Страницы из книги

режиссера **Николая Ламбрева-Михайловски /Болгария/**

**«Феноменология режиссерской интерпретации»**

/Пространство замысла и структурирование театрального спектакля – философские и методологические аспекты творчества режиссера/

АПАРТ 1

***Театр - это форма жизни. Жизни, в которой всегда есть что-то настоящее, что является основой, что может быть началом. Жизнь – это открытая рана. Всегда кровоточит. Только глупец не видит этого. Болезненная мысль. Мой театр – это желание вмешаться в боль. Боль – это жизнь, которая меня волнует, сводит с ума или привлекает, по меньшей мере, как частица бытия. Проникновение в чей-то чужой мир вызывает у меня желание создать новый, свой мир, при помощи воображения. Мир надежды. Он тоже будет миром театра. Проблема в том, как его создать, Другой мир, – там, в игре. Другой мир в пустом пространстве сцены – в ожидании встречи, в сопереживании***

\*\*\*

Когда я беру в руки текст, пытаясь понять, вызовет ли он у меня желание превратить его в театр, я не задумываюсь сразу о том, что мне хотел внушить автор. Перед тем, как рационально воспринять и просеять то, что читаю, я некоторым образом прислушиваюсь к чему-то в себе. Затем ловлю мысли в сети воображения и начинаю выстраивать, как бы «рассматривая» их, будто бы они являются частью полотна, эскизами художника. Происходит ли что-то в моей душе? - вот что меня волнует. Какое-то особое волнение охватывает всю мою сущность. Мощное волнение. Похоже на влюбленность. В тех случаях, когда меня захватывает текст, обычно в моменты самого сильного «очарования», я прерываю чтение. Что-то произошло. Событие, происшествие, меняет мироощущение, в котором я пребываю. В физическом смысле я действую непредсказуемо. Встаю, хожу…. Выхожу из себя, как говорил Сергей Эйзенштейн своим студентам-режиссёрам: «Когда вы чувствуете, что выходите из себя, значит, материал зацепил вас». Вероятно, я что-то оставляю на потом, когда прерываю чтение. Но это не обдуманный перерыв. Это какая-то спонтанность, порожденная моим желанием слиться с прочитанным. Как воспроизвести этот текст сегодня, сейчас, на сцене? Превратить его в театр. То, что я пишу, - это не поэтическое откровение. Это - профессиональная реакция на вопрос: как я идентифицирую текст о театре, который читаю. На физическом уровне. Есть различные мотивы этой влюбленности и желания в качестве режиссера заняться данным текстом профессионально. Но хочу обратить внимание на следующее - аллюзии с чем-то вашим, очень личным. Это означает – проблемы вашей сегодняшней жизни активизируются при чтении текста, который написал Х. То, что определяет эмоциональные и мыслительные процессы вашей человеческой сущности. Режиссер занимается анализом бытия и человека. Какую-либо историю вы превращаете в сценический рассказ не просто ради самой истории, а ради её воздействия на других, которое вы программируете. А другие – это зрители в театральном зале. И, в действительности, ваше внутреннее стремление состоит в следующем: чтобы больше людей восприняло ваши перевоплощенные волнения в спектакле, как свои. Вы постоянно испытываете желание увеличивать возможности слияния с другими людьми в единое пространство «схожих» мыслей и чувств. На самом деле, это желание размножить ваш собственный анализ и сопереживание одной истории, выбранной вами, среди десятков других. Конечно же, я давно избавился от заблуждения, что режиссер создает спектакли, чтобы они нравились всем. В конечном счете, вы это делаете не для всех, а для людей, которые бы вас почувствовали и поняли. С ними вы хотите разделить, прежде всего, самого себя, стремитесь быть понятым в своих предположениях и мыслях. Вы преподносите ваше творение, как послание к ним. Опираетесь на их поддержку, о чем они, конечно же, даже не подозревают. А потом надеетесь, что уже другие также откликнутся взаимностью. Вероятно, это волнение охватывает не только режиссера, но и художника, писателя, композитора. В конце концов, это ограниченное число посвященных вами людей в вашем сознании находится только для утверждения вашей веры в себя. Вам бы хотелось, чтобы спектакль заглушали бурные овации, не правда ли? Поиск или поддержка мысли о том, что вы разбираетесь в людях, некоторым образом близких вам. Они своей сопричастностью как бы придают уверенность силе вашей философии жизни.

 \*\*\*

**Пьеса или текст для театра? Пространство автора.**

Для того, чтобы оторваться от чего-то, выйти и дотянуться до новой двери, чтобы оказаться в другом творческом пространстве, вам нужно четко и решительно проанализировать прошлое, или точнее, уже знакомое.

Что представляет собой пьеса? Вот что пишет П. Пави в «Словаре театра»: *«…Исходя из своей этимологии, слово «пьеса» сохраняет коннотацию переданного, созданного, воспроизведенного в тексте и состоящего из частей дискурса, для обобщения (монтажа или коллажа) диалогов или монологов… В XIX веке «хорошо построенная пьеса» была прообразом постаристотелевой драматургии, драмы с закрытой структурой…Первое правило – мотивы действия должны разворачиваться постепенно и неумолимо. Кривая действий должна проходить через взлеты и падения, через череду недоразумений, эффектов и неожиданных поворотов…”[[1]](#footnote-1)*

 В толковом словаре мы можем прочитать:

**Пьеса** – (с французского – «piece» - часть, отрывок) – драматургическое литературное произведение – текст, на основе которого ставятся театральные представления. Я добавлю следующее: **пьеса представляет собой последовательность напряжения и кризисов или последовательность нарастающих конфликтов, решение которых происходит в расширяющейся и ускоряющейся кульминации на протяжении воплощения задуманного замысла.**

Мы четко можем сказать – слово «пьеса» употребляется все реже, так как время, в котором мы живем, сформировало использование понятия **«текст для театра»**, а не «пьеса». Вслед за эпохой модернизма, ***слово*** расширяет свой желаемый внутренний объем, вследствие того, что текст пьесы начал свободно дополняться и обогащаться благодаря влиянию прозы, поэзии, документальной литературы.

Но давайте проследим предшествующую этому историю.

Модернизм, который пришел на смену классической драматургии, развивался до середины XX века. Некоторые теоретики театра считают, что модернизм зародился в эпоху Просвещения. Другие склоняются к мнению, что он возник в эпоху Романтизма. Если согласиться с утверждением, что в эпоху Романтизма некоторым образом формируется обостренный интерес к внутреннему миру человека, даже с предчувствием экзистенциального в человеческой судьбе, со взглядом в неосознанное, в сферу подсознания, я склонен считать, что в эпоху Романтизма зарождается модернистский взгляд на жизнь. И не только это. Романтики категорически отрицают все, что было до них, все старое. В них заложен бунт, которым модернисты отвергают все, существовавшее до них. «Мы являемся началом мира и творчества» - вот девиз модернистов. В семидесятые - восьмидесятые годы XIX века преобладал интерес к психологической стороне жизни человека. Ибсен, Чехов, Стриндберг - основоположники нового театрального драматургического написания. Человек, соответственно, мир, находится в состоянии кризиса. Мир охвачен хаосом. Распад нарастает. Модернизм в середине XX века трансформируется в постмодернистское пространство литературы для театра. В финале модернизм порождает абсурдистов. После окончания Второй мировой войны жизнь и, следовательно, искусство – все распалось на части, потеряло свою целостность. Иллюзии становятся частицами материала, который «связывают» новые авторы-драматурги в свои постмодернистские опусы. Поиск нового смысла в модернизме отметается, и **созидание** заменяется **отношением** к уже созданному, и свободному созданию коллажей в текстах для театра. Жан-Франсуа Лиотар пишет о начале постмодернистского периода 50-х годов: *«…Знание изменяет свой статус в то время, когда общества вступают в так называемый период постмодернизма. Этот переход, который начался в конце 50-х годов, ознаменовал для Европы окончание ее восстановления…Знание эпохи постмодернизма обостряет нашу чувствительность к различиям, и усиливает нашу способность вынести несоизмеримое. Само оно основывается не на гомологии экспертов, а на паралогии изобретателей.”*[[2]](#footnote-2)Прозрения модернистов и их эксперименты с миром сменяются игрой и фрагментарностью. Игра со всем и отношение к миру – основные линии в творческом развитии постмодернистов. Коллаж, даже смешение возвышенного и приземленного, переворот сущности того, что было создано до сих пор – вот территория постмодернизма. Постмодернистский автор не имеет претензий быть первооткрывателем. Он видит бытие в фрагментарности и разъединении. У него нет цели «объединить» его, исследуя. Наоборот. Постмодернистский автор подчеркивает фрагментацию/разложение. Его текст действительно авторский, но основан на преобразованном, заимствованном тексте. В некоторой степени, автор текста становится режиссером своего словесного произведения. Постмодернистский писатель посягает на священный портрет целостности литературы и искусства. Рождается новая философия: **нет необходимости в целостности, должна существовать свободная валентность, первостепенное значение имеют сила и яркость отношения к темам и содержанию.** Постмодернизм изменяет и обесценивает усилия поиска величия неповторимости в авторстве текста. Идея авторства каким-то образом решительно преобразуется и модулируется в новые отношения между творением и его создателем. Ничего более. Идея священной неприкосновенности понятия «автор» - «Созидатель как часть божественной души» - бесцеремонно сменяется идеей автор – «производитель». Слова становятся материалом – социальным продуктом. Новое толкование постмодернистской платформы о философском и эстетическом послании развивается в трех направлениях: новое значение формы, новое определение авторства и преобразование идеи о творении в **арт-продукт**. Творец в искусстве постмодернизма и пространстве театра теряет свою привилегированность бога-создателя и интерпретатора реальности. Автор превращается в обыкновенного посредника, и становится катализатором уже созданного, написанного. Он может достичь анонимности, превратиться в «невидимого» писателя. Еще в 30-е годы прошлого века Брехт пишет, что новые технологические возможности в театре станут решением для спасения театра от автономности буржуазного авторства, как чего-то недосягаемого и непробиваемого. Его версии произведений различных авторов с завидной ясностью доказывают на практике желание освободить произведения и их сюжеты от табу целостности и неприкосновенности. Брехт создает свои драматургические работы на основе чужих произведений, но это не просто адаптация. По сути, он заново переписывает истории, и они становятся уже совсем другими, отличающимися от своего первообраза. Это уже новые самостоятельные произведения. Свобода Брехта в модернизации старых текстов, примененная, в основном, к историческим сюжетам, загружает новый для своего времени, постмодернистский взгляд на текст для театра путем введения **отношения**, основного параметра постмодернистского мышления. Убеждение, что жизнь из прошлого, из истории, может быть **«обработана»** автором, для того, чтобы *ее смысл* в настоящее время был актуален, придает поискам Брехта и его практике постмодернистское предчувствие будущего текста для театра. Применение ценностей, форм, мифов, идей о созданном ранее, т. е. из прошлого, четко отражает приоритет постмодернистского мышления – приоритет личного, интимного, как акта переоценки жизненных событий. Отношение, игра с тем, что уже «существует» - становится пространством нового диалога со зрителем. Новое взаимодействие текста и автора также рождает новый ход взаимодействия режиссера с текстом. Во многих отношениях он, как автор спектакля, освобождается от накопившихся забот и ответственности, выражаясь немного шуточным языком. Это, конечно же, относится к обращению с частями и формами текста. Наполняется иной значимостью отношение к изображаемому. Оно становится существенным ракурсом творческого акта. **Отношение становится ключом, ведущим к воплощению интимного, неповторимого.**

 \*\*\*

**Кризис чьей-то жизни**

Идея спектакля не рождается сразу. Сначала приходит ощущение. Оно появляется, как дуновение, но иногда и как четко выраженное мощное желание действовать. Это происходит по - разному, потому что вы занимаетесь творчеством, но в то же время живете повседневной жизнью, оказывающей свое влияние, о чем вы даже не подозреваете. Но всегда есть что-то, что является сущностью. То, что является основой. Началом. Ясное определенное чувство. Болезненная мысль. Желание вмешаться в тему или в промежуток жизни, который вас волнует, сводит с ума, или, может, привлекает, как частица бытия. Это может быть просто чувство. Проникновение в некий иной мир вызывает желание создать новый, ваш мир.

Человеческая судьба. Обычная история, наполненная болью или, как минимум, неудовлетворенностью. Некое очевидное столкновение. Битва. Или отчаянное проявление несбывшегося. Изначально верю в театр, повествующий, анализирующий боль. Жизненная рана. Кризис чьей-либо жизни.

 Необходимо, чтобы то, что родилось подсознательно при первом контакте с текстом, каким-то образом «вызрело», слилось в единстве со стремлением и желанием высказаться при помощи определенной темы.

 Я придерживаюсь того понимания творчества режиссера, которое выбирает авторство, в первую очередь, как накопившиеся проблемы и анализ жизни в конкретный момент – для комментирования и отражения бытия сегодня, сейчас, здесь. Не «коплю» мечты о работе над каким-либо текстом только потому, что данный текст является великим, глубоким, и когда-нибудь должен быть поставлен и мною, потому что я режиссер. Нет. Еще я не люблю выражение «любимая пьеса, когда же я ее поставлю». Меня волнует рельеф жизни, и по этой причине я выхожу «на охоту» за текстом, который воплотит мои конкретные мысли и чувства. Я ищу ту пьесу/текст для театра, которая /который/ воплощает, отражает, или могла бы/мог бы стать отражением движения и вибраций жизни сегодня, естественно, через мои ощущения.

 Изначально видение режиссера всегда должно было нести толкование, анализ, интерпретацию. Оно не должно, скажем, довольствоваться умением пересказа. Берешь один текст и «пересказываешь» его со сцены. Используя слово «пересказываешь», я немного шучу. Находишь сценический эквивалент. Режиссура содержит и эту функцию – повествовать, но это не является основной направленностью вашей работы. Эта точка является точкой отсчета для разблокировки **пространства интерпретации**. Толкование определенных фактов, судеб, людей, событий, бытия и фокусирование этой энергии в **мишень сопереживания.**

 Сопереживание - это не только со-симпатия, если я могу так выразиться. Сопереживание – это не гадание по линиям: я чувствую и думаю так, а вы? У человека есть судьба, накопленный опыт, отношения. Есть своя функция или функции в жизненном пространстве. Свои тайны, несбывшиеся мечты и удовлетворение или недовольство, в большей или меньшей степени, жизнью. Сталкиваясь с определенными проблемами или сложными задачами в театре, присутствуя на «чужих сражениях», переживая чужие раны и полеты во сне и наяву, в мозгу формируются процессы восприятия себя через чужое. Подглядывание в «ваше сокровенное невысказанное», через осколки чужой жизни на сцене. И тогда возникает связь. Прикосновение. Сближение с тем, что похоже на ваше…. Или на ваших близких. Или просто на то, что близко вам: образы, предметы или судьбы людей. Сопереживание – это невысказанное желание проанализировать себя через познание другого или других. Быть сопричастным через волнение или просто наблюдение. Выбор пути решает и определяет сущность сопереживания, его характер, значимость и смысл, если вообще мы можем говорить о смысле сопереживания при встрече с искусством. Смысл – это что-то похожее на рождение в сознании воспринимающего театральное событие.

Как много всего можно рассказать о зарождении, влюбленности в текст и первых попытках охватить его, «встретить его с собой». С чего все начинается?

Мы не будем заниматься фантазийной, призрачной аурой пожелания – вот это «хочу, чтобы произошло» так, потому что таким образом «вижу то или иное» … Подсознание знает свое дело. Оно взращивает в себе мотивацию для того, чтобы мы захотели работать с определенным текстом на сцене…. Идет речь о ручейках подсознания, об ассоциативных сетях знания жизни и желании отразить данный текст, «превратить» его выбранным способом в часть сценической жизни при помощи определенной драматургии.

 \*\*\*

**ТРИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Путь от текста к спектаклю долог, индивидуален, и иногда внутренне противоречив. Здесь я должен сказать: за исключением периодов конкретной практической работы – будь то репетиции за столом или работа на сцене - режиссер непрерывно находится в творческом процессе. Создание спектакля заполняет полностью все его жизненное пространство. Его бытие является бытием отшельника в обители воображения, где, в наполненном ожиданием полумраке перетекающие одно из другого видения возбужденно ищут жизненное пространство, а вибрирующие мысли и ощущения объявили войну за завоевание большей территории. Чтобы погрузиться в пространство режиссерской интерпретации, нужно начать от изначального чувства о смысле акта «создание спектакля». Затем мы увидим, где располагаются границы предполагаемого на творческом пути при работе над пьесой, и как оно, именно предполагаемое, участвует в самом акте интерпретации.

Путь к созданию спектакля начинается от текстового драматургического материала. Все начинается **с процесса прочтения и проектирования** сценической структуры на уровне драматургии. Затем происходят возможные модификации и преобразования, с помощью которых создается режиссерский вариант драматургического произведения. Спектакль создается на базе текстовой версии режиссера. Текст режиссера не является точным повторением текста автора. В редких случаях это просто «драматургический оригинал», нетронутый режиссером. Вариант режиссера соответствует индивидуальной постановочной концепции будущего спектакля. Спектакль является самостоятельным сценическим произведением. Встреча со зрителем, восприятие в его сознании, является истинной целью театра как искусства.

Драматургическое произведение рождается три раза:

1. **Спектакль автора/ драматурга:**

Спектакль предстает в сознании драматурга.

Воплощение - в воображении.

1. **Спектакль режиссера:**

Воплощение – создание спектакля в сценическом пространстве и времени.

1. **Спектакль зрителя:**

Воплощение в сознании воспринимающего. Весь процесс включает следующее:

-текст – приобщение, толкование

-партитура режиссера – идея, анализ, замысел

-активация замысла – построение, воплощение

-восприятие – отражение сценического произведения.

Отсюда проистекает существование трех произведений:

**Произведение 1 – текст**

**Произведение 2 – спектакль**

**Произведение 3 – отражение**

**Произведение 1 – ТЕКСТ**

 В большинстве случаев пьеса/текст для театра является самостоятельным произведением. Существует театр, который не начинается, не рождается, не возникает из текста. **Здесь мы анализируем тот вид театрального процесса, который возникает из драматургического текста как самостоятельное произведение. Текст как первооснова.**

Автор текста «ставит» в воображении свой, предполагаемый спектакль. Этот «спектакль» является небольшим скачком в воображении от того, что написал *автор* к тому, что он сам читает и представляет себе уже как *читатель.* Автор является также и первым читателем. Это одно лицо, раздвоившееся на основании различных функций – написания и чтения. Автор создает одно произведение, в котором написанные слова служат дорогой к познанию, и поводом для последующего творчества. Творчество в воображении читателя, подводящее его к новым переживаниям: спектакль -представление.

**Текст, прочитанный самостоятельно, является самостоятельным произведением – произведение А. Если какой-либо текст не читаем, он не существует до момента акта-прочтения.**

Автор с помощью текста создает жизненное пространство. Завершенность произведения служит началом отчуждения/отделения его от создателя, так как произведение приобретает потенциал для своего самостоятельного бытия и движения в сознании читающего, который является также и его интерпретатором.

Прочтение всегда является некоторой интерпретацией.

Читатель уже является интерпретатором.

Интерпретатор создает воображаемый спектакль в себе, как часть жизни.

**Произведение 2 - СПЕКТАКЛЬ**

Когда профессионал-режиссер не только читатель, но и интерпретатор/постановщик, происходит новое рождение – сценическое произведение, спектакль:

**это новая субстанция, созданная в пространстве и времени посредством замысла и толкования режиссера**. Он, спектакль, приобретает самостоятельную жизнь с момента встречи со зрителем. Первым зрителем является сам режиссер.

**Произведение 3 – ОТРАЖЕНИЕ**

Третьим «рождением» драматургического текста является «спектакль в восприятии» зрителя. Это - **отражение,** порождающее сопереживание или отторжение. Это третье произведение в цепочке:

-написание – прочтение;

-прочтение – визуализация в пространстве;

-просмотр/ прослушивание – восприятие **«попадание в зрителя»,** что является **целью.** Было бы интересно, будь у нас научно-техническая возможность сравнить три произведения: написанное, воплощенное на сцене и происходящее в восприятии зрителя. Вероятно, это три разных, похожих между собой, и при этом различающихся, произведения. Желание одно: чтобы искра волнения, мысли и чувства писателя, режиссера и зрителя находились в одном измерении, чтобы замысел и реализация вели зрителя к предполагаемому и желанному катарсису. Возникает вопрос: что порождает произведение в сознании зрителя? Ответ “мне нравится” или “мне не нравится” недостаточен. Когда человек путешествует по незнакомым местам, он впитывает зрелища, звуки, воздействие природы, людей… Что происходит в момент соприкосновения с происходящим на сцене в театре? Это тоже путешествие. Вы переноситесь в один параллельный мир, в который вводят зрителя. И что после этого остается, что сохраняется в памяти, в мыслях, что впитывает сердце, оседает в душе?

Проекции, заложенные, прежде всего, в драматургический текст, а затем обновленные и обогащенные проекциями спектакля, уже «работают» в душе зрителя/ публики.

Театр состоялся, когда совпадают коды послания, чувств и мыслей о жизни, когда вибрации спектакля вызывают желаемое волнение и беспокойство у зрителя. Но человек устроен так, что для того, чтобы воспринять оказываемое воздействие искусства театра, он должен или иметь необходимую подготовку и желать этого, или должен быть готовым откровенно отдаться предложению на контакт со сценой. Быть готовым волноваться, участвовать, осознавать взаимность играющего -воспринимающего в полутемном зале театра и ненавязчиво «поглощать» информацию, одновременно пережитую интеллектуально и эмоционально.

Процесс предвидения – замысел.

 Когда начинается работа над будущим спектаклем, режиссер, прежде всего, должен ясно представлять себе построение произведения. Под построением произведения я понимаю определение, в первую очередь, структуры оригинала литературного текста с целью открытия двери для интерпретации. Перед тем, как мы пойдем по фантазийным и аналитическим тропам, нужно определить и вычитать структуру текста. В большинстве случаев мышление автора, его убеждения, эстетические и этические нормы направляют развитие драматургического конфликта и определяют композицию произведения. Познание творческой индивидуальности автора текста является обязательным. Это прекрасно, если режиссер заглянет во всеобъемлющее творчество писателя, если таковое имеется, конечно же. Далее режиссерский путь движется по линии предвидение – замысел – интерпретация, при этом он является исключительно индивидуальным и личным. Выстраивание композиции будущего представления не может находиться вне конкретных социально-общественных условий, в которых происходит творческий процесс. Анализ создания пьесы/текста для театра может иметь конкретную пользу, только если он будет использован в качестве основы для построения и композиции будущего спектакля. Композиции, стремящейся ко взрыву своей энергии в пространстве кульминации. **Процесс достижения эмоционального и смыслового единства в пространстве кульминации не исчерпывает, конечно же, процесс в целом, по пути к безусловному выражению «передачи» идеи.** Режиссерская интерпретация переосмысливает и активизирует событийность с точки зрения внушения и концептуального структурирования драматического потока. Что важно в этом направлении? Важен подбор тех важнейших узлов в драматургическом тексте, которые наиболее ярко конкретизируют смысловой путь замысла в пространстве сценического действия. Подбор и структурирование тех эпизодов или сцен, которые определяют субъективный путь интерпретации режиссера, является предварительной аналитической работой. Здесь я хочу подчеркнуть, что важным для выстраивания сценического повествования со стороны режиссера является не только ясный, углубленный анализ действия как акта, но и анализ его вероятных последствий. Ожидание этих последствий создает напряжение между вероятным и необходимым. Вероятность определенного исхода в развивающемся действии порождает необходимость в игровой территории для выбора в проявлении воли персонажей. Еще раз хочу напомнить: каждая часть в развитии драматического действия наполняется смыслом благодаря цели, к которой она направлена в целом. В какой степени необходимость имеет свою зависимость от вероятности? Необходимость определяется установленными требованиями обстоятельств, которые, со своей стороны, представляют собой действительность. Действительность не является чем-то статичным. Реальность – это жизнь. А жизнь – это живая, пульсирующая материя, обреченная на непрерывные изменения. Изменение порождает напряжение, и поддерживает его в постоянном состоянии подвижности, то есть жизненности. Из этого следует, что напряжение от развивающихся событий в драматическом рассказе в жизни, на сцене определяется и рождается благодаря этой вечной подвижности. Движение порождает жизнь. Настоящий театр является формой жизни во Вселенной.

**Антропология действия.**

Когда мы анализируем любое действие, которое совершаем в повседневной жизни, то видим, что оно состоит из частей/этапов. Не всегда удается их выявить и расставить по порядку. В тексте для театра/пьесе, и после, при построении спектакля, для меня это является обязательным. Четкость этапов дает уверенность в режиссерском структурировании сценического произведения.

Этапы: Экспозиция.

Развитие действия (нарастание).

Неизбежная сцена (Столкновение).

Кульминация.

- **Этап А – Экспозиция/Осознание/Территория прицеливания**

Часть, включающая в себя понимание цели и возможностей для ее достижения. Экспозиция - это цепочка событий, которая имеет свое внутреннее единство и определенные границы. В развитии и динамике действия в ней можно выделить все характерные элементы общего развития действия в пьесе. Экспозиция - отдельная модель для целого. Экспозиция, в свою очередь, также состоит из: экспозиции, нарастания действия, столкновения (неизбежная сцена), и кульминации. В хорошей современной драматургии уже первые реплики являются экспозиционными не только в отношении самой экспозиции, но и в отношении общего развития действия в пьесе. Поскольку в экспозиции раскрывается цель основного действия, моментом максимального напряжения является принятие решения – объявляется конфликт. Решением может быть событие, может быть новость, донесенная с помощью слов героев. Оно может подразумеваться, может быть задано неожиданной сменой обстоятельств. Основная цель действия может быть заложена еще в предшествующих обстоятельствах. Но она должна быть «объявлена» во время вспышки/объявлении конфликта в экспозиции. Цель обычно заявляется в так называемом исходном событии, от которого действие начинает двигаться в определенном направлении. Кульминация экспозиции кардинально изменяет динамику действия, нарушает равновесие, вызывает конфликт, разворачивает значение и масштаб цели. Масштаб нарушенного равновесия через вспыхнувший конфликт подготавливает и определяет значимость и плотность развития действия к кульминации всей пьесы. Экспозиция может состоять также из несколько вспомогательных событийных цепей действий, достигающих, со своей стороны, вспомогательной кульминации.

**Этап Б** – **Развитие действия /Развертывание/. Территория нарастания**.

На этом этапе действие развивается, изменяя свою динамику при преодолении препятствий, развертывании, развитии/нарастании действий, которые не обязательно должны быть неожиданными, так как в решение включена возможность для их присутствия. Здесь проектируется различный потенциал в активах персонажей в контексте основного заявленного конфликта. Также формируются и конкретизируются ожидания и стремления к постижению целей. Очерчивается **территория нарастания** ожиданий для достижения целей и стремление к этому, т.е. фокусирование на мишень стремление/действие.

**Этап В – Столкновение сил/ Неизбежная сцена/ Территория неизбежного.**

**Столкновение сил/ испытание сил** – момент, к которому мы стремились, и сделали все возможное для преодоления трудностей. Здесь и сейчас нас ждет или успех, или поражение задуманного. Эту территорию невозможно избежать, перепрыгнуть или, как минимум, изолировать. Это – территория **неизбежного столкновения. Неизбежная сцена.**

Есть существенная разница между ожиданиями и произошедшим столкновением. Здесь, на этапе В, концентрируются все силы, наступает момент ожидаемого напряжения. Это ожидание базируется на оценке обстоятельств, которая не всегда оказывается верной со стороны персонажей. Ожидания от этапа Б оказываются необоснованными и столкновение, которого мы достигли, раскрывает соотношение сил, не совпадающих с нашими представлениями о состоянии вещей. Это вызывает новое стремительное действие со значительным увеличением усилий и динамики, необратимо направленное на столкновение. С точки зрения структуры драматургии, иногда неизбежная сцена, на первый взгляд, и кульминация, почти перекрываются во времени. **И тогда происходит ошибка – неизбежная сцена воспринимается как кульминация.** Давайте уточним: территория столкновения/неизбежная сцена – это столкновение для проверки соотношения сил с имеющимися возможностями для достижения или не достижения ожидаемого. Неизбежная сцена может почти совпадать с кульминацией по времени и месту действия. Но их функции совершенно различны. Это различие является существенным для анализа действия. Вот что говорит Анри Бергсон: «... *Противоречие между тем, что мы делаем, и его результаты, порождают драматизм жизни*». Данная мысль действует конкретно, как ключ при анализе неизбежной сцены. Это существенное противоречие между ожидаемым и реально происходящим создает и определяет развитие действия. Нарушение равновесия происходит из-за несоответствия между причинным и происходящим, между ожидаемым и реальным. Конечно же, это малое звено или сегмент из конфликтности действия непрерывно находится в движении, и присутствует везде, во всех частях пьесы. Персонажи постоянно попадают в капкан несоответствия своих намерений и усилий с тем, что в реальности происходит в их жизни. Это принуждает их постоянно «переосмысливать» свое отношение к жизни, и расходовать все больше сил для достижения цели. Что, в конечном итоге, и является двигателем их действий. Все те пункты в различных частях драматургического произведения, в которых персонажи оказываются в ситуации оценки реальности, являются сценами, которые мы называем неизбежными.

**Этап Г – Кульминация. Перевоплощение/ Открытие/ Территория неожиданного.**

**Кульминация –** это момент максимального напряжения сил и максимальная возможность для достижения скрытой цели. Настоящая кульминация всегда **выявляет** **что-то новое** (возможность, победу, поражение). **(Территория неожиданного результата, открытия).** Кульминация? Давайте сейчас обратим чуть больше внимания на кульминацию. Из-за несоответствия между желаемым и достигнутым возникает движение к территории кульминации – территории, которая всегда содержит что-то неожиданное, удивительное. Кульминация должна превзойти наши ожидания и стать следствием **неожиданного переворота** в развитии действия в сценическом повествовании. Здесь будет интересно процитировать рассуждения американского театрального исследователя и теоретика Джона Лоусона: «*Пьеса представляет собой систему действий, приводящих к значительному нарушению равновесия – одно обобщение, один взрыв, но само по себе она ничего нам не объясняет… Прежде всего, нам должна быть понятна конструкция действия. Проблема «действие» означает построение пьесы в ее целостности…. Однако, мы должны понимать следующее: чтобы осознать и проанализировать действие в пьесе, мы должны иметь в виду ее сценический характер. (…) Существенным является различие между сценическим драматическим действием и бытовой сущностью человека, в широком смысле понятия. В большинстве каждодневных прозаических действий, выполняемых нами, мы обычно «не останавливаемся», чтобы обдумать, осознать какой-либо срыв или столкновение между причиной и следствием; мы просто приспосабливаемся и продолжаем идти вперед, максимально эффективно. Нас больше интересует результат, чем значение происходящего. И только тогда, когда мы предпримем необыкновенные по своему характеру и масштабу действия, тогда нарушается наш привычный распорядок, поскольку мы осознаем несоответствие между предполагаемой вероятностью и возникающей перед нами необходимостью. Только когда это происходит, события приобретают драматический характер».*

Драматургический текст, и, соответственно, спектакль, представляет собой сконцентрированную реальность, сжатую действительность. Действие сплошное. Оно является своеобразным концентратом жизненной энергии, целей и значимых фактов. Здесь, в театральном повествовании, в отличие от «обыденности жизни», даже самые малые расхождения между причиной и следствием поддерживают напряжение движения, стимулируют само движение, являющееся «удивляющей нас жизнью в пространстве сцены». Виктор Шкловский в своей статье «Искусство как прием» говорит, что: «*в целом искусство является созданием необычности».* Вот почему от убедительности и оригинальности, которыми автор текста для театра выразил ожидаемое от персонажей, а затем «взорвал» в кульминации, соответственно, кульминациях, каждой в отдельности части пьесы, зависит степень драматизма сценического рассказа. Это относится в такой же степени к текстовой и сценической интерпретации режиссера.

**Кульминация – смысловой ключ**

Кульминация многократно приравнивалась к литературному термину «развязка». Развязка соответствует той фазе/сцене/событию в тексте для театра, которую мы называем «неизбежной сценой». Кульминация не является развязкой. В кульминации пьесы/текста для театра, по своей сущности являющейся самой значимой и яркой точкой пика напряжения, наиболее четко проявляются законы обстоятельств, т.е. законы жизни в пьесе. В кульминации они пересекаются. Создается новое соотношение и равновесие сил и энергии основного драматического конфликта. В кульминации высвобождается конфликт накопившегося до этого момента напряжения через изменение в равновесии сил. Когда режиссер анализирует действие в драматургическом тексте, он должен учитывать кульминацию - по значимости самое важное событие, не только выполняющую роль пика в развитии действия, но и выполняющее роль смыслового ядра, аккумулирующего в себе целостную идею. Кульминация, можно сказать, выражает ведущую тему и основной смысл драматургического произведения, спектакля. В ней всегда присутствует что-то исключительно неожиданное, порожденное изменением в равновесии сил. Она аккумулирует в себе все, что излучается как воздействие на воспринимающего. Код смысла произведения/спектакля заложен в кульминации. Она обосновывает и использование конкретных творческих приемов и элементов драматургического построения. Поэтому можно сказать – синтез и единство в пространстве кульминации. Кульминация служит вершиной действия, достигшего своего полного развития и построения, действия, получившего в этой точке окончательный перелом в соотношении сил между персонажами и средой. В пьесе «Старший сын» Ал. Вампилова действие постоянно движется в направлении, узнаем ли мы правду о том, что Бусыгин не имеет ничего общего с этой семьей, и вообще он не сын Сарафанова, или же нет, обман не будет раскрыт, и Бусыгин все сильнее «погружается» в близость к людям из этого дома. В конечном итоге, именно когда становится ясно, что Нина в него влюбилась и не переносит своего жениха, когда будто бы все идет и налаживается как нельзя лучше, правда выходит наружу: «Я не твой брат!» - признается Нине Бусыгин. – Давай пойдем вместе…!» Это служит началом кульминации. Кульминация может происходить в нескольких событиях – последовательно расположенных. Может представлять собой только одну событийную ситуацию. Конечно же, если событий в кульминационной схеме несколько, одно из них будет главным, обобщающим, аккумулирующим всю энергию и взрывную силу события. В «Старшем сыне» кульминационным пиком является признание Бусыгина перед отцом: «Я вам не сын. Я вам никто…». И тогда Сарафанов признает его своим сыном. Конец одного обмана порождает новый обман, являющийся желаемой истиной: «Ты мой сын!». Провозглашение отца о родстве душ становится духовным усыновлением чужого человека. Признание духовного родства служит кульминацией. Кульминация пьесы некоторым образом «объявляет» идею, смысл – близость, родственное слияние между двумя людьми не обязательно бывает только кровным. Сила единения зависит от внутреннего родства, и когда это будет установлено и провозглашено, жизнь приобретет другой смысл. Человек всю жизнь искупает свою вину перед самыми близкими по крови, и блуждает в боли, пока что-то не взорвется и не устранит осадок непонимания и отсутствие близости. Непостижимо и наивно, даже абсурдно звучит: «Человек человеку брат!». Звучит как устаревшее, изношенное предложение – лозунг из коммунистического прошлого. Нахождение нового смысла сегодня, в двадцать первом веке, придает смысл, значение всему рассказу Вампилова. Человек человеку брат! – это, по своей сущности, библейская мудрость, существует ли она, возможна ли она в жизни? Только человек может дать все для другого, и даже не ради законов наследования и родственных связей, а посредством родства душ…. Исходя из конкретности индивидуального, самостоятельно выбранного жизненного пути. Кульминация является ключом к смыслу спектакля. Вот что пишет Г. Товстоногов: «*Давайте уточним содержание понятия кульминации так: часто кульминацией называют центральный момент в пьесе, ведущий к развязке, выражаясь литературно, или просто развязкой основного столкновения. Как событие, в этом смысле понятие употребляется как обозначение точки с максимальным напряжением и активностью действия. Но это не совсем так. Кульминацией является то событие, в котором конфликт достигает решающей по смысловому значению фазы. Событие, которое в потоке драматического движения является основой пьесы. В кульминации выражается смысл драматической темы, зародившейся в глубине, и выплескивающейся через глобальный кризис на пике кульминации».*

Настоящая кульминация, по сути, это основа ближайшего к ней действия. Она служит пружиной в развертывании режиссерского замысла.

**Единство в пространстве кульминации**

Принцип единства драматургического материала, с точки зрения кульминации, не является чем-то новым, но о нем мало говорят. Как я уже писал ранее, очень часто кульминация приравнивается к литературному термину «развязка». А развязка соответствует той фазе/сцене/ в тексте для театра, которую мы называем неизбежной сценой/фазой/событием. Важно помнить, что *кульминация связана с неизбежной сценой, но они никогда не перекрываются.* Американский театровед Джон Драйден пишет в своей студии «Опыт о драматической поэзии»: «*Что касается единства действия, то еще в античной драматургической поэзии его толковали так, как называют логики – finis – цель или объем действия, то, что стоит на первом месте, что дает толчок замыслу действия и участвует в последнем рывке для выполнения движения».* Множество драматургов разделяют утверждение о том, что проверка значимости действия происходит в финале. Некоторые писатели, создавшие яркие драматургические произведения, также называют финал развязкой. Дюма-сын пишет в «Дневники и страницы в дороге», что не следует приступать к работе/написанию, пока абсолютно отчетливо не ясна последняя, заключительная сцена, движение или слово… Персиваль Уайлд также говорит: «(…) *начинайте работать над пьесой с конца, с развязки, и двигайтесь в обратном направлении, пока не дойдете до начала. Тогда начинайте».* Терминология при анализе и комментариях самих авторов или критиков, конечно же, не всегда является признаком ценности произведения. Поэтому не будем чересчур углубляться в такое понятие, как показатель значимости произведения – авторские определения и комментарии в теоретических пространствах иногда служат признаком субъективности, привычек и т. д. То, что говорит Бертольд Брехт, имеет значение и важно, как послание каждому режиссеру: «*Смысл проявляется в конце (финале). Выход там. Поэтому нужно начинать с него. Это - логика исследования. Но авторы обычно скачут по сюжету, и не знают, что делать с финалом. Он не создается для развлечения спящих. Хотя некоторым может даже понадобиться школьный звонок.»*

Бесполезно, если какой-либо драматург не оценивает значимость кульминации в конце, и цепочку причин и следствий, создающих целостный организм. То же самое относится и к режиссеру. Все-таки давайте подчеркнем значение структуры основного действия, принимая во внимание достижение и определение пространства кульминации. Структура действия участвует в структуре кульминации как подготовка, как накопление, как сеть, готовящая «взрыв». Структура действия зависит не настолько от предистории и поступков персонажей в прошлом, сколько от их взаимоотношений с окружением и миром вокруг них сейчас, перед нами. И если драматическое действие развивается в степени наибольшего напряжения сейчас, перед нами, то в этом случае мы имеем намного больше концентрированной информации и о прошлом героев, и о произошедшем ранее, на основании наблюдаемого видимого потока действия. Чем больше событий перед нами в данный момент наполнено плотностью и глубиной конфликта, тем больше в них отражаются и происходят кризисы, тем больше они излучают «информации» о прошлом, о пережитом ранее. А потрясения кризиса подталкивают персонажей к действиям, к «пыланию» в огне столкновений. Происходящее перед глазами зрителей отражает прошлое героев. Прошлое наиболее ярко и точно проступает в их сегодняшних поступках. Раскрывается проявлением их воли в данный момент. Стремление к действию и само действие их оголяет. Кризис, как правило, раскрывает персонажи. Делает их бессильными или, наоборот, - вооружает их силой проявить что-то тайное, глубинное, решающее. В кульминации драматический поток взрывается. И затем наступает раскрытие «души» пьесы/интерпретации, т.е. ее, до этого момента, скрытого глубинного смысла. Вольфганг Изер, профессор по сравнительному литературоведению и эстетике пишет: «*Таким образом, интерпретация превращается в … движение от явного к скрытому смыслу. Хоть она и предназначена для соединения того, что бывает разделено при чередовании сокрытия и раскрытия, подобное движение (…), подобный шаг направлены на преодоление разрыва между сознательным и бессознательным... Здесь, на практике, вспыхивает и освещается то, что до сих пор было скрыто».* Именно в пространстве кульминации, через поступки персонажей, через решения конфликтов и фабулы пика развития и созидания, «происходит взрыв» и смысла, и послания спектакля, созданного на основе соответствующего драматургического текста. Сущность персонажей оказывает значение не только на создание целостности их характеров, но и на концептуальное планирование целого, как воздействия, для его социальной значимости. Давайте вспомним кульминации важных пьес в истории драматургии («Гамлет», «Нора», «Женитьба» и др.). Они всегда дают возможность для интерпретации и интересных решений режиссера. События, происходящие до момента кульминации, обостряются в ее пространстве. Пронзительное действие приводит каждого из персонажей к тому нарушению равновесия, которое накапливает в себе все действующие потоки перед основным решающим кризисом – катастрофой. Здесь, в кульминации, то, что обычно происходит при помощи основных персонажей, определяет пространство идей в произведении. Кульминация является критерием развития и воздействия всего действия, и проявлением основного, внутреннего смысла. В том виде, в котором кульминация была предложена драматургом, она дает право режиссеру на ее осмысление и построение в спектакле. В решение режиссер «вкладывает» себя, свое толкование, свое «я», осмысливая и раскрывая весь свой замысел. Все это, естественно, основывается на структуре действия на протяжении всего спектакля. Структура остается неизменной, потому что она должна «уловить» поток действия и четко, целенаправленно поддерживать его движение. А действие представляет собой противоречивое движение – непрерывное сокращение и расширение, ускорение и замедление. Оно аккумулирует в себе энергию воли движущихся сил, но, в то же время определяет и смысловой, и философский эквивалент происходящего. Как процесс непрерывного нарушения равновесия, оно постоянно расширяет свою территорию, и, с другой стороны, постоянно «усиливает» напряжение. Это расширение и усиление включает в себя все элементы драматического потока – такие, как темы, идеи, герои, социальное обобщение, эмоциональное и психологическое воздействие, зрелищность. Основное действие, движущееся к кульминации, - это динамичный взрыв, вызывающий максимальное нарушение равновесия между людьми и средой, именно в кульминации. Сложность и сила этого взрыва зависит от сложности и силы причин, которые его вызвали. Расширение и достижение точки взрыва кульминации по линии внутреннего действия ограничивается и контролируется индивидуальной волей героев. Расширение по линии внешнего действия ограничивается социальными причинами, представляющими собой сплав фактов, сквозь которые, тем не менее, прорывается поток действия. Конечно, цель анализа состоит в том, чтобы подчеркнуть следующее: мы не должны видеть и слышать проявление индивидуальной воли, и «читать» ее, как причину действий, также мы не обязаны слушать силы, которые обуславливают и движут окружающую среду. Драматический смысл заключается в том, что мы видим и слышим совокупность последствий, которые заряжены причинами, спровоцировавшими действие. Объем последствий «загружает» в нас информацию об объеме и значимости причин. Вот что пишет российский режиссер Андрей Гончаров: «*Анализ действия обязательно должен быть связан с впечатлениями и ассоциациями из жизни, они помогают выявить истинную жизненную логику в пьесе. (…) Анализ действия предполагает, прежде всего, построение череды событий, на которую будет опираться будущий спектакль. Особенно ценной является способность режиссера четко осмысливать особенности драматургии, чувствовать «эмоциональное зерно» при помощи действенного анализа. Если ему это удается, то, при точном понимании действия, сверхзадач и взрывов событий, он следует путем к целостному художественному произведению. (…) Каждый режиссер выстраивает активную партитуру по-своему, в зависимости от того, для чего ставится спектакль, но создавая ее (партитуру), обязательно нужно воплощать ее структуру посредством простых и понятных действий. (…) Если кульминация является критерием целостного смысла пьесы, она должна обладать достаточной ясностью и силой, чтобы придать пьесе единство. Кульминация должна быть достигнута действием, получившем свое полное развертывание и развитие, действием, которое отражает окончательное изменение соотношения сил в пространстве пьесы».* Используя кульминацию как критерий целостности и единства предмета драматургии, нужно помнить, что мы, в конечном итоге, работаем с живым материалом, а не с неорганической материей. Кульминация, как любая другая часть пьесы – это движение, изменение равновесия. Внутренняя связь отдельных частей пьесы сложна и динамична. Кульминация играет также роль силы, связывающей пьесу изнутри, в целое. Она, сама по себе, не является чем-то статичным. Исходя из кульминации, режиссер выстраивает действие в своем спектакле. Но он не должен забывать, что каждый эпизод, каждый элемент действия также влияет на кульминацию. Участвует в ее формировании, наполняя ее жизнью. В кульминационном пространстве сконцентрировано целостное движение энергии спектакля. В нем закодирован замысел-признание режиссера, интимное послание. Здесь звучит квинтэссенция идеи. Многие режиссеры начинают работу над драматургическим текстом, охваченные случайным порывом. Я говорю так, имея ввиду игнорирование интереса к структурированию будущего представления. Законы мышления, лежащие в основе творческого процесса, требуют, чтобы режиссер ясно представлял, почему он это поставит, в чем заключается идея и т. д. Хаотические мысли, отсутствие «решения», признание, не приводят ни к чему другому, как к худшему или лучшему пересказу драматургического материала. Решение кульминации, осознание значимости всего представления, для меня служит началом понимания замысла и цели будущего спектакля. Кульминация порождает основную идею. А основная идея – это начало процесса в душе режиссера. Нахождение действия - главная пронизывающая работа, неизбежно связанная с кульминацией. Она устанавливает границы действия, развития кризиса в ее пространстве. Он, в свою очередь, разворачивает идею и делает ее осязаемой, понятной. Идея существует в каждом маленьком эпизоде и сцене, но звучит, приобретая форму и реальный объем, в кульминации. Творческий метод Ибсена, о котором мы узнаем из его записей, свидетельствует о том, как он постоянно занимался поисками механизма структурирования будущей пьесы во время подготовительного творческого периода. В конечном итоге, он всегда придавал значение предварительному согласованию всех сцен на основе кульминации. Ибсен ставил перед собой несколько задач. Прежде всего, материализовать свое абстрактное представление о теме и идее, волнующей его. Затем выяснял цели отдельных персонажей, основываясь на их действиях в движении к предполагаемому основному кризису в кульминации. Вслед за этим он перемещался на территорию индивидуализации каждого из персонажей, не выпуская нити, связующей каждый из эпизодов, и ее структурирования по пути к кульминации. Финалы всех сцен занимали его в такой степени, что он представлял их как сломанную лестницу с недостающими ступенями, по которой действие поднималось все выше и выше, чтобы взорваться в кульминации. В раннем варианте «Норы» второе действие завершалось полным отчаянием и безысходностью главной героини. В нем она произносила: *«Нет, нет, нет пути назад. До полуночи остается пять-семь часов. И еще двадцать четыре часа до следующей полуночи. Двадцать четыре часа плюс семь – тридцать один час жизни. Для чего?».* В окончательном варианте Ибсен добавляет сцену с тарантеллой. Этот новый финал действия, с драматургической точки зрения, гораздо ярче. Но самым важным является то, что ироничные реплики в финале между ней и мужем напрямую связаны с кульминацией пьесы. Тарантелла – это форма ответа отчаяния Норы. В раннем варианте она стремилась к самоубийству. Тарантелла - это энергия, при помощи которой Нора борется с собой и Торвальдом. Эта энергия порождает и уход из дома, и выбор свободы в финале. Кульминация, основываясь на финалах отдельных действий и частей, воплощает основную идею пьесы, и соответственно, спектакля. Вот почему мы говорим – единство в пространстве кульминации.

\*\*\*

**Территория замысла.**

**Идея или перед началом игры теней.**

Чтобы достичь до осмысления и формулировки замысла и превратить его в ауру для постановочного решения спектакля, мы должны начать с самого начала – с идеи. Затем, как мы сказали ранее, мы увидим, где очерчены границы предполагаемого на творческом пути при работе над пьесой, и как оно, именно предполагаемое, участвует в интерпретации режиссера. В своей замечательной книге «Диапазон интерпретации» Вольфганг Изэр пишет: *«Длительное время интерпретация считалась деятельностью, которая, как казалось, не требовала анализа своих собственных процедур. Существовало негласное предположение, что она возникает спонтанно, как минимум из-за того, что человеческие существа живут, постоянно интерпретируя. Мы безостановочно источаем хаос знаков и сигналов в ответ на бомбардировку знаками и сигналами, получаемыми нами извне. В этом смысле можем перефразировать Декарта, если скажем: Мыслю, следовательно, существую».* Однако, пока эта главная склонность человека делает интерпретацию спонтанно возникающей, формы, которые она принимает, не являются спонтанными. И поскольку эти формы в значительной степени структурируют акты интерпретации, важно понимать, что происходит во время самих этих актов, почему структуры показывают то, чего должна постичь интерпретация. **Воплощение замысла** является черновой, тяжелой подготовительной и репетиционной работой. Работой, которая как будто не имеет конца…Структурирование личного творческого процесса - это тоже часть волшебства. Сущность этого процесса, конечно же, состоит не в том, чтобы придумать и рассчитать все предварительно. В этом случае мы рискуем получить какую-то стилизованную скучную схему. Когда ключ рождается не из внутреннего раскрытия ситуации, это всегда приводит к сухой стилизации. При встрече со значимыми произведениями искусства, независимо от его вида, мы всегда замечаем невероятно точную структуру и расположение с точки зрения композиции. Структурный скелет «удерживает» произведение от начала до финала твердо и решительно в определенной жанром форме, придает глубину и объем воздействию, усиливает его яркость. Настоящие произведения искусства всегда демонстрируют адекватную связность темы содержания с ее разрешением в форме, всегда ясной и четкой. В творческом пространстве театра, в репетиционном созидании, и позднее, в спектакле, все происходящее всегда подчинено какой-то невысказанности в словесном отношении. Работа режиссера с актером, в основном, не исчерпывается формулировками, даже при четком использовании терминологии. Термины и сентенции во время репетиций не могут заменить вибрации чувств, волшебства ощущений. Тяжелая, неблагодарная «черновая работа» состоит в том, чтобы используя минимальное количество слов, показать неосознанную и изящную паутину переживаний, структуру мыслей раздираемого сомнениями и болью Гамлета. …Во время репетиционного процесса нужно преодолеть стыд, чтобы нашептывать самые интимные слова любимому человеку перед «стадионом» незнакомцев. Да, нужно найти в конкретном рабочем репетиционном пространстве тот интимный, неповторимый, единственный язык, на котором удастся произносить слова, осуществлять контакт режиссер – актер – коллектив. В спектаклях, в которых происходит встреча с публикой, использующих силу найденной и затраченной энергии во время репетиций, всегда оправдывает себя интимный, и только для данного случая –для нас, язык общения. Он переводит логические формулировки на чувственный язык контакта между актерами и режиссером. Чужим лицам, попавшим в репетиционное пространство, всегда немного непонятно и неудобно ориентироваться в данном виде языковой коммуникации работающих на сцене. Неуловимы, чужды, непонятны, вызывающие беспокойство, даже не настолько странные слова, формулирующие то или иное в диалогах во время построения игрового процесса, а интонации, обмен чувственной энергией. Со стороны эти взаимоотношения в сценическом пространстве выглядят немного смешными: жесты, вызовы, намеки, команды, приглашения, уговоры, недовольства, одобрения и др., если необходимо механически искать понимание и объяснение, содержательность этого контакта между режиссером и актерами. Фактически, это подвижная структура взаимосвязи в творческой работе при создании спектакля. Цель этих рассуждений состоит в том, чтобы подчеркнуть значимость формулировок, особенно в начальный период работы над текстом для театра. Формулирование определенных тем, задач и особенностей, как известно из методики действенного анализа, ориентируют и ведут нас в процессе поиска. Оно является тропой к композиции и построению структуры, создающимися не для того, чтобы играть роль сухого плана-программы, а для придания импульса и направленности интуиции в процессе поиска. Прежде всего, режиссер должен четко понимать, что, вступая на территорию интерпретации, занимаясь анализом, ему придется совершить акт отказа от «тирании» своих собственных привычек и правил. Он будет должен проявить свой «личный бунт» против предшествующего тернистого, или же усыпанного цветами, пройденного творческого пути. Мне нравятся рассуждения американского философа Кена Уилбера в его книге «Никаких границ». В ней он четко выделяет*: «Мы живем почти полностью изолированными в мире границ, мире ограждений и ограничений, всевозможных запретов и пограничных конфликтов (…). Любая граница, которой мы ограничили свой собственный опыт, ведет к очередному ограничению нашего сознания. Любое сражение, в которое мы бросаемся – конфликт, угнетение, страдание, отчаяние – является следствием границ, которые, заблуждаясь, мы устанавливаем вследствие нашего опыта. Мы непрерывно делим наш накопленный опыт на части, разделенные границами. Искусственно преломляет акт осознания на отдельные компоненты, такие, как субъект и объект, жизнь и смерть, дух и тело, внутреннее и внешнее, разум и инстинкт – одно вынужденное расставание, обусловленное властью достигнутого. (…) На этом уровне человек на время создает себе иллюзию для освобождения от своего страха. В этом смысле время есть иллюзия, стоящая перед другой иллюзией. Мы прибегаем к иллюзии на время, чтобы изгонять иллюзию о смерти. Вечное и безвременное теперь - это сознание, которому не знакомы ни прошлое, ни будущее. У вечного нет ни будущего, ни границ, ни завтра – ничего до него и ничего после него. (…) Границы придают нам обманчивую уверенность, что мы чем-то застрахованы…. Легко, когда знаешь, чего нельзя, трудность состоит в открытии акта созидания, чтобы это было, как в первый раз. Размыть в себе границы знания, случившегося, и сознавая, что ты это сделал, приступить к работе».* Законы замысла и построения спектакля и законы воздействия театрального спектакля одни и те же. Они же являются законами создания текстов для театра, драматургии. Всегда есть одна зачаточная идея. Не обязательно, чтобы в первоисточнике она была драматической. Все может начаться просто с одной мысли, одного жеста, случайного настроения, воображаемого события или действительного столкновения, из расхождения или близости с человеком или людьми, из определенного чувства, может быть, гнева или преклонения, или любовного трепета, или желания мести, газетной новости или социального резонанса. Всегда есть что-то, из чего берет начало, зарождается идея. Вслед за этим начинается формирование плоти - в начале неопределенное, нечеткое, но плоти, постепенно приобретающей образ, значимость, звучание, вибрации, энергию излучения и силу внушения при контакте. Мучительным является процесс создания плоти спектакля. Процесс, представляющий собой не просто упорядоченную и продуманную методологическую сеть. Стихийность не исключена в театральной мастерской. От нее не нужно отказываться. Но даже один необузданный, инстинктивный процесс должен иметь свое направление. Это направление будет определять цель конкретного творческого акта, поможет определить тип материи будущего спектакля. В процессе фильтрации, очистки и поиска объема и формы, через категоричность структуры, плоть приобретет смысл. Хотя – это возможно – в самом начале идея создания спектакля может быть абсолютно абстрактной – просто ощущение чего-то, что привлекает и притягивает как направление, как образ, или какое-то желание что-то сказать, поделиться, впоследствии все каким-то образом ее концентрирует, разрастается, если вслед за идеей следует следующий шаг – решение и замысел. Замысел, который реализует идею. Каждый эпизод, решение и задуманный шаг должен привести к кульминации, в которую предварительно заложен смысл творческого акта. Как я сказал ранее, много авторов пишут, даже создают поток действия, но не понимают, чем точно является кульминация и каково ее значение. Часто наблюдается явление, когда в интересном рассказе нет необходимого «скачка» в финале. Отсутствует главное. И остается только «топтание» в одном сюжете, которое не «делает скачок» в пространство поражающе смелого шага, неожиданной мысли, внушения, любопытной или дерзкой оценки жизни. Мощь кульминации определяет и мощь движения к ней. Режиссер иногда компенсирует недостающую мощь кульминации постановками, режиссерскими решениями. Иногда все удается, но нередко подобные «уловки» и ловкость подчеркивают недостатки драматургии. В кульминации, как будто бы в зеркале, прослеживается путь к ней, от самого подножия к пику. Здесь все проявляется. Режиссер и язык. Вибрации общения. Работающий режиссер должен приучить себя прислушиваться к своим собственным формулам, определениям, формулировкам, затем к толкованиям и восприятию их коллективом и труппой. И это должно происходить в условиях динамичности, подвижности, в контакте с актерами. Нужно быстро приучить актеров к языку построения спектакля. Но не механическим образом усваивать термины, знаки. Из этого не рождается ничего живого, кроме подчинения и банальности действий. При словесном контакте существует рубеж, и если его не удастся преодолеть, то вряд ли удастся проникнуть в глубину той предметной ткани, которая должна быть обуздана, для рождения магии конкретной игры в спектакле. Бесконечность смыслов и слов или словосочетаний в рабочем процессе, провоцирующая «гонку», также являются динамичной территорией, которая легко может поддаться неконтролируемому и бессмысленному хаосу. Сами слова умирают, когда используются только в виде сухих и неподвижных знаков-символов. Слова несут информацию, но владеют огромной энергией. Нужно уловить незаметные, скрытые вибрации даже в самой малой частице, в отдельной сцене или отрывке, и затем искать связь с общим звучанием. Настоящий творческий «заряд» чувствуется даже в «капле», взятой из целого. Язык целого звучит даже в самом миниатюрном объеме, извлеченном из его структуры. Истинный путь для формулировок, создания языка общения между режиссером и актерами нужно искать в двух направлениях: восприятие и логика. Второе направление должно быть синхронизировано с первым. Но как это сделать, когда логика с трудом отдает приказы и активирует интуицию в пространстве какого бы то ни было действия. Нужно лелеять чувства. Способность выразить мысль, логику содержания, которые должны быть найдены путем построения чувственного мышления – это и есть нужный шаг. Режиссер должен выработать в себе умение выражать свой поиск и вызов не только логически, но и используя средства чувственного мышления. Конечно же, и этого будет мало. Нужно непрерывно метаться от одного к другому. Необходимо стимулировать и провоцировать чувственное мышление, но также контролировать и дополнять его воздействие через ответственность логики. Взаимосвязь чувственности и логики является желанным совершенством. Но прежде всего, всегда нужно отталкиваться от локаторов ощущений и чувственности. Позднее логика выстроит внутренний скелет замысла при помощи своей структуры. Структурирование спектакля является субъективным творческим процессом, рождающим композицию и партитуру воздействия сценического произведения на зрителя.

**Движение и этапы замысла. Эскиз субъективного.**

Давайте спросим себя: Что такое замысел? Замысел – это движение от предчувствия через сомнения выбора к поверхности индивидуальной, уникальной территории интерпретации. Может быть, здесь и сейчас нужно выделить этапы процесса формирования идеи, как движения к созданию спектакля. Этапы, которые позднее окажут воздействие и на конкретность структуры.

**а - восприятие содержания драматургического текста.** – На самом общем уровне, как ситуация в целом – безусловное, острое чувство. Предчувствие основного конфликта, основной игровой ситуации, состояния героев и их позиции противостояния.

**б – представление внутри, в себе.** – Видеть то, что появляется в виде образа – еще неясно, пока только как штрих, эскиз, но очень четко, на чувственном уровне – ощупывание, но резко, остро, в предчувствии целостного образа или какой-либо части.

**в – зародыш – всходы, ядро будущего спектакля** – Ощупывание материи, поиск решения, как минимум, в двух противоположных направлениях, в двух крайностях, даже противостоящих друг другу. Поиск ядра. Осознание направления. Очерчивание конкретных деталей, создание набросков. Пусть будут даже немного неточными. Затем – постепенное устранение неточных деталей или эскизов.

**г – этап уточнения и фиксирования опоры найденной закономерности.** – Принимаем ее как главную, как основу движения к выстраиванию композиции, на базе анализа. Принимаем ее, как закон построения, как основной шаг для воссоздания содержания и ключ к частичным и целостным решениям. Этап уточнения ставит перед собой цель - достижение более четкой конкретики - в деталях, и далее, по пути к построению целого.

**д – подбор элементов и закономерностей в направлении всего пронизывающего действия:** - Определение композиционных особенностей

- Общая структура.

**Замысел - игра теней между логикой и чувствами –**

Выражаясь поэтическим языком, замысел представляет собой игру теней – одни образы движутся, переплетаясь в невероятных композициях, затем будто бы исчезают, сменяясь другими в бесконечном танце … Все находится в движении, в поиске пространства обитания, и режиссер приступает к выкраиванию сети будущего произведения. Вот это является важным, а вот то – нет. …Что будет основным, но как это воплотить, а не просто процитировать или пересказать… На что будет нацелена идея? Вопросы, бессонница … Гибкое использование ресурсов профессионального опыта идет рука об руку с провокациями противоположного, предполагаемого «копания» в пространстве неожиданного, провокационного. Поиск смыслового внутреннего образа будущего спектакля является длительным процессом. Мне давно известно, что даже незадолго до финала вы все еще будете в поиске. Самый скучный и банальный процесс – это когда вы буквально придумываете модель, а потом начинаете «наполнять» ее надуманной и заготовленной материей. Спектакли могут создаваться и так. Может быть, созданные данным способом, они не будут плохими. Они могут даже нравиться, восприниматься публикой. Но, грубо говоря – так делают колбасу – наполняешь пустые заготовки нарезанным и перемолотым, хорошо приготовленным фаршем с приправами … Результат для меня в этих случаях всегда предсказуем, хотя он может быть впечатляющим, даже ярким и пестрым, причем «умно» звучащим … Самое главное – тонкое чутье. Следовательно, от режиссера требуется умение работать с ознакомлением и анализом не только с помощью логики, но и с помощью средств мышления на уровне чувств. Процесс исследования и творчества должен быть пронизан движениями логики и интуиции, заряженными энергией чувственного мышления. Взаимное проникновение этих двух принципов исследования придает силу движению в пространстве замысла и, следовательно, при его воплощении. Имеют ли некоторую противоречивую зависимость оба типа мышления – логическое и чувственное? Однозначный ответ – нет. Напротив - на последнем этапе формирования идеи, их взаимное дополнение и слияние должны осуществить скачок в новое качество - материю образа спектакля – внутреннего и внешнего. Игра теней порождает траектории осмысления. В качестве обобщения: процесс предчувствия, рождения, движения и материализации замысла сводится к тому, что от момента начального острого ощущения/предчувствия происходящего и первого представления внутри себя, начинается путь последовательных этапов поиска, выбора и отбора элементов, деталей, слоев целостного образа и его осмысления при помощи анализа и композиции. Если вы верно/по-вашему ощутили материал, это будет точкой отсчета начала работы опыта и профессионализма. Для того, чтобы перейти к структурированию деталей, нужно обладать чувством «прозрачности» сущности драматического материала. Может быть, я уже не раз говорил, насколько важен путь, по которому вы следуете к плотности замысла. Я всегда выбираю построение, оформление в движении, в динамических пробах, следуя в четком направлении. Образ/решение вырисовывается в тумане неясных контуров и становится реальным только в движении. Образ – это не только надуманная, красивая, готовая оболочка, которая наполняется просчитанным содержанием, как я уже говорил ранее. Постоянные переходы от чувственного мышления к логической категоричности создают пружину, направляющую энергию в формирующуюся материю образа, «зачатого» замыслом. Если пульсации поиска, и даже блуждания в постижении истины, в активном потоке заряжены плотностью острого анализа, познания, культуры и опыта, если предпринимаются попытки нащупать оригинальное, неповторимое, до этого не существовавшее, непроверенное как результат – из всех этих попыток в глубине событий, фактов и персонажей вдруг кристаллизуется идея, формируясь четко и безусловно, наполняя образ спектакля мощной энергией воздействия.

**Таинство идеи.**

Когда я пытаюсь интерпретировать замысел как особый, исключительно важный этап процесса – создания спектакля – я всегда испытываю недостаток в формулировках. Сам процесс размышления о «процессе мышления» всегда обречен на некоторые сомнения. Я верю, что это так, поскольку мышление является органическим процессом в развитии, в состоянии непрерывной динамики. Это определяет, с одной стороны, его нестабильность/изменчивость, с другой – фиксирует его, как поток, всегда стремительно ищущий тропинку, выход, решение, для выхода из спокойствия, неподвижности. Даже когда я наблюдал со стороны за своей собственной работой, насколько это возможно, я приходил к выводу, что независимо от того, является ли процесс в большей степени волевым – сознательно рациональным - или же более эмоционально инстинктивным, формула одна и та же: движение, постоянные перемены. Каждая последующая волна мышления, кажется, готова перечеркнуть предыдущую. Отвергнуть ее. Не является ли этот процесс, в данном случае, отрицанием отрицания? Сомнением в сомнении? Замысел не есть мечта. Как и не создание уравнения. Это мучительный процесс, в котором логика и воображение непрерывно переплетаются с определенными формами и образами, постоянно отталкиваются, уничтожая предшествующее, и снова рождают, точнее, создают, новые и новые сплавы, пока они, наконец, не достигнут некоторого равновесия. В результате рождается одно зернышко, непоколебимое, сильное, вокруг которого свободно ложатся плотные линии и формы. Из тьмы подсознания возникает, и все ближе приближается нечто, имеющее лицо, тело. Это самостоятельный организм, который дышит, имеет свою плоть и кровь, эволюционирует. Но он живет только в пространстве чувств. Все невидимо, пока природа не решит, что «ему» пора предстать перед миром. В обыденной жизни все процессы развития некоторым образом протекают в «закрытом виде». Как будто все на виду, но, на самом деле, глубоко скрыто. Хотя для нас все выглядит просто и ясно. Рост, развитие есть, но визуально вы не можете проследить процесс. Представьте себе, что вы сидите напротив цветка в горшке, и пристально смотрите на него, чтобы «увидеть», как он раскроется под воздействием света. Это не просто вопрос терпения или выдержки, не правда ли? А в театре все имеет другую сущность. Это некоторая «открытая, развернутая жизнь». Мы ставим перед собой цель выявления, демонстрирования, конечно же, различными способами, скрытой сущности житейских проблем, условно говоря - «быта бытия». Где-то здесь находится притяжение и отталкивание, разграничение жизни – реальной, и жизни в театре. На первый взгляд – противоположные реальности. По сути, полярные точки одного и того же процесса – от максимальной скрытности в повседневной жизни, до максимальной демонстрации и открытости в искусстве. В театре как будто можно, протянув руку, дотронуться до «материи игры». Но так ли это на самом деле? Можно дотронуться до актера, реквизита, чего-то из декораций… Но волшебство, тайна театра, напоминают рисунок в воздухе. Они существуют. Мы ощущаем их воздействие. Видим их…. Но только своим внутренним взором. Потому что то, что создается и происходит, невидимо внутри актера. Замысел, взращенный с любовью и вскормленный плотностью познания и ярким воображением, представляет собой действительно независимый организм, который начинает развиваться, и в то же время, является средой, пространством, наполненным жизнью. Да, затем наступает процесс творческой работы в условиях открытости, поскольку большая часть работы режиссера публична, и происходит на глазах у всех: независимо от того, сколько времени вы провели наедине с собой и своим проектом перед встречей в театре, особенно ценен период зарождения и становления идеи. Замысел – это тайна, к которой вы приближаетесь, как будто сквозь манящей полумрак. Таинство, о котором совсем скоро вы должны будете заявить публично, независимо от того, прокричите ли вы о нем, или нежно прошепчете. Однако, перед ритуалом сопричастности с актерами, вам необходимо проверить туманные образы. Думаю, что необходима проверка сопереживания не для того, чтобы ухо режиссера услышало похвалу или отрицание, а для того, чтобы проверить при помощи речи, образы и чувства перед самим собой. Звучит некоторым образом мистически: расскажите об этом, поделитесь расплывчатыми образами и чувствами, но оставайтесь безразличным к услышанному. Услышьте, но не слушайте никого, кроме вашего внутреннего голоса. Этот этап «сомнения» необходим, даже при отрицании задуманного до этого момента. Иногда это сомнение разрастается до противоречия с собственными намерениями. Но всегда более ценным является не разочарование, отчаяние от еще нечетких планов и набросков в голове, а вызов, сомнение. Сомнение – это действующая пружина, которая стимулирует чувства и мысли. Это всегда стимул для поиска дополнительных направлений, пусть и противоположных. Цель состоит в том, чтобы замысел проник в творческую плоть актера. Если это станет реальным, жизненным, то, что рождается и созидает, останется невидимым – одна новая субстанция, новая жизнь внутри актера; то, что происходит, есть взаимодействие этого невидимого с самим актером и другими людьми. Замысел – это не мечта. Это - попытка немного смоделировать волны и материю предчувствий. Найти и дать названия опорным островкам в пространстве фантазий. Произнести про себя или вслух: «Это может быть таким и выглядеть так…. Здесь должно произойти то-то и то-то… Вот тут необходимо проложить тропинку через это и добраться до того-то». Замысел ищет поддержку в предчувствиях предстоящего: целого, персонажей, пространства. Ищет, и будто бы ощупывает покрытые мерцающей нежной тканью скульптурные формы. Замысел пытается уловить вибрации и энергию теней предметов. Он является путешествием в неведомое, но желанное место. Для того, чтобы режиссер был ясен и категоричен, бросая вызов актерам, необходимо умение произносить вещи из активной рабочей партитуры. Образ – обозначение, придание имен вещам. Имена. Образное определение. Дорога только одна. Абсолютное погружение в действие, с целью почувствовать ситуацию, и, по возможности, максимально точно дать названия этим ощущениям. Дать им имя, назвать их словами, выражающими то, что вас поразило, произвело впечатление в событии, или что вызвало у вас чувство, всегда предшествующее общей двигательной реакции. Идея должна дышать, оставаться открытой. Не замирать на месте раз и навсегда, а вы будете пытаться проиллюстрировать ее сценическими средствами. Замысел – это нечто живое, То, что до последнего момента, несмотря на то, что уже нашло свой образ и целостном решении, продолжает жить и придавать энергию развития постановке. Образы вовсе не являются готовыми куклами, просто передвигающимися по сцене. Они все время развиваются, растут при помощи игры и в игре, во время репетиций, и после, в выступлениях. Кроме того, «все-таки играют всю пьесу», при помощи, и в каждом в отдельности, образе. Пловца невозможно отделить от воды, в которой он плывет. Они взаимосвязаны.

**Замысел и решение.**

Тема зарождения, развития и воплощения режиссерской идеи необъятна. Станиславский пишет о том, что в процессе анализа режиссер может и должен формировать реальные контуры будущего спектакля. В движении, во время систематизированного, глубокого и подробного действенного анализа, идея должна материализоваться. По сути, так называемый действенный анализ – это метод, дополненный, развитый, и разработанный российским режиссером и театральным педагогом Георгием Товстоноговым, на основе открытий Станиславского в позднем периоде его творчества. Он четко и безусловно определяет, конструирует и формулирует основные этапы и суть режиссерской методики анализа, нахождения, систематизирования, осмысления и структурирования драматического действия в работе с актерами. (О сути и инструментарии действенного анализа мы немного поговорим далее.) Мы должны понимать, что «видение» режиссером будущего спектакля и ясный, точный анализ отличаются друг от друга. Иногда замечаем следующее: анализ, как что-то совершенно далекое от «видения», от замысла, что-то чужое и, очевидно, формально выполненное как процесс. Или же замысел внешне воплощен, в том виде, который не решает его глубину, а только иллюстрирует, а анализ по сути выполнен, но схематичен. В обоих случаях, спектакль будет половинчатый. На практике также встречается следующее – в словесном изложении идея выглядит интересной, захватывающей, но затем, на практике, ее не удается воплотить в спектакле. Часто между идеей и воплощением существует огромная дистанция. Режиссер Г. Товстоногов пишет: «*Основная трудность и торможение в начальном периоде поиска режиссерского решения и обдумывания идеи – это так называемое «видение» будущего спектакля, которое появляется после первого прочтения пьесы. Поспешное «видение» - это представление о спектакле, которое в большинстве случаев не может быть настоящим творческим видением, рождающимся только в результате длительного и сложного процесса исследования и вникания в суть пьесы».* Это на самом деле так. Почти всегда, после прочтения текста, «возникают» образы, идеи. Их нельзя забывать, а необходимо запомнить и сохранить в голове. Основываясь на анализе текста, мы их проверим. Зачастую первоначальные впечатления меняются. В ходе анализа вы «видите», что на первый взгляд, было нечто одно, а затем вы обнаруживаете столько слоев, возникает столько образов. По мере того, как вы погружаетесь в конкретику анализа, рождается и формируется замысел. Бывает, что при первой встрече режиссеру очень нравится пьеса, но затем он уходит от нее. Происходит и обратное – постепенно «влюбляешься» в драматургию. Сначала вы были слепы, бесчувственны к тексту. Действенный анализ и цепь событий «порождает» интерес, вызывает желание работать. Включается подсознание, жажда ощущений и покорения пространств и образов. Товстоногов пишет: «*В искусстве все глубоко субъективно. Неповторимость человеческой личности проявляется в творчестве через выбор точки зрения, пространства ощущений, чувств, отношения к фактам жизни, мыслям и их направлению (…) Неоднократно я задавал себе вопрос: что мешает и что помогает прояснить будущий образ спектакля в сознании режиссера? Как развивается мысль таким трудным и мало изученным путем – от первого ощущения идеи до ее воплощения? Под этим я подразумеваю не сам репетиционный процесс, а так сказать, психологический этап созревания, очищения и окончательного формирования режиссерского замысла (…) Закономерности действенного анализа - это методика, которая, безусловно, создает основу для контроля даже над субъективным выбором. Это не скучная рамка».* Методика – это территория, наполненная простыми правилами движения по «скользкой местности» озарения в профессии. Здесь вспоминаются некоторые размышления Л. Н. Толстого, мне бы хотелось поделиться ими: «*Самое важное в произведении искусства – чтобы оно имело что-то, похожее на фокус, что-то, в чем сходятся все лучи, или что-то, из чего они струятся. Этот фокус невозможно объяснить только словами. Важнее и лучше для произведения искусства то, что его основное содержание во всей своей полноте может быть выражено только им (этим фокусом)».*

**ФОКУС-РЕШЕНИЕ**

В режиссерской работе над театральным спектаклем «что-то, вроде фокуса», можно сказать, является решением. Да, найти решение, значит найти то, что будет сыграно в спектакле или на сцене, в эпизоде. Это то, самое главное, что ставит перед собой цель не только взорвать «смысл ожидаемого», и вызывающе им ошеломить, а также впечатлить воспринимающего ярким и глубоким, неожиданным содержанием, или по-новому отразить противоречия и кризисы в пространстве «борьбы/битв» в пьесе. Решение, логически или чувственно извлеченное, есть корень плоти драматургии, рассказанное сценическим языком всеми возможными средствами. По своей сути, решение не является чем-то замершим, статичным. Это направление, ориентир, траектория, на основе которых построена вся режиссерская смысловая и образная композиция. Естественно и неоспоримо, чтобы решение было логически доказано, а не являлось формальным, прикрепленным извне, как надуманная одежда или какая-то рамка. Оно является логической параболой, которая последовательно и неуклонно должна воплощать парадоксальное, непредвиденное в главном жизненном противоречии, заложенном в сюжете. Оно, обнаруженное таким образом, должно обладать способностью излучать богатые и разнообразные вибрации – ассоциации в неожиданных направлениях. Когда решение содержит в себе доказанную неожиданность, оно передает свою энергию в сознание зрителя и приобщает его. Решение – это душа замысла. По сути, оно определяет и композиционную модель целого и частей. Его основное свойство – противоречие. Всегда необходимо, чтобы решение несло потенциал возможного переноса в двух различных направлениях, которые, в конечном итоге, пересекаются где-то в кульминации, и сливаются в одну новую, неожиданную взрывную точку действенного потока. На практике, по-моему, «изложить» решение не так-то просто. Лучше всего оно «читается» в самом спектакле. Если о нем рассказано с легкостью, значит, как правило, оно схематическое или неглубокое. Решение – это не инструкция по применению конкретного лекарства: «прочтите, чтобы узнать, чем оно может вам помочь». Решение – это логический подход к построению сценического произведения. Это сознательно структурированная идея при помощи логики действенного анализа. Решение, основанное на замысле - это то, что, как отраженный в воде образ, всегда заманчиво блестит в том или ином направлении перед глазами. В нем всегда есть какая-то невысказанная тайна, которую можно почувствовать только при соприкосновении с реальным произведением на сцене. Решение – не инструкция, или какая-то начерченная схема. Решение – это дух замысла. Подобно духу короля в «Гамлете», оно несет скрытую истину о неожиданном нахождении смысла. Это также методология структурирования. На базе решения режиссер выбирает средства и методологию построения действия. В идеальном варианте, решение само «подсказывает и предлагает» их. Техника воплощения просто струится из его содержания. На практике, конечно, однажды «принятое» решение требует больше усилий при работе с актерами, которые должны понимать не только как играть, но и как наиболее близко и ясно приблизиться к воплощению предложенного. Это всегда длительный процесс, но последовательный, настойчивый и ненасильственный, а оплодотворенный поиск и стимулирование воли и энергии актеров в желаемом направлении, дающий результаты. Спектакль хорош, когда идет речь о точности и четкости игры актеров. Хорошо играет тот актер, который не только талантливо присутствует в спектакле, а который верно, т.е. ясно и заразительно играет партитуру решения. И, конечно же, субъективный взгляд режиссера определяет образ и силу воздействия сценической работы. Он создает неповторимость, уникальность спектакля. Вот что пишет в своей книге русский педагог и режиссер Мария Кнебель: «*Мне кажется, что сейчас главное состоит в том, что сегодня реализм не может быть старым или новым: искусство (театр) обращено к жизни, и каждый день обновляется (…). У режиссера есть своя сверхзадача, своя эстетическая и гражданская цель – выбрать пьесу, которая его волнует, провоцирующую зрителя мыслями, образами, чувствами, дорогами, которые им близки. Режиссер своим воображением вновь создает пьесу, и поэтому мы, режиссеры, определяем события, конфликты в пьесе, как объективную данность, но находя и анализируя их, неизбежно добавляем субъективность (…). Замысел означает что-то очень личное, я бы сказала, исповедь. Именно в этом и состоит истина нашей работы – анализ, который проводит каждый режиссер, формирует его замысел, порождает решения… Этот процесс является самым интересным и значимым, потому что в нем проявляется личность художника».*

**Структурирование акта.**

**Необходимость структурирования**

Структурирование акта – один из основных процессов в работе режиссера при создании спектакля. Структурирование наполняет смыслом суть произведения при помощи создания определенной формы взаимодействия и соотношения частей между ними и всего целого, на основе значимости и смысла определенной последовательности. Это не обычное создание формы. Структурирование подчиняется философии замысла. Оно имеет несколько этапов.

**Первый –этап интровертности**: конструкция располагается внутри – в сознании, в предвкушении замысла, процесс непосредственного развития и конструирования замысла до встречи с актерами.

**Второй – этап экстравертности**: структурирование акта во времени и пространстве, работа с командой – с актерами, художником, музыка и т.д. Структура спектакля должна создаваться всегда наряду с осознанием ее значения для воздействия произведения на зрителя, устанавливая и находя точки сопричастности с его сознанием. Точки сопричастности закрепляются при помощи основной идеи замысла и возможностью контакта с человеком в зале, в направлении конкретных проблем, социальной занятости – справедливости и несправедливости, злободневных тем, чувства удовольствия или неудовольствия, счастья или несчастья и т. д.

**Композиция и отношение**

Для того, чтобы что-то внушить с помощью сценического рассказа, вам нужно оживить чувства при помощи игры актера на сцене. Что-то должно произойти. Игра должна вызывать сочувствие или порицание героя. Смех или восторг. Игра только тогда является настоящей, когда мы в нее верим. Тогда она - жизнь, а не игра – обман. Мы верим в рассказанную на сцене историю. Но сейчас мы займемся не значением органики действия, а проблемой структурирования сценического рассказа как способа воздействия. Вот как рассуждает о композиции и ее значении один из величайших мыслителей, режиссеров и теоретиков кино и театра Сергей Эйзенштейн: «*Скажем, что мы должны выразить грусть.* *(…) Грусть вообще не существует. Грусть всегда конкретна, лежит в основе сюжета. У нее есть носитель, т.е. действующие лица. Есть и потребители – когда она показана правильно, грустит и зритель. Впрочем, последнее не всегда является обязательным, конечно же. Грусть действующего лица может вызывать даже радость у зрителя, когда он не испытывает солидарности с героем, а герой, к примеру, является врагом».* В этих рассуждениях заложены самые сложные проблемы в построении произведения искусства, потому что они затрагивают самое животрепещущее в работе режиссера: проблему изображаемого и отношения к нему.

Композиция служит самым эффективным средством для проявления этого отношения. Несмотря на то, что данное отношение постигается не настолько при помощи композиции, и не только – оно является задачей композиции …. Я считаю, что структура сценического рассказа - это одно из наиболее действенных средств по пути к восприятию. Мы рассмотрим вопрос о восприятии, и как оно может «направлять», бросать вызов, провоцировать, используя композицию. У нас возникнет вопрос о методах и способах структурирования, применяя которые, необходимо работать со сценическим действием, чтобы воспринимать не просто и только событийный ход вещей, но для того, чтобы эмоции, беспокойство режиссера, автора спектакля, возникали на этом же уровне у зрителя. Поэтому проблема состоит не только в том, что, но и в том, как сам режиссер относится к своему творению, и как бы ему хотелось, чтобы его воспринимал зритель. Мы проследим, как достичь сопереживания с помощью возможностей структурирования перевоплощаемой жизни. С. Эйзенштейн, в связи со значением структурирования для создания фильма, пишет: «*Даже в самых обычных случаях*, *мы очень отчетливо видим, что подпитывает композицию, и где она черпает свой опыт и материал: композиция использует структурные элементы изображаемого явления/события, и создает из них закономерности построения произведения. При этом она использует элементы, прежде всего, из структуры эмоционального поведения человека, которое связано с переживанием содержания того или иного изображаемого события».* На первый взгляд, это будто бы относится только к искусству кинематографии. Но мой опыт дает мне основания полагать, что сценическое искусство использует данный анализ и для своего теоретического и практического пространства. Театр, как «наиболее живое искусство», реализует сам себя, оказывая воздействие непосредственно в момент восприятия. Речь идет о представлении как произведении, и далее, о формах контакта со зрителем после долгого пути от текста до завершенного спектакля. Кино фиксирует структуру произведения раз и навсегда, и «запечатлевает» его в готовом виде на киноленте. Вы всегда можете «активировать воздействие» на зрителя при «включении» и просмотре фильма. Но давайте порассуждаем о театре. По сути, самым важным в искусстве черного закрытого ящика является то, что человек/актер находится перед другим человеком, который на него смотрит, слушает и воспринимает. Тепло, энергия играющего и зрителя смешиваются и взаимно обогащаются. Они дополняют искусство театральной игры, стимулируют сценическую жизнь. Реальная эмоциональная сущность происходящего может восприниматься на том же уровне, на котором она находится: «печальная печаль», «веселая веселость». Автор/режиссер, основываясь на своем решении, определяет «подачу» фактов как эмоциональный шаг. Структура изображаемых событий/явлений или действенных фактов совпадает со структурой метода, при помощи которого они реализованы: как сценическое решение и как сценическое «оформление» - темпоритм, музыкальная партитура, внешний вид – костюмы или пространственная среда. Все они находятся в гармонии и, благодаря этому, оказывают воздействие, задуманное его создателем. Мы должны быть убеждены, что композиция использует структурные элементы изображаемого и создает из них закономерности построения сценического произведения. Конечно, на первом месте находится поведение актеров/персонажей. Их эмоциональный статус связан с общим эмоциональным статусом изображаемой жизни на сцене. Использование композиционных принципов и значение структуры произведения присуще творчеству писателей, композиторов, художников. И. С. Бах, использовавший композицию как средство воздействия в своей музыке, также занимался, в качестве музыкального педагога, возможностями использования человеческих эмоций для создания композиций. Считается, что он учил своих учеников воспринимать отдельные инструменты как человеческие голоса, и таким же образом относиться к их взаимодействию в оркестре. Пикассо, в свою очередь, заставлял своих юных последователей рисовать «ритмы» моделей, их скрытое внутреннее эмоциональное состояние, вызванное провоцирующими их рассказами, и затем уже создавать композиции в своих работах. Затем несколько различных фигур, уже в новой композиции, должны были быть объединены, с учетом с индивидуального ритма каждого. Таким образом, получались исключительно «привлекательные» эскизы, которые должны были воздействовать на зрителя в эмоциональном ключе собранных в одно целое моделей в различных ритмах. Получались необычные движущиеся фигуры, неожиданные танцы в рисунках. В своем легендарном фильме «Александр Невский», С. Эйзенштейн использует невероятно мощную структурную суть эмоций в определенных событиях, как композиционную модель при работе над монтажом. Структура «бега немецкой свиньи» в эпизоде с наступлением против русского ополчения - это точная «цитата» из ритма ужаса в человеческом переживании действия. Пульсирование сердца определяет пульс бега. Они находятся в гармонии. Пульсирование сердца диктует ритм мощи скачущих всадников. Внешне, как действие, это мощное наступление скачущих всадников. Как композиция – это ритм сумасшедшего сердцебиения. В результате гармонии в подобных случаях рождаются сильные образы, сочетающие в себе энергию внешнего воздействия с энергией конкретного эмоционального человеческого опыта. Методология построения композиции становится философией воздействия. Более сложным является воздействие, возникшее в результате использования не «гармонии», а отношения к изображаемому действию. Говоря простым языком, режиссерское решение определенной ситуации, а почему бы и не всей пьесы, может воплотить смысл при помощи структурной методики, использующей эмоциональное отношение рассказчика/режиссера к драматургическим фактам или образам. Отношение становится ключом/решением к сценическому рассказу. Цель состоит в том, чтобы воздействие на зрителя находилось в том же эмоциональном ключе – чтобы зритель воспринял эмоциональное отношение режиссера, как свое собственное. Во всех видах искусства построение и глубина человеческой эмоции, использованные как структура изображаемого, всегда оказывают безошибочное влияние.

**Структура – средство воздействия**

Двое молодых людей не успели на последнюю электричку, и не могут вернуться домой. Они звонят, стучат в двери, но никто из обитателей квартир в пригородных домах не хочет их пускать, отказывая в ночлеге подозрительным ночным гостям. Двери одной квартиры «открываются». «Я сын твоего отца … Я твой брат!» - «признается» один из молодых людей подростку, впустившего его в дом. В этот момент отца нет дома. Отец – необыкновенный, странный человек, который мотается по ночам, чтобы уладить любовную неразбериху своего сынка. Еще в квартире живет папина дочь, которая, в свою очередь, в скором времени должна выйти замуж за «красавца пилота», но отец еще не знаком с женихом. Внезапно появившийся ее «брат» - довольно интересный человек … Что-то происходит с девушкой. Все завертелось, завязываются отношения, судьбы. Начинается одна история/игра с комическими и драматическими перипетиями, сюжетная линия, которая впечатляет неожиданным рельефом и размахом в направлении поиска откровенности и близости, любви между людьми, потерпевшими неудачу в поисках «счастья», реализации в жизни и семейной гармонии…. В сюжете пьесы «Старший сын» русского драматурга Александра Вампилова действие развивается до тех пор, пока отец не произносит: «И правда, у меня есть старший сын». Действие долго и мучительно движется к этому эмоциональному пику. До наступления этого момента все в сомнениях, в том числе и обвиненный отец, копающийся в своем туманном прошлом. Но вдруг факты доказывают невозможное, и «старший сын» становится реальностью. Момент, когда два героя обмениваются мелодраматическими словами: «Сын!...». «Отец!...», является огромным событием. Зритель знает об обмане, потому что все видел, в отличие от героев. Но, несмотря на это, волнение невероятно сильное, потому что каждый думает: «а вдруг это произойдет со мной». Он будто бы забывает об обмане в интриге, и как бы принимает обманный ход сюжета за правду. Вот здесь, согласно драматургии, сцены меняются мгновенно. Чтобы придать объем событию и превратить его в яркое переживание, я решил, что зрелище возникнет из зрелища, устроенного самими персонажами. Они врываются в разгоревшееся веселье: «у нас появился еще один близкий, незаменимый человек, нашей крови». Грусть и подавленность в этот момент резко преобразуется я в необузданную свободу, в жертвенный танец членов семьи друг другу. Ритм учащенного сердцебиения, обезумевшего от недоверия и неуверенности, даже страха до этого момента, во все более ускоряющемся ритме, становится структурным шагом к домашнему празднику. Ритм беспокойства становится ритмом радости и освобождения. Зритель на всех спектаклях впитывал волнение и становился сопричастным через **структуру эмоционального рельефа.** Танец героев будто бы повторяет удары их сердец. Здесь принцип гармонии действует безотказно. В театре, в постановочной режиссерской практике, следующим образом использованные выражения: «найдено решение» или «совершенно невероятное сильное решение» и т. д., обычно относятся к прочтению смыслового хода послания всего, или отдельного драматургического события, и всегда находятся во взаимосвязи с отношением режиссера к фактам или действию. Возможно, решение будет звучать в унисон с эмоциональным значением происходящего, или же иметь противоположный, несоответствующий смысл. Другой вариант структуры, как средство воздействия – это принцип негармоничности. Он всегда более интересен и как результат, и как территория для подготовительной, аналитической и репетиционной работы, и как сила воздействия. Режиссер находит основные эмоциональные точки для структурного построения в своем отношении к действию и событиям. Именно от этого субъективного/режиссерского отношения зависит структура и образность, на основании которых разворачивается сценический рассказ. При использовании в сценическом произведении данного приема, в котором структурные элементы отношения режиссера к событийному рельефу извлекаются из самого отношения, воздействие рассказа сильно обогащается эмоциональностью. В драматургии, в разное время, этот прием неоднократно применялся. Мировая литература также богата примерами, в которых признаки очерченных явлений или персонажей обязаны своим рождением средствам структуры эмоционального отношения автора. Одним из провокационных приемов является сознательная смена структур. В моем спектакле «Старший сын» есть следующая сцена: в дом впервые приходит жених-летчик; человек в первый раз звонит в эту дверь, и должен быть встречен как желанный гость, а ему самому нужно предстать в самом ярком, спокойном свете человека, который идет просить руки любимой у ее отца. Но вместо спокойного, «благородного» ритма «рыцаря сердца» Нины, врывается синкопированный ритм человека, излучающего нечто агрессивное и наглое. Человек, который пытается подавить всех при помощи ритма, присущего безапелляционно функционирующего администратора или скучному адвокату, который знает все и во имя «правды и только правды» становится духовным «убийцей» отца. Близкий, как бы любимый будущий жених отмечен знаком неприятия режиссера/автора, и действия персонажа несут признаки этого отношения. Это герой, предстающий перед зрителями как «духовный палач» грез и иллюзий старого Сарафанова. Ритм его движения в сценическом пространстве – это ритм человека, входящего в зал суда, а не любящего и деликатного молодого мужчины. Даже подношение цветов любимой женщине, Нине, похоже на удар рукой. Введен ритм некоего типа человеческого поведения, ставшего органичным для поведения, несущего другой смысловой заряд. Из самого противопоставления возникает образ и воздействие. Зритель воспринимает эту структуру через образ на сцене. Он взволнован, потому что жених подобен палачу, входящему в пространство дома, и кажущимся исполнителем приказа об уничтожении. Обмен смысловыми зарядами происходит из органического слияния – внешнего и внутреннего – образа и динамики в структуре эмоционального решения режиссера/автора. Фактически сцена «прошения руки» любимой женщины превращается в казнь. Она структурирована эмоциональными признаками не сопереживания и духовного родства между любящими людьми, а зарядом, значением и ритмом жизненных поступков человека, причиняющего публичное оскорбление и смерть души. Режиссерский темперамент автора усиливает до максимума отторжение этого человека, и развенчивает его славу героя, прежде всего, в глазах других персонажей пьесы, что, в свою очередь, в результате отражается на восприятии зрителей. Особенности и ритмы этого режиссерского/авторского эмоционального отношения становятся структурными признаками сценического образа. Во всей пьесе «Старший сын», и в основном, в спектакле, поставленного по пьесе, мы видим четкий пример того, как простой бытовой образ переосмысливается через композиционное и структурное моделирование в необходимом направлении. Выстраивание структурного скелета тесно связано с эмоциональным и смысловым зарядом, определяющим воздействие на публику. «Старший сын», как спектакль в целом, его конструкция, может служить точной моделью для подтверждения сказанного, относящегося к композиции спектакля, значение его воздействия на зрителя и технику структурирования. Конечно же, ничего из формы и композиции не имело бы силу и смысл, воздействие и яркость, если мы уменьшим значение психологической концентрации и органичности действия при построении произведения, послания повествования. Душа любого драматургического творения где-то скрыта. Даже внутри скрипки есть маленькая палочка, называемая душкой. Без нее инструмент не будет звучать. Нелегко найти и оживить душу пьесы, и выразить ее при помощи спектакля. Чтобы найти истинную сущность внутренней структуры драматургического текста, «оплодотворить» ее нашим режиссерским видением, с целью использования возможностей структуры воздействия спектакля, мы понимаем, что:

**Форма - это только выражение содержания.**

**Форма, структура спектакля, не является чем-то обособленным.**

**Форма не является своеволием или прихотью внешнего влияния.**

**Форма одновременно является телом и душой творения.**

Когда нет органической целостности, существует только оболочка и начинка. Частое явление в театральном пространстве. Здесь уместно вспомнить слова Фр. Дюрренматта: *«… Везде и всегда основой является человеческая психология, которая подпитывает даже самые сложные композиционные элементы формы тем же образом, какими она подпитывает и обусловливает содержание произведения».*

**Органичность построения. Виды органичности сценического творчества**

(представления), и соответственно, его воздействия, мы наблюдаем в тех случаях, когда метод построения соответствует законам органичности бытия. Существует два вида органичности построения. Первый характерен для каждого спектакля, получившего завершенность и внутреннюю энергетическую целостность. В этом случае органичность выражается в том, что работа в целом основывается на определенных закономерностях и порядке построения, и каждая ее часть подчиняется той же закономерности и порядку, т.е. часть, малое, не может существовать отдельно вне связи с целым, общим. А целое, в свою очередь, существует в отдельном, в частях. Здесь идет речь о той органичности отдельного и целого, присущего явлениям природы. Произведения искусства также являются ее частью, частью общей природы. Театральная постановка не является исключением. Но данный, первый, вид общей органичности, или – можно сказать – органичность общего вида, нас не интересует настолько, как территория исследования. Существует другой вид органичности – органичность произведений искусства/сцены. В нем присутствует не только принцип органичности частей и целого, но и сама закономерность, на основе которой выстраиваются явления и действия нашего бытия. Нас интересует данный вид органичности. Мы обнаруживаем, что произведение искусства построено по тем же законам – органичности законов природы. Но здесь важно не только учитывать «жизнеспособность искусственного бытия», т. е. бытия, воспроизведенного в театральном спектакле, а, что главное - структурные формы его образа. Они должны правдиво и безусловно подчиняться присущим бытию закономерностям, но здесь самым важным и существенным является то, что сценическое произведение, как произведение искусства, воздействует на зрителя не только потому, что представляет собой частицу жизни, но и потому, что закон его построения есть закон, управляющий также теми, которые воспринимают творение, потому что они тоже являются частью бытия. Законы структуры, органичности и движения в реальной жизни также являются законами «искусственного творения» - т. е. продукта театра. Они являются законом и для того, кто его воспринимает; он - часть той же живой материи. Таким образом, зритель органично связан, погружен в творение театра. Он чувствует себя неделимой частью окружающей его органичной природы жизни на сцене. Тот, кто создал театральный спектакль как произведение искусства, воспринимающий его зритель и само творение/спектакль, подчиняются одним и тем же закономерностям. И жизнь в театре, и на улице, и бытие в пространстве «мира, созданного театром», и его восприятие, одинаковы – единая материя, подчиняющаяся одной и то же закономерности бытия органической жизни. Назовем этот второй вид органичности сущностной органичностью. Бергсон говорит: «(…) *Секрет в том, что одна и та же закономерность управляет и нами, и произведением искусства. Движение нашего воображения есть движение в серии позиций, изменение отношений в пространстве восприятий; наше сознание непрерывно улавливает пульсацию реальности и нереальности творения…. Но закон только один – повторяющиеся вибрации, которые подчиняют нас воспринимать реальность разного рода…».* В первом из двух типов органичности, о которых мы говорили – органичности общего порядка, идет речь о статичности. Здесь мы поговорим о выделении отдельных частей спектакля и пропорциях, определяющих его построение в статичности. Для второго типа речь идет о процессе построения спектакля. Я буду использовать примеры из создания спектакля по пьесе Ал. Вампилова «Старший сын». Рассмотрим, насколько органичность двух видов: **А – общая органичность и Б – сущностная органичность**, присутствуют в сценической работе. Прежде всего, несколько слов о структуре драматургического текста и структуре завершенного спектакля «Старший сын». Пьеса написана в двух частях, жанр определен автором как комедия. Рассуждая о драматическом тексте, я предпочел финал в драматическом ключе. Говоря о жанре, это придает всей пьесе иное воздействие. Совершенно неожиданно, «комедийный» сюжет получает драматическую, скорее трагическую, развязку. Главный герой Сарафанов умирает. Этот вариант больше «подходил» моему замыслу – чтобы одна банальная история разбитой жизни не закончилась тем, что «хороший финал все решит», и розовой надеждой, что, начиная с завтрашнего дня, все будет хорошо. В глубине пьесы этого вообще нет. Это обманчивое самоуспокоение прокрадывается только на внешнем сюжетном уровне. Вот почему я могу обобщить: жизнь еще более беспощадна, чем мы думаем на рассвете, и она может «наладиться», только если мы воспринимаем ее как рану, которую нельзя зашить, и являющуюся частью реальности бытия. Рана – это не только часть жизни, она и ее внутреннее состояние. Самое важное – стремиться постичь суть смысла существования. Пропитанное этой пронизывающий мыслью, развитие сюжета в пьесе обретает другое измерение и через жанровые обороты всей истории близости между людьми, о поиске другого человеческого существа, служащего твоим отражением, в которое вы можете всмотреться и поговорить, переоценка опыта уже не звучит банально. Но для того, чтобы рассказать на сцене историю отсутствия настоящего человека в жизни, будь то отец, сын или любимая/любимый, текст нужно было структурировать по-другому, чтобы органичность обоих видов была найдена и настроена в необходимой траектории. Если органичность первого вида, т.е. общая органика, существует в тексте/основе, являющимся самостоятельным произведением, то в композиции спектакля, который является другим, отличающимся от драматургического текста, произведением, действительно достижимо путем реструктуризации не только сохранение, но и обогащение данной органичности. Произведение из двух частей становится произведением из пяти частей, в которых действие развивается в динамике и последовательности, присущих потребностям и законам классической трагедии. Построение трагедии в пяти актах не является случайным, но здесь не место анализировать, как и почему со временем было доказано, что построение трагедии в пяти частях оказывает сильное воздействие. Когда мы подойдем к части о **золотом сечении**, мы исследуем пять частей с точки зрения его определенности. Достаточно того, что используется эта проверенная в театральном искусстве модель. В данном случае эти пять частей следующие:

I – Бродящие Бусыгин и Сильва. Состояние невесомости. Жизнь как танец в небытии. Броуновское движение.

II – Жизнь в пустоте – жизнь Сарафановых. Все блуждают и ищут выхода из старой мучительной орбиты. Броуновское движение Васеньки. Скитание Сарафанова. Встречи на орбитах блуждания. Бусыгин и Сильва - в новой семье Бусыгина. Украсть жизнь. Игра своей новой роли, вживаясь в чужую жизнь. У каждого есть новая роль в «этой жизни в текущий момент».

III – Сестра. Новая роль. Неожиданная западня – желаемая западня. Спасение в «театре новой жизни». Новый захватывающий танец.

IV – Каждый новый шаг есть спасение и новая западня. Жестокость игры преображает. «Кто я такой конкретно? Мне необходим катарсис.»

V – Катарсис происходит с каждым, если человек готов к переменам. Кто я, кто ты? Зеркало правды. Всегда есть шанс, если знаешь, чего хочешь. Каждая отдельная малая часть, составляющая пять больших частей, т.е. каждый эпизод и сцена, содержат в себе зерно целого. Даже повторение, почти буквально, уже на внешнем уровне, подчеркивает органичность. В глубине тоже самое. В действительности, анализ действия и события в сердцевине полностью пломбирует определенность структуры при помощи органичности, которая одинакова и для частей, и для целого. Бусыгин и Сильва бродят ночью, чтобы найти ночлег, ведь на улице очень холодно. На самом деле автор подает сигнал об их блуждании по жизни. Расставанием со случайными девушками заканчивается и момент «заполнения» бесцельной жизни незначительными событиями и переживаниями. Ночь/жизнь не делает компромиссов. Для легкого спасения нет шансов. Им выпадает, «на первый взгляд, легкое решение» с Сарафановыми и выпивкой, прежде чем вернулся папочка. По сути, это поиск и отсутствие тепла на протяжении всей их жизни. Но в жизни ничего не происходит случайно, во всем есть причина. Это относится и к ним – к Бусыгину и Сильве, какими бы разными они не были как люди, мораль, чувствительность и поведение. Маленькая невинная игра служит неосознанным ключом к перемене и бегству от прошлого. Человек не сразу понимает, что и почему с ним происходит. Это он осознает позднее. Когда вы должны принять решение или подвести итоги. Васенька также блуждает, не зная, какую дорогу выбрать. Макарская тоже. Сарафанов спрятался в «своем помешательстве» музыканта, ищущего свое призвание в создании некой новой симфонии жизни, названной «Все люди братья». На самом деле, безумная мечта о невозможной близости между людьми. Нина просто не говорит о том, что ее мучает. В действительности, их всех переполняет одно и тоже. И в деталях их прошлой жизни. И в частицах их новой общей жизни. И всего их бытия. Одной из структурных движущихся закономерностей является блуждание, находящееся в поиске выхода энергии, которую оно содержит. Еще в экспозиции, блуждание и броуновское движение одинаковы для всех героев. По сути, именно это поможет им встретиться и подтолкнет к поиску взаимных контактов. Здесь все завуалированно или явно блуждают в пространстве вопроса, кто я, и какой будет моя жизнь дальше. В каждом из персонажей крик измучивающего бунта против самого себя: «Я больше не хочу так. Я жажду перемен.» … Так возникают их «новые роли». Они начинают игру в своем новом сценарии, только потому, что очень хотят расстаться с прошлым. И безошибочно находят друг друга. Какое прекрасное единство, возникшее из их личного одиночества. Насколько быстро они вливаются в новый танец семейного веселья! Первая часть спектакля – введение, начинается безумным танцем Бусыгина и Сильвы со случайными девушками в трамвае. Трамвай – это движущаяся металлическая машина в образе трамвая. Но здесь бытовое использование сведено до минимума знаков. Смысл лежит в решении режиссера о движении жизни, которое несет вас, а вы несетесь по нему тем или иным способом. Но что-то, что проносится мимо вас, в большинстве случаев является недостижимым. Трамвайчик, превратившийся в дом, а в финале – в катафалк, увозящий уходящего из жизни Сарафанова. На самом деле, нет ничего более неуютного временности нахождения в общественном транспортном средстве. Ничего более отчаянного, как признак одиночества и бесчувствия мира. Но в спектакле движение трамвайчика является метафорой непрерывной подвижности, в которой находятся жизни героев. Его движение несет надежду, что вы всегда можете выйти из неподвижности сегодняшнего. Движение трамвайчика повторяется то в одном, то в другом направлении. Но всегда наполнено новым содержанием, как послание движения. Общая, одна и та же траектория, повторяется, но с ростом и накоплением смысла от послания со сцены – в основу фабулы. Непрерывная пульсация неподвижности и яростного движения. Эта пульсация присутствует и в действии – внутреннем и внешнем, физическом, всех героев. Острые, резкие «рывки» в ту или иную сторону. Затем категорические, длительные остановки и неподвижность. Это чередование определяет своеобразную закономерность, характеризующую органичность спектакля и по форме, и по внутренней плотности сцен, и по восприятию зрителей. Каждая клетка из организма «Старшего сына» - выход из статичности, из застоявшейся, надоевшей всем прежней жизни и скачок в движении – бегство, динамика – относится к отдельным, более крупным частям, и к целому, с органичностью непрерывного ритма. Танец – бремя героев в начале, повторяется, но как танец начала новой жизни, после того, как Бусыгин и его «новый» отец Сарафанов заявляют перед всеми о своем родстве. Танец персонажей, который в начале истории является выражением самообмана во имя спасения от скуки и несвободы, в конце второй части и начале третьей указывает путь к освобождению. В них танец достигает своеобразной кульминации и сливается с органичностью движения – герои отправляются в трамвайчике, полные надежды, что оно нашли что-то новое в жизни.

**Композиционная органичность целого и эмоциональный заряд**

Органичность спектакля существует. Она закладывается, прежде всего, сначала в саму суть идеи, затем во встречу каждого спектакля со зрителем. Пять частей – каждая из них – содержат и излучают через сюжет и действие эмоциональный заряд повествования в каждой самой малой сцене и каждом отрывке в унисон с посланием всего спектакля – как истории и послания. Основное послание (такое как мысль, чувство, тема и идея), как волна, подступает и отступает, чтобы освободить место дополняющим его подтемам. И вновь, главное приходит и уходит, благодаря чему мы постоянно чувствуем органичность. Повторяющиеся «вторжения» трамвайчика, который либо увозит героя куда-то, либо кого-то привозит, либо просто проезжает с группой веселящихся девушек, как метроном, подавляет и возбуждает эмоционально, через зрение и слух зрителя, приводя его в экзальтированное состояние. Сама движущаяся платформа-трамвай везет доведенных до экзальтированного состояния персонажей. Благодаря этому зритель на минуту отрывается от развития основного сюжета, как бы оценивая происходящее. Но даже здесь органичность заявляет о себе. Тут мы можем сказать, что помимо общей органичности (первый вид), присутствует сущностная органичность (второй вид). Она, как я уже сказал выше, определяется переносом эмоциональной оценки автора из пространства фактов и драматического действия в пространство восприятия.

**АПАРТ 2**

Я не люблю выражение: «Любимая пьеса, когда же я ее поставлю?». Меня волнуют перипетии судеб, и именно это ведет меня «на охоту» за текстом, который сейчас воплотит мои конкретные мысли и чувства. Я ищу ту пьесу, которая отражает или могла бы превратиться в отражение движения и вибраций жизни сегодня, естественно, через мое восприятие.

Николай Ламбрев-Михайловски

режиссер, Болгария

*переводчик Светлана Куцарова*

1. *Пави Патрис,”Словарь театра”,Издательский дом „Колибри”, София, 2002, стр.235* [↑](#footnote-ref-1)
2. *Лиотар,„Постмодерная ситуация”,. С .Наука и искусство, 1966, стр.64* [↑](#footnote-ref-2)