факт, когото отново оценката превръща или не в събитие, оценката диктува появата или липсата на ответно действие. Без нея действието се превръща в елементарно механично движение. Оценъчната дейност на индивида определя неговите лични изяви. Оценката е двигател на конкретната жизнена дейност.

Остава да разгледаме конфликта “оценка – отношение” или кое от тях се явява първично. Да, верно е, че оценката може да бъде проява на отношението, но моето лично мнение е, че без някакъв тип оценка – та била тя плод на предрасъдък, предубеност, предчувствие или какъвто и да е друг несъзнателен елемент – е невъзможно появяването на каквото и да било отношение. И ако на даден етап отношенията дирижират оценките на фактите, то някъде преди това тези или някакви

други факти са били оценени по някъв начин, за да се появи отношението. Отношението е винаги проява на някаква оценка.

А “театърът е отношение.” (Гройс). Нещото (факт, предмет, лице и т.н.), към което актьорът не появи отношение, престава да съществува в сценичната реалност. На сцената съществуват само оцененото, та дори когато оценката е изградила отношение като към нещо, нямащо никакво значение! Сценичната реалност се състои единствено от възприетото и оцененото!

решение

Оценката води до вземане на решение за бъдещите действия или бездействия. Взетото веднъж решение представлява подтик за действие, но то може да бъде извършено (създавайки нов факт), може да бъде започнато и недовършено, да бъде отложено или подложено на нова оценка (“преиграване” на ситуацията), предполагаща потвърждение, отричане или отлагане на решението. Описанието на поведенческата верига ни показва едно разширяване на възможностите на всеки от етапите ѝ, което предопределя субективизацията на поведението и индивидуалната му житейска неповторимост.

ответно действие

Единствено реакцията можем да приемем като резултат, но доколкото тя е действие и създава предпоставки за ново завъртане на цикъла - тя също е част от процес и носител на процеса. Но наличието предимно на физическото в ответното действие (жест, мимика, промяна на динамиката) го прави да изглежда по-овладяемо и по-фиксируемо, което пък създава опасността от резултативно реагиране, игра на резултат, характерна за неопитните актьори, но присъща дори и на големите майстори.

Залагането на реакцията, фиксирането на реакцията неминуемо води до щампи. "Практиката, неизискваща от актьора импровизационно, органично действие в предлаганите от автора обстоятелства, често тласка актьора по пътя на придобиването на определен набор чисто технически прийоми, употребявани от тях от роля в роля. В крайна сметка актьорът постепенно се зашамповва, застава на пътя на самоволното ограничаване на своите творчески възможности. Актьорът сам привиква към свитото усещане на своите възможности, към това привикват и режисьорите..." (Пискатор, 1976: 182) Термините на Станиславски “тренаж и мундщровка”, “тоалет на душата на актьора”, “дисциплина”, “етика” и пр. отдавна са престанали да работят и са се превърнали в обект на насмешка от страна на масовия дилетант-занаятчия. Студенти

и някои педагози дори бързат да оберат плодовете на скорозрейн timer резултати, забравили, че “за формирането на младия артист няма нищо по-опасно от преждевременното форсиране на творческия резултат”. (Кристи, 1971: 28)

И така художествената творба е продукт, резултат от специфичен творчески процес. Обаче самата реализация на този процес предполага цяла поредица от предпоставки, без чието наличие той би бил невъзможен. Най-общо тези предпоставки могат да се подразделят на две групи: субективни (такива необходими условия за художественотворческа дейност, които този човек по принцип не би могъл да бъде художник, не би могъл да твори пълноценно изкуство); обективни (такива условия, които предоставя или не предоставя на художника обективната, преди всичко обществената действителност, без които той не би могъл да реализира себе си като художник).

Кои са и какво представляват основите, носени от субекта, предпоставки за творческа дейност; кои са и какво представляват онези качества на действащия субект, който го правят творец?

На първо място трябва да посочим художествения талант. Лишеният от художествен талант не е в състояние да твори изкуство. Липсата на талант по никакъв начин и с нищо не може да бъде компенсирана – нито с учене на правила, нито с упорит труд. Колкото и да се учи, колкото и да постоянства, упоритите усилия на лишения от талант могат да го изправят най-много добър занаятчия в областта на изкуството, но не и художник, творец на уникални, пълноценни художествени произведения.

Талантът е първата, основната и абсолютно необходима предпоставка за пълноценно творчество.

За да се разбере психологическият механизъм на въображението и на свързаната с него творческа дейност, най-добре е да се започне с изясняване на онази връзка, която съществува между фантазията и реалността в поведението на човека. Ще се постарая да покажа всички четири основни форми, които свързват дейността на въображението и действителността, което го превръща в първопричина за творчество. Изясняването на това ще ни помогне да разберем въображението не като празна, безполезна забава на ума, не като дейност, висяща във въздуха, а като първопричина за творчество.

Първата форма на връзката на въображението с действителността се заключава в това, че всяка творба на въображението винаги се изгражда от елементи, взети от действителността на човека. Би било чудо, ако въображението можеше да съзижда от

нищо или ако то имаше други източници за своите творения освен предишния опит. Само религиозните и мистичните представи за човешката природа можеха за припишат произхода на фантазиите продукти не на нашия минал опит, а на някакви си странична, свръхестествена сила.

Според тези възгледи боговете или духовете внушават на хората сънища, на поетите замисли на техните произведения, на законодателите – десетте заповеди. Научният анализ на най-фантастичните построения, например на приказките, митове, легендите, сънищата и т. н., ни убеждават, че тези фантастични създания не се нищо друго освен комбинация на такива елементи, които се били почерпени в крайна сметка от действителността и са били подложени само на изопачаващата или преобразуващата дейност на нашето въображение.

Къщичката на баба Яга съществува, разбира се само в приказките, но елементите, от които е построен този приказан образ, са взети от реалния опит на човека и само комбинирането им носи белезите на приказното, т. е. въображението е станало първопричина за творчество – неотговарящо на действителността построение.

По такъв начин въображението винаги се изгражда от материали, дадени от действителността. Вярно е, че въображението може да създава все нови и нови степени на комбинация, комбинирайки отначало първичните елементи от действителността, вторично комбинирайки след това вече фантазните образи. Но последните елементи, от които се изгражда и най-отдалечената от действителността фантастична представа, тези последни елементи винаги ще бъдат впечатления от действителността.

Тук намираме първия и най-важен закон, на който се подчинява дейността на въображението. Този закон може да се формулира така: творческата дейност на въображението се намира в непосредствена зависимост от богатството и разнообразието на миналия опит на човека, защото тъкмо този опит е материалът, от който се създават сградите на фантазията. Колкото е по-богат опитът на човека, с толкова повече материал разполага неговото въображение. Ето защо въображението у детето е по-бедно, отколкото у възрастния човек и това се обяснява с по-голямата бедност на неговия опит.

Педагогическият извод, който може да се направи от казаното, се заключава в необходимостта да се разширява опитът на детето, ако ние искаме да създадем достатъчно твърди основи за неговата творческа дейност.

Още от тази първа форма на връзката между фантазията и реалността е лесно да се види в каква степен е неправилно тяхното противопоставяне. Комбиниращата

дейност на нашия мозък се оказва не нещо абсолютно ново в сравнение с неговата съхраняваща дейност, а само по-нататъшно усложняване на първата. Фантазията не е противоположна на паметта, но се опира на нея и подрежда нейните данни в нови и нови съчетания.

Втората форма на фантазията като първопричина за творчество е друга, по-сложна. Когато на основата на изследвания и разкази на историците или пътешествениците се съставя картина на Великата френска революция или на африканската пустиня, то и в двата случая картината е резултат от творческата дейност на въображението. Тя не възпроизвежда, онова което е било възприето от мен в миналия опит, а създава от този опит нови комбинации.

В този смисъл тя изцяло се подчинява на описания по-горе закон. И тези продукти на въображението се състоят от видоизменени и преработени елементи на действителността и е необходим голям запас от минал опит, за да стане възможно построяването на тези образи от неговите елементи. Ако нямах представа за безводността, песъчливостта, за огромните пространства, за животните, населяващи пустинята, аз не бих могла, разбира се да създам и самата представа за тази пустиня. Ако нямах множество исторически представи, то също така не бих могла да създам във въображението си картината на Френската революция.

Зависимостта на въображението от миналия опит се разкрива тук с изключителна яснота. Но заедно с това в тези построения на фантазията има и нещо ново, което ги отличава съществено от анализирания по-горе пример.

Получава се двойна и взаимна зависимост между въображението и опита. Ако в първия случай въображението се опира на опита, то във втория самия опира на въображението.

Третата форма на връзка между въображение и реалност е емоционалната връзка. Тази връзка се проявява по двояк начин. От една страна, всяко чувство, всяка емоция се стреми да се въплъти в образи, съответстващи на това чувство. Емоцията притежава по такъв начин като че ли способността да подбира впечатленията, мислите и образите, които са съзвучни на онова настроение, от което сме завладени в дадената минута. Всеки знае, че в мъка и в радост виждаме всичко със съвършено други очи. Психолозите отдавна са забелязали, че всяко чувство има не само външен, телесен израз, но също така и вътрешен, отразяващ се върху подбора на мислите, образите и впечатленията. Това явление те са нарекли закон за двойното изразяване на чувствата.

Също както хората отдавна са се научили посредством външните впечатления да изразяват своите вътрешни състояния, така и фантазиите образи служат за вътрешен израз на нашите чувства. Фантазиите образи дават вътрешния език на нашето чувство. Това чувство подбира отделните елементи от действителността и ги комбинира в такава връзка, която е обусловена от нашето настроение, а не отвън, от логиката на самите тези образи.

Това влияние на емоционалния фактор върху комбиниращата фантазия психолозите наричат закон за общия емоционален знак. Същността на този закон се свежда до това, че впечатленията или образите, имащи общ емоционален знак, т. е. предизвикващи върху нас едно и също емоционално въздействие, имат тенденция да се обединяват помежду си независимо от това, че между тези образи не съществува никаква връзка нито по сходство, нито по близост. Получава се комбинирано произведение на въображението, в основата на което лежи общо чувство или общ емоционален знак, обединяващ разнородните елементи.

Остава да се каже още за четвъртата и последна връзка между въображението и действителността. Тази последна форма, от една страна, е тясно свързана с току – що описаната, но от друга – съществено се отличава от нея. Същността на последната се заключава в това, че построението на фантазията може да бъде нещо съществено ново, небивало в опита на човека и несъответстващо на някакъв реално съществуващ предмет; бидейки обаче въплътено навън, веднъж материално въплътило се, станало вещ, това “кристализирало” въображение започва реално да съществува и да въздейства върху другите предмети.

Такова въображение се превръща в действителност. Въплътили се накрая, те отново са се върнали към реалността, но са се върнали като нова активна сила, изменяща тази реалност. Такъв е пълният кръг на творческата дейност на въображението.

Когато имаме пред себе си пълния кръг, описан от въображението, двата фактора – интелектуалният и емоционалният – се оказват в еднаква степен необходими за творческия акт. Чувството както и мисълта, движи творчеството на човека.

Без въображение няма творчество. Без да има нещо в “чувала на спомените” както казва Брук не бихме могли да творим. Благодарение на нашето въображение става възможно по нататъшното ни творчество. Именно въображението ни помага от заобикаляща ни действителност да правим изкуство. Колкото по пълен е “чувала на спомените” толкова по-богато и стойностно изкуство бихме правили.

“...Творчеството започва от този момент, когато в душата и въображението на артиста се появи магическото *творческо “АКО”*. Докато съществува реалната действителност, реалната правда, на която, естествено, човек не може да не вярва, творчеството още не е започнало. Но ето, че се появява творческото “ако”, т.е. мнимата, въображаема правда, на която артистът умее да вярва точно толкова искрено, но с още по-голямо увлечение, отколкото на истинската правда. Точно така, както вярва детето в съществуването на своята кукла и на целия живот в нея или около нея. От момента на появяването на “ако” артистът се пренася от плоскостта на действителния, реален живот в плоскостта на друг, създаваем, въображаем от него живот. Повярвал му, артистът може да започва да твори.” (Станиславски, 1954 – 1961: 105)

Появата на магическото “ако” следователно е онзи сигнал, след който започва играта. Магическото “ако” превръща момиченцето в майка, куклата в дете, актьорът в Хамлет и актрисата в Жулиета. То създава идзкуството.

За жалост след „ако” следва едно драматично многоточие, което замества всички онези условия, които създават предпоставките за творчество.

„Какво би станало ако...” за да се фурмолира въпросът, се вземат първите попаднали ни под ръка подлог и казуемо. Тяхното съчетание ни снабдява с хипотеза, върху чиято основа можем вече да творим. В общи линии това е простичката формула, след която неминуемо се попада на територията на въображението.

Създаването на една измислена – фантазна действителност е не възможно без „вярата” и „наивността” на твореца.

Актьора преди всичко е дъжен да вярва в цялата заобикаляща го въображаема действителност, която той сам създава. Поради тази причина той трябва да я създава правдиво, защото може да се вярва само в правдата. Докато съществува реална житейска правда практически все още няма творчество. Но когато се появи така нареченото магическо „ако” актьора започва да вярва в него по-силно отколкото в житейската истина. По-интересното е, че твореца вярва във въображаемата действителност с наивността и увлечението на дете, което вярва, че столът е трамвай, куклата бебе и т.н.

Тази „вяра и наивност” на твореца актьор не може да задвижи неговото творческо въображение без поведенческата верига. **Поведенческата верига "възприятие-оценка-решение-реакция"** е процесът на житейската действителност и театъра, доколкото се занимава с *живота* на човешкия дух, не може да се откаже от нея, без да предизвика собствената си смърт. "Мъртвият театър", за който говори Брук, е преди

всичко резултативен театър. Живият театър, независимо от неговите стилистически и жанрови особености, независимо от това дали е авангарден или ариергарден, свещен, груб или интуитивен, натуралистичен или условен, е преди всичко театър на човешкото поведение, а това ще рече – на процеса.

Но ако поведенческата верига в живота е "от самосебе си разбираща се", на сцената трябва да бъде "нарочно създавана". Когато не се ражда спонтанно. Изцяло и именно като верига. Кой знае защо, независимо че теоретически това е добре известно и на актьори, и на режисьори, на практика стремежът е към реакцията, към най-резултативния елемент от поведението. Ако това е плод на липсата на методична професионална подготовка – оправдано е. С такъв стремеж към "верни реакции" се сблъскваме у студенти-първокурсници и у актьорите-любители. Големият проблем остава убеденото търсене на театрална "другост", която пренебрегва съзнателно процесуалната специфика на това изкуство и търси някакъв нов, резултативно-знаков език.

Стандартното теоретично оправдание се обосновава на някаква борба с натурализма и битовизма, с театралната илюзия, изтъква се формулата "побягнах и се изплаших" като противостояща на "изплаших се и побягнах". Диспутът на тези две формулировки се води още от появата на биомеханиката на Мейерхолд. Но се пропуска, че става въпрос преди всичко за тренировъчен процес, способен да даде онази виртуозна техника, която ще е необходима на актьора при процесуалното изграждане на образа, а не толкова за непосредствения творчески процес! В това отношение показателна е позицията на Борис Захава по него: „... всяко движение, показано от Всеволод Емилиевич, винаги изглежда оправдано и убедително, защото в неговото съзнание, в психиката му всеки път, преди да осъществи някакво движение, непременно ще възникне макар и много кратък, но извънредно интензивен вътрешен процес, който веднага завършва с пламване в неговото съзнание на определено творческо решение, а това решение на свой ред предизвиква определен творчески повик, предчувствие, радостно предвкушване на успешно намерена сценична багра (движение, жест, интонация), в резултат на което всичко туй, взето заедно, се разкрива отведнъж в блестящия режисьорски показ.” (Захава, 1968: 135)

В приведения цитат почти напълно се изреждат звената на поведенческата верига (без възприятието, което можем да включим към "интензивния вътрешен процес") и по същество защитава Мейерхолд от неговите подражатели. „Ясно е защо ученикът на Мейерхолд не постига оня резултат, който така ни радва в показа на неговия учител: грешката му е в това, че той изпуска, игнорира тоя предварителен

вътрешен процес и се опитва автоматически, веднага след като му се даде задачата, да изпълни показаното му от Мейерхолд движение.” (Захава, 1968: 135)

В дискуссионната атмосфера и двете формулировки пропускат (формално или не) възприятието на някакъв факт, пропускат и неговата оценка и направо започват да спорят кое е първично – решението или реакцията, като и в двата случая "побягнах" и "изплаших се" се схващат като резултат, като отделни фази на едно състояние. За да "побегна" или се "изплаша" (все едно кое ще е първо) преди всичко е необходим наличието на някакъв факт, който да стигне до моето съзнание - необходимо е да го възприема. След това е необходимо да го оценя като опасен за моето съществуване. Без тази оценка е невъзможно нито побягването, нито появата на страх. Или обратно.

Всъщност и двете формулировки отразяват два различни начина на поведение след възприятието и оценката и ако има нещо което създава проблема, то е в това, че и двете формулировки говорят за възникването на някакво резултативно състояние (страх), което трябва да бъде поднесено в съответна действена форма. И не желаят да признаят, че оценката, решението и реакцията са безкрайно субективни, за да могат да бъдат формулирани в "общочовешки" параметри. Там където даден факт бъде оценен като опасен за съществуването или целостта на дадена личност, един човек ще получи ускорено сърцебиене и след това ще се впусне в бяг, а друг ще побегне и едва след това ще получи споменатото сърцебиене. Въпросът е чисто индивидуален и в никакъв случай не отменя първите две звена на процесуалната верига – възприятието и оценката, които се оказват базисни както за решението, така и за реакцията...

На особена почит в последно време започна да се въздига някакво "знаково" поведение, обосноваващо се на цивилизационни натрупвания и несакрална ритуализация на поведението, които свеждат комуникацията до размяна на готови знаци. Не че такъв факт не съществува в живота и не е психологически оправдан, но и в този случай процесуалността на поведението остава неотменима и особено необходима в процеса на сценичното поведение. Дори такъв привърженик на цивилизационния обряд като Гротовски го разбира преди всичко като процес. „Думата "процес" Гротовски повтаря с упорството на маниака. И не случайно; изглежда той би предпочел да се махне от театралния лексикон думата "роля", подразбираща притворство, и да се замени с думата "процес", обозначаваща истинно преобразяване и изграждане”(Гротовский, 1971: 148) За това свидетелствува и Г. Гочев: „...Гротовски е против безстрастното техническо умение. Той е за цялостен творчески акт, за постоянните експерименти. За него структурата на художественото произведение се постига само в процеса на

творчеството.“ и цитира думите на Гротовски, че „структурата може да бъде завършена, но процесът – никога. Това е условие за истинско творчество.” (Гочев, 1975: 226)

Привичното, автоматизирано и стандартизирано поведение в театъра може да съществува доколкото е част от стандартна ситуация, но с встъпването им в някакъв конфликт то става интересно или с процеса на създаването му, или с процеса на разрушаването му. "Поведението е най-отчетливо в необичайни условия. Тогава си дава среща инерцията на привичките със способността на човека да се приспособява или променя. Поради това драмата проявява особена охота към неочаквани случки, внезапни обрати, заплетена интрига и т. н. Когато пристъпва към баналното, тя го обръща от opakото му - изважда на показ неговите абсурди, лъжливата му устойчивост, жестокостта му." (Натев, 1972: 135)

Що се отнася до цивилизационните напластявания, до появата на стереотипи и комуникационни знаци в поведението, до неговата несакрална ритуализация, то те са резултат от предишен или (възприет, наложен) чужд опит и макар че по същество представляват резултативна механизация на поведението в стандартни ситуации, те съвсем не отменят поведенческата верига, а само стандартизират (в театрален смисъл - превръщат в шампа) реакцията на индивида като най-екстериоризираща личността, но все по дълбоко итериоризират оценката и решението, запазвайки по този начин индивидуалността. Достатъчна е, обаче, появата на един нестандартен (или оценен като такъв) факт за да започне разпадането на стереотипната маска, разкъсването на цивилизационната обвивка, крушението на житейската обрядност и завръщането на индивида (или социалната група, общността) към спонтанността на поведенческите процеси.

В същност, всяко поведение (съзнателно или не) произвежда и отправя знаци. И ако театъра въобще съществува, то това се дължи именно на тази способност на поведението да бъде зримата психика. Но както думата, така и постъпката (реакцията като видимост на психическия процес) като знак може да носи точно противоположна на намеренията стойност. Въпросът, следователно, съвсем не се състои в разчитането (или декодирането) на самия знак като резултат, а в онзи процес, който го е породил и в целта, с която е отправен.

Театралният зрител е много по-склонен от житейския, ежедневен човек да търси “разчитането” на процеса, отколкото възприятието на знака, защото в неговите очаквания към театъра е и онзи подтекст на поведението, който се крие зад сетивния

текст (като думи или реакции). Но той не разполага с нашата терминология и затова определя цялата поведенческа верига като "реакция".

Когато зрителя казва за някой актьор "много добре реагира", той има предвид не толкова ответното действие, а онази оценка, която е подготвила появата на конкретното ответно действие като резултат от целия психофизически процес. Всъщност зрителят не се интересува толкова от резултата на дадено действие, а преди всичко от онзи пределно субективен процес на възприятие, оценка, вземане на решение. В това отношение можем напълно да се доверим на Мейерхолд, който пише: "Играта ни интересува не като такава, а ни интересува предиграта, защото това напрежение, с което зрителят чака, е по важно от онова напрежение, което се получава от вече полученото и раздъвкано. Театърът съвсем не се гради върху това. Той иска да се къпе в тези очаквания на действие. Това него го интересува много повече от самото осъществяване." (Мейерхолд, 1968: 76) И Арто, опитвайки се да опише своя нов театрален език, говори че "той изхожда много повече от НУЖДАТА от слово, отколкото от създаденото вече слово". (Арто, 1985: 119) А нуждата се появява там, където вече очакванията са подготвили благоприятната почва за появата на нещо - жест, или текст, или песен, или което и да е театрално приспособление за изява на процеса.

И така в началото на поведенческата верига винаги е вниманието. То винаги е сензорно, сетивно и е началната брънка на поведенческата верига. Нещо, което е останало извън обсега на вниманието ти е нищо, невъзприетото от теб не се е случило (поне за теб) и няма да се случи докато някой от сензорите ти не предадат към мозъка сигнал за случилото се.

Така е в живота. И още повече – на сцената.

оценка

В живота ни всяко нещо си има своя цена – духовна и материална.

Всеки обект или събитие, възприети от нас, съзнателно или несъзнателно ни подтиква да разсъждаваме върху тях. Дори когато съзнателно не остойносттаваме даден предмет, личност или факт –

Оценката е основен двигател на процеса в поведенческата верига.

Тя е субективния фактор, който превръща обективния факт в събитие и му придава стойност и мащаб. И ако говорим, че в съвременния театър събитието е основна зрелища

структура на представлението, то това означава, че тази структура се изгражда от разнообразните оценки на един и същи факт от всички действащи лица и от сблъсъка на тези оценки. Това от своя страна означава, че всяко предлагаемо обстоятелство, подложено отново на оцѐка и преоценка се превръща в актуално събитие, без значение на отдалечеността на фактите.. Всеки факт, колкото и отдавнашен да е той, подложен днес, сега, тук на обработката на оценката се превръща в събитие (без значение е неговия мащаб) – днешната зрелищна структура на действието в “сегашно” време. И няма никакво значение кога е бил осъществен фактът – важното е той да бъде оценяван пред нас, дори когато бъде разказван, епически описван. Сценичната постъпка, създаваща събитието е “тук” и “сега” независимо към кое време се отнася . Това я прави предмет на театралното представление.

Събитието просто е невъзможно без оценка на фактите. А това от своя страна означава, че без оценката не можем да изградим поредицата от събития, сюжетния ход, конфликтното развитие на спектакъла, процесуалността на театъра.

Невъзприетият факт е несъществуващ за субекта и с нищо не променя поведението му. Той се превръща в нещо реално едва когато сензорите на индивида потвърдят наличието му. Но дори и възприет, даденият факт може да бъде регистриран в съзнанието без да бъде оценен. В такъв случай той остава там единствено като информация (с отложена оценка) и не се превръща в събитие, докато не бъде обработен от оценката, анализиран, като по този начин анализът става самото действие.

В цялата поредица на поведенческата верига оценката е тази, която диктува импровизационното начало. Оценката създава от житейския факт събитие, оценката формира и решението и насочва ответното действие, което създава нов житейски факт, когото отново оценката превръща или не в събитие, оценката диктува появата или липсата на ответно действие. Без нея действието се превръща в елементарно механично движение. Оценъчната дейност на индивида определя неговите лични изяви. Оценката е двигател на конкретната жизнена дейност.

Остава да разгледаме конфликта “оценка – отношение” или кое от тях се явява първично. Да, верно е, че оценката може да бъде проява на отношението, но моето лично мнение е, че без някакъв тип оценка – та била тя плод на предрасъдък, предубеност, предчувствие или какъвто и да е друг несъзнателен елемент – е невъзможно появяването на каквото и да било отношение. И ако на даден етап отношенията дирижират оценките на фактите, то някъде преди това тези или какви

други факти са били оценени по някъв начин, за да се появи отношението. Отношението е винаги проява на някаква оценка.

А “театърът е отношение“ както казва Гройс. Нещото (факт, предмет, лице и т.н.), към което актьорът не появи отношение, престава да съществува в сценичната реалност. На сцената съществуват само оцененото, та дори когато оценката е изградила отношение като към нещо, нямащо никакво значение! Сценичната реалност се състои единствено от възприетото и оцененото!

решение

Оценката води до вземане на решение за бъдещите действия или бездействия. Взетото веднъж решение представлява подтик за действие, но то може да бъде извършено (създавайки нов факт), може да бъде започнато и недовършено, да бъде отложено или подложено на нова оценка (“преиграване” на ситуацията), предполагаща потвърждение, отричане или отлагане на решението. Описанието на поведенческата верига ни показва едно разширяване на възможностите на всеки от етапите ѝ, което предопределя субективизацията на поведението и индивидуалната му житейска неповторимост.

отвечно действие

Единствено реакцията можем да приемем като резултат, но доколкото тя е действие и създава предпоставки за ново завъртане на цикъла - тя също е част от процес и носител на процеса. Но наличието предимно на физическото в ответното действие (жест, мимика, промяна на динамиката) го прави да изглежда по-овладяемо и по-фиксируемо, което пък създава опасността от резултативно реагиране, игра на резултат, характерна за неопитните актьори, но присъща дори и на големите майстори.

Залагането на реакцията, фиксирането на реакцията неминуемо води до щампи. "Практиката, неизискваща от актьора импровизационно, органично действие в предлаганите от автора обстоятелства, често тласка актьора по пътя на придобиването на определен набор чисто технически прийоми, употребявани от тях от роля в роля. В крайна сметка актьорът постепенно се зашамповва, застава на пътя на самоволното ограничаване на своите творчески възможности. Актьорът сам привиква към свитото усещане на своите възможности, към това привикват и режисьорите..." (Пискатор, 1976: 182) Термините на Станиславски “тренаж и мундщровка”, “тоалет на душата на актьора”, “дисциплина”, “етика” и пр. отдавна са престанали да работят и са се превърнали в обект на насмешка от страна на масовия дилетант-занаятчия. Студенти

и някои педагози дори бързат да оберат плодовете на скорозрейнни резултати, забравили, че “за формирането на младия артист няма нищо по-опасно от преждевременното форсиране на творческия резултат”. (Кристи, 1971: 28)

Образите, родени от въображението, не са дошли от нищото. И най-фантастичните видения имат нещо общо с реалността, основават се на нашите минали възприятия, на това, което някъде и някога сме виждали, докосвали, чували, вкусвали, вдъхвали и т.в. казано накратко, те се опират на това, което някога по сетивен, сензорен пот е стигало до нашето съзнание и се е запазило в нашата памет. Живият живот, реалността, усвоената информация са основата, базата, върху която въображението ще строи неочакваните си и невиджани досега нови образи и представи. Човек трябва да е виждал как се спуска към дъното риба, за да си представи подводницата на капитан Немо. С други думи, конкретният образ от действителността е изходящият материал за въображението.

Специфична черта на въображението е, че то има подчертано активен, динамичен характер. Основната ми задача е да променя, да преобразува представите и образите превръщайки ги в нещо ново. Новият образ действително се ражда въз основа на стари знания, но много се различава от първообраза си. Превърнал се е в нов образ, с нови качества и е изграден и оформен с помощта на идеята, тоест намесата на творческото въображение. В процеса на преобразуване огромна роля играе асоциативността – вълшебното свойство на човешкия мозък да създава временни връзки, да свързва нещата по съвсем нов и често пъти доста неочакван начин, прескачайки рамките на обикновеното и традиционното. След като съзнанието е извършило първоначалния анализ (целенасочен или случаен) на безброй много факти, паметта фиксира най-важното, освобождавайки се от излишното и маловажното, и доставя на въображението материала, от който чрез асоциации и синтез ще се получи новият образ, новата представа. Процесите на мислене и въображение са твърде близки и взаимно проникнати един от друг.

Много важна роля в процеса на въображението и особено на творческото такава играе емоционалният фактор. Психолозите са категорични: без чувства няма въображение.

Спокойно може да се каже, че една от най-характерните черти на въображението е неговата емоционалност и неговата сензорност. Образите, представите и идеите родени от въображението трябва да минат през сетивната и емоционалната сфера на

творческата личност, въплъщават се в художествени факти и чак тогава се срещат със своите читатели, зрители, слушатели, за да могат те да съпреживеят заедно с твореца.

Въображението на твореца е винаги съзнателно и целенасочено, то е предизвикано от определена идея и подчинено на определена тенденция. Въображението на твореца заработва, за да реши определена задача и да постигне възможно най-голямо въздействие. Творческото въображение отклонява асоциациите от обикновената и тривиална верига на асоциативност, за да ги насочи подчини на емоциите, чувствата и стремежите, които в момента ангажират и вълнуват психиката на твореца.

Творческото въображение при всеки творец има свое лице и свой начин за повикване. Вярвам, че усещането на околния свят с всичките сетива е задължително начало за взривяване на творческото въображение на всеки творец ароматът на люляк може да подтикне поета да напише великолепен стих, а скулптора – да направи прекрасен барелеф, а особено при актьорското въображение е, че служи на измислица.

Следователно за актьора са особено важни натупаните впечатления, наблюдения, усещания на двигателната памет осъзнаването на порядъка във веригата от действия при определен акт. Възпроизвеждайки някакво действие, той е длъжен да се опре на своята двигателна памет. Казано накратко, за да действа, актьорът в повечето случаи се опира на фантазията си в реалното пространство.

Въображението на актьора не може и в никакъв случай не бива да е абстрактно и пасивно. То би трябвало да се ражда от дълбочината на емоционалните процеси и да бъде съвсем конкретно, да обслужва точно определената роля или ситуация. Става дума за създаване на представа с точни детайли и подробности, а не приблизителни неща.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА:

1. Аристотел (1975) *За поетическото изкуство*. София: Наука и изкуство.
2. Арто, А. (1985) *Театърът и неговият двойник*. София: Наука и изкуство
3. Брук, П. (1978) *Избрани произведения*. София: Наука и изкуство
4. Гротовски, Йержи (1971) *Към беден театър*. София: Наука и изкуство
5. Ефрос, А. (1980) *Репетицията - моя любов*. София: Наука и изкуство
6. Захава Б. (1968) *Майсторството на актьора и режисьора*. София: Наука и изкуство
7. Крейк, Г. (1987) *Избрани произведения*. София: Наука и изкуство

8. Кристи, Г. (1971) *Възпитаване на актьора по школата на Станиславски*. София: Наука и изкуство
9. Мейерхолд, В. (1968) *Статии, писъма, речи, беседи, в 2 т.* Москва: Искусство
10. Пискатор, Е. (1976) *Политически театър*. София: Наука и изкуство
11. Станиславски, К. (1954-1961) *Собранные сочинения в 8 томах*. Москва: Искусство
12. Тенев, Л. (1965) *Театрални светлини*. София: Български писател

^xД-р Милена Анева е главен асистент във Факултет по изкуствата
(ЮЗУ „Неофит Рилски)