

ОТ КЪСИЯ РАЗКАЗ КЪМ НЕГОВИЯ ТЕАТРАЛЕН АНАЛОГ УНИВЕРСАЛНИЯТ И РАЗЛИЧНИЯТ УРОК

Сия Папазова

FROM THE SHORT STORY TO ITS THEATER ANALOGUE THE UNIVERSAL AND UNIQUE LESSON

Sija Papazova

Chekhov's theater is born in the bosom of his prose. Therefore it is necessary to gradually extract the golden theatrical vein contained in the story "The Lady with the Puppy", to differentiate the events and the places of their occurrence. In Chekhov's brevity, these events are many. They can be shaped and arranged into separate scenes.

Then comes the task of the students acting it all out, so we can turn the lesson into a table rehearsal and in this way protect its uniqueness.

The duration is two school hours of 45 minutes each, with a ten-minute break in between.

The second hour is filled with acting the main moments of the analysis - the event, the dialogue, the intervention of the narrator.

If in the first hour my role as a trainer dominates, ie. speaking, then in the second part the learners act through the game. The result is that on the stage will whirl the playing man - Homo Ludens. In this way the theoretical is distinguished from the practical and the students participate in the whole transition process of the short Chekhov story to its theatrical analogue, which complements their artistic and aesthetic experience.

Lesson-rehearsal

High schooler - teacher

Prose - game

Chekov - brevity

ВЪВЕДЕНИЕ

Предварителни бележки към урока. Те са необходими, защото в случая се налага уточняване на понятията.

Класът. Това са 35 момичета и момчета от Детско-юношеския театър „Златното ключе“. Напълно достатъчно, според съвременните критерии,

които определят бройката на учениците в един клас в училище и напълно достатъчно за една труппа към всеки уважаващ себе си театър.

КЛАС-ТРУПА. Има близост между тези две начала. Близостта се изразява преди всичко във възрастта. Това са млади хора. 17-19-годишни. Гимназисти. В онази възраст, която буди възхищение у Антон Павлович Чехов: „Човек цял живот трябва да изглежда такъв, какъвто е бил като гимназист”. И у Гогол: „Когато тръгнете през годините, не забравяйте да вземете със себе си 17-годишната младост на мислите си”.

И в класа, и в трупата те се обучават. И в единия, и в другия случай става въпрос за училище. За програма на обучението. За предмет на обучението. За целите на обучението. За методически правила, чрез които трябва да се постигне всичко това.

Смисълът на обучението и в двата случая е запазен. И в двата случая той е дълбок, необходим, незаменим, като всяко познание, което издига човека и осмисля неговата поява на този свят.

Но има и разлики. Ученикът е натоварен с много повече задължения. Той е нещо като войн, който изпълнява дълга си към родителите, обществото, родината. Дълг, който събужда респект и уважение. Шапки долу пред учащата се младеж!

Младите хора, които се обучават с школата „Златното ключе” са направили много по-свободен избор. Те са избрали ТЕАТЪРА. Но не просто като наслада и приятно прекарване на времето, а като бъдеща професия, като съдба. Един ранен избор, пред който също трябва да свалим шапки.

Самият урок се състои не само в универсалната си форма. В конкретния случай се реализира и като една репетиция на маса. И така:

МЕТОДОЛОГИЯ

Урок – репетиция на маса

На обучаващите се в „Златното ключе” им е добре известно **какво представлява репетицията на маса**, когато двете страни на този процес

сядат удобно, в кръг, до голямата репетиционна маса и започват действия анализ на пиесата. Те вече знаят, че това е един много увлекателен, сладък момент от раждането на бъдещото представление. Знаят за крилатата фраза на Ефрос: „Репетиция, любов моя!“. Знаят, че на тези репетиции, като в утроба се заражда и оформя бъдещото представление. С това познание студиецът е по-напред от обучаващия се в училище. В неговата личност съществуват едновременно ученикът плюс още някой.

Но аз ще акцентирам върху **приликата на урока като такъв с обучението по време на репетицията на маса**. Приликата също е забележителна. Конвенцията е една и съща. Учител – ученици. Обучител – обучаващи се. Няма смяна или размяна на социалните роли. Например в школата на Станиславски, където се е усвоявала неговата система, преподавателят е започвал занятията си така: „Днес, млади дами и господа, ще вземем урока за природата на артиста. Утре се гответе за урока „Етюди за внимание“, другата седмица - „Етюди, свързани с предмети“, „Обиграване на предметите“ и т.н. Младите актьори, обучавани в тази школа, през целия си сценичен живот са били наричани „учениците на Станиславски“.

Споделям всичко това, защото в конкретния случай при разработката на конкретния урок е повече от необходимо да се отчитат, изследват както приликите, така и разликите.

От тук можем да извлечем едно общо определение за урока като важен момент от усвояването на познания. В стъстен, „снет“, както казват философите, вид, се предава едно знание, един натрупан опит от учителя на ученика, след предварително постигната договореност между тях. **Конвенция между знаещия, можещия и този, който иска да възприеме, да попие в себе си готовия синтезиран опит.** Класическа диалектична двойка.

За визуализиране на тази всеобхватна тема предлагам на „ключетата” **късия Чехов разказ „Дамата с кученцето”**. Репетицията на маса осъществявам в две части. Аналитична и игрова.

Започвам урока-репетиция, в неговата аналитична част с писателския бележник на Чехов, където има следният запис: „Крайбрежна алея. Дама с кученце... За разказ.” Обръщам внимание върху факта, че Чехов още със записването на наблюдението си, определя неговата жанрова природа. За разказ! Нито повече, нито по-малко.

Предразположението на Чехов към кратката епическа форма заслужава специално внимание и аз отделям време, за да обясня на моите ученици **защо тя е предпочетена**. Кратката форма съдържа в себе си огромно богатство, въпреки че става въпрос за „малко събития, с малко герои, на малко място”(Лотман). Но това е привидна бедност, защото тя прилича на малък многостенен кристал, който със стеничките си може да отрази целия свят. В тази форма светът е обърнат обратно, от периферията към центъра, от макрокосмоса към микрокосмоса. И притежава вместимост, сгъстеност под няколко атмосфери налягане. Тежка е като атомно ядро. Тази „чиста материя” провокира театралното въображение. То се втурва да разкрива светове в ограниченото като „кибритена кутийка” (Лотман) пространство. То се стреми да ги мизансценира, да ги разположи на сцената, да ги сблъска, да сложи акценти върху саморазкриването на героите до „неутрино” или друга някаква малка частица.

Театрализирането на малката епическа форма е предизвикателство, нещо като художествено състезание – кой, до каква дълбочина ще спусне сонда, до какви непознати светове ще се добере. В това свръх ограничено пространство се открива широко поле за измислицата, за диалога, за нещата, които биха си казали героите... И пак става въпрос за свободата на човека в театъра и границите, в които се случва тя. Ето една възможност да обясня на моите ученици диалектическия смисъл на тази

свобода. И аз обяснявам: Човекът в театъра е подчинен на всяка форма и същевременно е безгранично свободен и то тъкмо в нейното пространство, дори когато то е колкото една „кибритена кутийка“. И пример за тази метаморфоза от ограничения до свободния човек е превръщането на късия разказ в театрален аналог.

Предпочитанието на Чехов към кратката форма е негово вътрешно усещане. Вътрешно усещане, което никога не го е подвеждало. „Краткостта е сестра на таланта...“. От Чеховата кратка форма се учат много европейски и световни писатели: „Аз грабя от Чехов“ признава Селинджър, един от най-големите майстори на късия разказ.

Целият път на нашето изследване е опит да се докаже по художествен начин, че **драматургията при Чехов се ражда в лоното на неговата проза.** В случая постепенно започваме заедно да издърпваме златната театрална жила, която се съдържа в разказа „Дамата с кученцето“. Открояваме събитията и местата на тяхното случване. В Чеховата краткост тези събития са много. Те всъщност могат да се оформят и подредят в отделни сцени. Възниква въпросът: **Как епизодите в разказа се превръщат в сцени?** Защото епизодът сам по себе си все още не е сцена. И самите сцени не са нещо само за себе си. Те трябва да следват сюжетния план на автора с ключовите моменти на завръзката, хода на разказа, кулминацията, развързката.

Но освен сюжетния, откриваме, проследяваме и построяваме още един план – събитийният. Понякога двата плана на случващото се, сюжетният и събитийният, съвпадат, но понякога се и разминават. И не във всеки епизод от разказа се съдържа събитие. Т.е между сцена и събитие в една бъдеща театрална адаптация трябва да има знак на равенство. Самото събитие означава сцена. Него, събитието, обличаме в театрална дреха. Това не е задължително за повествователния епизод. И тук е тънката разлика между повествователното и театралното. За нас е много важно да извлечем,

да изнесем напред и да визуализираме онези ключови моменти от разказа, които съдържат в себе си събитието. И да се откажем от моментите, които не го съдържат. Този подбор е всъщност същинската работа за постигане на театралния аналог.

Ето **сцените-събития**, които заедно извличаме от съдържанието на разказа:

Срещата на крайбрежния булевард.

Анна Сергеевна и нейният нов познат на кея. Посрещат корабчето с летовници.

Любовната нощ в хотела. Изневярата.

Изпращането на гарата. Двамата се разделят завинаги.

Нейният ваканционен любовник се завръща в Москва. Скучният му чиновнически живот. Копнежът му по Анна Сергеевна.

Срещата в Саратов, в театъра.

Тайните срещи в Москва. Всъщност основното събитие в разказа, съдържащо главния нравствен и морален смисъл: Да се научим да уважаваме човешката тайна... На това е способен само цивилизованият човек.

Финалът също съдържа събитие, макар и в преносен смисъл. В една мизерна хотелска стая започва духовното израстване и преобразяване на двамата грешници. Те разкриват най-доброто и най-хубавото от себе си. Откъсват се от пошлостта и падението. В душите им се извършва нравствен скок, измъкване от жалкото, празното, фриволното, лишеното от отговорности, безсмислено и доведено до „нихил” човешко съществуване. Усещат кислороден глад за смислен, чист живот.

В хода на урока следва разкриването на **мястото на разказвача като преход от прозата към театралното действие**. Обяснявам, че разказвачът и неговата Омирова роля са нещо като спомен, мост от едното към другото. Младите хора се досещат, че той не трябва да бъде в тежест, а да носи в себе си задачата да събира и да организира цялото. т.е. да се превърне в роля,

която да мотивира диалога подобно на разказвача в постановките на Брехт, който съвместява елементи от двата жанра в епохата на модерността.

Търся отговора на следните въпроси:

Може ли разказвачът съвсем да потъне в театралния текст?

Необходимо ли е?

Възможни са противоречиви отговори. Аз също предлагам своя:

Сигурно може. Но не винаги е необходимо. Особено, когато става въпрос за А.П.Чехов. Защото присъствието на прозаичното може да се превърне в особено качество на театралния замисъл. В прелестна особеност. Става въпрос за разсъжденията на Чехов по повод човешката тайна, предназначението на човека, бездната на човешките отношения. Тези прекрасни редове от Чеховата проза трябва да се кажат на глас, от сцената, в тяхното първоизходно състояние. Чрез разказвача, разбира се, и неговата епично Омирова роля. Откровено, подчертано прозаично. Тук никаква събитийност, никакъв диалог не могат да заместят непобедимата мощ на прозата. Тук тя трябва да тържествува, без да се боим, че ще замърсим театралния аналог. Убеждаваме се взаимно, че **в разказа „Дамата с кученцето” съществуват такива повествователни елементи, които не могат да бъдат прескочени** и се налага те да участват в театралната адаптация в техния първороден вид. Ще замърсим чистотата на театралния жанр несъмнено, но ще го обогатим с мощта на Чеховото прозаично перо. И дори няма да се замислим в жанра ли сме или извън него. Защото понякога писателското майсторство изтрива границите между жанровете и ни напомня, че все пак тези граници по природа са условни. Ето два такива момента, от които няма как да се откажем:

Разказвачът: *Седнаха близо до една цъква и се загледаха в морето. Глухият шум на морето като че ли разказваше за покоя, за вечния сън, който ни очаква. То си е шумяло така преди да я е имало Ялта, Гуров и Анна Сергеевна, и сега си шуми и ще шуми все така глухо и равнодушно, когато*

нас няма да ни има. И в това постоянство, в това пълно равнодушие към живота и смъртта на всеки един от нас се крие може би залогът на вечното ни спасение, вечният живот, вечното движение, вечният стремеж към съвършенство.

И още един пасаж:

Разказвачът: Мислеше си, че ето на, той отива на среща с Анна Сергеевна и никой не знае за това. Той имаше два живота. Единият, явният, го виждат всички. Пълен с полуистини и лъжи. А другият – протича тайно. И по някакво странно стечение на обстоятелствата именно този, тайният му живот, е интересен и вълнуващ, съдържа истината на неговото съществуване. Всичко, което бе смисъл на живота му, ставаше тайно, а всичко, което беше измама, като службата в банката, споровете в клуба, разговорите за жената като „нисша раса”, - всички това беше явно. Може би при всеки човек под покривалото на нощта, се случва най-истинският, най-смисленият живот. Като че ли всяко човешко съществуване се крепи на тайната. И може би заради това културният човек така ревностно отстоява правото си на личен живот и лична тайна.

Преминавам към **диалогичната форма**. Всеки от обучаващите се опитва да предложи своята представа за диалог, като го оформя в една определена сцена.

Подказвам начина:

Например описанието за срещата между двамата в крайбрежния ресторант може да се разгърне по следния начин:

- Мадам, заповядайте на моята маса. Има едно свободно място.
- Благодаря. Много сте любезен.
- От кога сте в Ялта?
- От една седмица.
- Доволна ли сте? Не Ви ли е скучно тук?
- Аз никога не скучая.

– Bravo! Защото дамите тук непрекъснато се оплакват от скуката: „Ах, колко са глупави ресторантите в Ялта. Покривките им миришат на сапун!“. Мога ли да предложа костичка на Вашето кученце? То как се казваше?

– Шери.

РАЗКАЗВАЧЪТ: И после той разбра, че тя се казва Анна Сергеевна, че току-що се е омъжила, веднага след като е завършила гимназията в Москва и сега живее с мъжа си в Саратов...

И тук е мястото, където става разговорът за **актьорската интерпретация на образа**, която в същността си е наслагване върху литературната основа чрез играта, интонацията, жеста, сценичното поведение. Това е вид портретуване на героя със средствата на театъра. Още веднъж става дума за свободата на интерпретацията, за нейната разкрепостеност, дълбоко интимна правдивост, която може в най-добрите образци да надскочи, да напусне литературната рамка и да предизвика взрив от най-неочаквани асоциации. Появява се възможност за дискусия.

ДИСКУСИЯ

Според някои от участниците в урока двамата герои са тревожен продукт на епохата. Носят в душите си смут. Липсват им нравствени устои. Според други са разглезени деца на цивилизацията, на удобните си домове, на скуката и отчуждението. Според трети – в тях има нещо бунтарско, въстават срещу еснафския морал на времето. Според четвърти са нещо като екзотика в един свят, където любовта си отива.

В хода на адаптирането търсим в разказа и възможности за открито изразяване на позиции чрез едно чисто театрално средство – монологът на героя. Древно и много съвременно. Една богата възможност за разкриване на най-потайните, най-тъмните ъгълчета на душата, превръщането им в нещо

достъпно, споделено с много хора. Предлагам в урока си следната възможност за монолог:

ГУРОВ (сам): *Боже мой! Боже мой! Безсмислени думи. Диви нрави. Какви глупави нощи, какво безпаметно пиянство, какви безполезна дни... Неистова игра на карти! Лакомство. Изневери! Разговори за едно и също. Цинични анекдоти... и всичко това, всичко това ни отнема най-хубавото време, най-добрите години. Изпива всичките ни силички. И в края на краищата, какво? Остава ти някакъв безкрил живот, някаква тъпотия. И най-страшното е... да! Най-страшното е, че няма къде да се денеш! Къде да се махнеш от есетрата и лакеите, които угодливо ти я поднасят... Боже мой! Иде ти да виеш. Като че ли си затворен в някаква лудница. Или в арестанските роти...*

Питам дали в разказа учениците намират и други възможности за монологично изразяване на мислите на героя. Изслушвам всички предложения. Оставям дискусията отворена.

До тук с аналитичната част на урока-репетиция. Предлагам на обучаващите се, като следваща задача, да опитат да изиграят всичко това.

Това, разбира се, е все още „**седащо**” изпълнение на същата тази маса. В него все още преобладава моята роля като преподавател на определена материя, в случая театрална. Преобладава „статичното” преживяване и позициониране на художествената задача. Всички играят всичко. Всички са Анна Сергеевна, Гуров, Разказвача. Ако в първата част доминира моята роля на учител, т.е. „говоренето”, то във втората част се отстранявам на благородна дистанция и давам възможност на обучаващите се да действат художествено, да играят. В пространството около масата се вихри играещият човек – хомо луденс. Този човек е значително по-свободен. И когато има свободата си, започва да твори...

РЕЗУЛТАТИ

Всеки ученик по отделно и всички заедно получават възможността да анализират процеса на съзиданието, а аз от своя страна изпълнявам ролята на консултант с податки към следващия етап – сценичното изиграване на бъдещия спектакъл, където ще бъда по-малко учител и повече – режисьор. Но режисьор, който преди да навлезе в новата си роля е предварително и по-добре ориентиран къде са слабите и силните страни на ученическото мислене. По този начин се осъществява на практика двойствената роля на учителя, от хомо фабер към хомо луденс (Т. Тенева). През времето, когато се осъществява урокът-репетиция на маса, доминира главната мисъл, че в прехода от късия разказ към неговия театрален аналог едното се съдържа в другото, едното произлиза от другото и преминава в ново качество, по-високо, по-развито, по-разгърнато. Ражда се опитът в неговото по-дълбоко художествено измерение. Безспорно. Ще допълня, че дългогодишната ми практика на това поприще ме е научила да вярвам и в опита, и в интуицията на младата творческа личност преди опита.

Този друг и различен урок, свързан с театралната игра, се появява тъкмо навреме и придобива по-широк обхват. В наши дни преобладава тезата, че е повече от необходимо да се засили игровият вариант при преподаването на всяко знание. Защото у съвременния млад човек започва да доминира „клиповото” съзнание. Забелязва се намаляване на „рефлексията” (мислене върху преживяното, почувстваното, придобитото знание). Рефлекторното мислене е по-труден процес. Съвременният млад човек го избягва, защото го мързи да мисли, защото вместо него мисли мрежата. Има огромен ефект от включването на играта като път към сериозността, като начин на усвояване на словесния занаят, като изминаване на разстоянието от четенето към разчитането, като измъкване от образователната криза, като защита на словото, подложено на унижение (Елюл). Да научим децата да мислят! „Мисли, мой мозък” (Хамлет). Този резултат от провеждането на урока-репетиция намирам за най-актуален и необходим.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Играта, в случая театралната, може да бъде в помощ при преподаването на по-сложно знание. Да предизвика, да върне „рефлексията”, т.е. „мисленето върху самото мислене”. (Николас Кар). А когато става въпрос за подготовката на бъдещи актьори, режисьори, драматурзи, дори на любителско, училищно ниво, урокът-репетиция на маса се превръща в старт към най-изящното, най-дълбокото, най-вълнуващото мислене – творческото мислене.

Само то може да поражда нови светове.

Използвана литература:

Елюл, Ж. (2003). *Униженото слово*. София: Гал-Ико // **Eljul, Zh. (2003)**

Unizenoto slovo. Sofia: Gal-Iko

Кар, Н.(2012). *Под повърхността*. София: Инфодар // **Kar,N. (2012) Pod**

rovyrhnostta. Sofia: Infodar

Лотман,Ю. М. (1970). *Структура художественного текста*. Москва //

Lotman,U. M.(1970) Struktura hudojestvennfhf teksta. Moskva

Тенева, Т. (2005). *Урок по литература 1. – 12. клас*, Шумен: ШУ „Епископ

Константин Преславски”// **Teneva,T. (2005). Urok po literature 1.- 12. klas,**

Chumen: ChU „Episkop Konstsntin Preslavski”

АВТОР: Сия Стефанова Папазова

Театрален критик и драматург - магистър

старши учител по театрално изкуство

в ЦПЛР – Общински детски комплекс, град Варна

Адрес: град Варна, ул. Петко Каравелов № 3а

тел. за връзка 0878 36 20 45

e-mail: sija.papazova@odk-varna.com