

Смысл профессии режиссера с точки зрения драматурга

Я вернулся недавно с зарубежной премьеры спектакля по одной из своих пьес, и он вызвал у меня удивление бережным отношением к тексту и точности его интерпретации. Казалось бы, чему тут удивляться? Ведь так и должно быть. Это краеугольный камень профессии режиссера, показатель его уровня, это отвечает правилам этики, этого требует закон. Однако так бывает довольно редко. В России (и не только) эти качества режиссуры, к сожалению, стремительно утрачиваются.

Режиссер – это прежде всего интерпретатор пьесы. Эта театральная профессия, возникшая сравнительно недавно, в том и заключается, чтобы истолковывать пьесу и дать ей сценическое воплощение. Остальные создатели спектакля: художник, композитор, актеры, концертмейстер, балетмейстер, специалист по движению и пластике, завпост, технические работники, – каждый отвечает за свою роль, за свой участок. Лишь режиссер думает о целом, координирует и объединяет всех, намечает план работы и обеспечивает его реализацию, ищет смысл каждого эпизода и всей пьесы. Соединить всё вместе: живое слово, интонацию, мимику, жест, физические действия, темп, ритм, мизансценирование, сценографию, реквизит, музыкальное и звуковое сопровождение, свет, цвет, костюмы, выстроить на сцене взаимодействие актеров, определить жанр, придумать спектакль в целом – вот стоящая перед ним непростая задача. Надо владеть всеми этими инструментами и заставить их звучать всем вместе с полной силой. Для всего этого нужен опыт, эрудиция, широкое и глубокое образование, умение ладить с людьми, черты лидера и, разумеется, воображение и незаурядный талант.

Однако в задачу режиссера вовсе не входит литературная работа. Он не автор пьесы, это не его профессия, не его сфера. Конечно, режиссер может обладать литературным талантом (так же, как и драматург может быть наделен режиссерским даром), но сейчас речь идет о смысле профессии, а не об отдельных случаях.

Что же происходит на деле? Теперь юные режиссеры уже с младых ногтей воспитываются своими мэтрами в убеждении, что интерпретация пьесы – это малоинтересное скучное занятие, которое пристало лишь неудачливым бездарностям. «Какой интерес в том, чтобы произносить написанные кем-то и выученные слова?» – считают они. Спектакль, по их мнению, это не «картинки к тексту», а самостоятельное художественное произведение, не зависимое или мало зависимое от литературной основы. И это произведение, сиречь спектакль, может иметь другую идею, других персонажей, другой финал, другую композицию, другой жанр и другой текст, нежели то, что было задумано и написано драматургом. В этом свобода творчества, прелесть театра, смысл профессии. Этим постановщикам кажется, что выражение идеи, смысла и стиля драматурга отнимает у них творческую самостоятельность, принижает их собственную роль как создателя спектакля.

И вот, такие режиссеры, вместо того чтобы работать над спектаклем, начинают «работать над пьесой». Эта работа вовсе не заключается в том, чтобы определить ее идею, вдумываться в диалог, переводить его на театральный язык, размышлять над характерами персонажей, изучать эпоху, знакомиться с биографией автора, читать другие его произведения, изучать необходимый театроведческий и литературоведческий материал по теме, и т. д. Нет, по их мнению, все это устарело и ненужно. Да и трудоемко. Зачем изучать чужое? Ведь главное – внести «свое» (хотя это «свое» нередко уже придумано кем-то другим или просто продиктовано стремлением не отставать от моды). Неважно,

какой смысл вкладывал в свое произведение Пушкин, Чехов или Сидоров и Петров; важно, что думаю и считаю я, режиссер. Вот типичное высказывание одного из современных постановщиков:

«Или вот еще любят поговорить о природе чувств автора. Когда я сказал, что для меня это ничего не означает, все были почему-то поражены. А я поставил более шестидесяти спектаклей и никогда не задумывался ни на одну секунду над природой чувств автора. Для меня важнее природа чувств режиссера.»

Печальнее всего, что этот режиссер еще и преподает в театральном институте, передавая свои взгляды будущему поколению. Воистину, «способность проникать в душу автора есть не наша особенность» (Немирович-Данченко).

Вот почему и приходится читать и слушать, как постановщики в своих интервью с гордостью рассказывают, как они переписали в пьесе начало, переставили порядок сцен, убрали одних персонажей, добавили других, как они что-то сократили, чем-то дополнили, изменили финал, придали другую идею... В общем, внесли «свое». Это «свое» нередко заключается в штуках и трюках, которые придуманы независимо от содержания и стиля пьесы (а иногда и другим режиссером для другой пьесы), и которые хочется продемонстрировать – неважно, на каком материале. Вот и получается парадокс: интерпретировать Шекспира и Гоголя таким режиссерам стыдно, но не стыдно паразитировать на них. Необузданная свобода приводит к уничтожению сущности пьесы.

Один из самых устойчивых и распространенных мифов заключается в том, что драматургия – это не литература. В бытовом сознании литература – это проза, а драматургия – это некий полуфабрикат для театра. К сожалению, это убеждение разделяют и многие люди театра, что дает им основание обращаться с этим «полуфабрикатом» по своему усмотрению. Как поведал один из известных современных режиссеров, «пьеса сама по себе ничего не значит вообще, она может ожить только на сцене. Не надо превращать ее в литературу — это не литература». Подобные утверждения вызывают серьезные сомнения в уровне как культуры таких режиссеров, так и их профессиональности.

Драма – это, действительно, не проза. Более того, стремление быть похожей на прозу ее убивает. Язык, система построения характеров и другие художественные средства драмы по своему назначению, содержанию, образному строю, функциям – короче говоря, по всем параметрам – настолько отличаются от художественных средств повествования, что всякое их сравнение, проводимое в категориях “лучше-хуже”, может выявить лишь невежество того, кто такое сравнение предпримет. Критерии ее оценки должны основываться на законах драмы, а не другого рода литературы.

Сочетание технического мастерства и высокого искусства, расчета и вдохновения, жесткой организации и свободного полета фантазии, тонкого интеллекта и горячего чувства всегда высоко возносило драму над прочими родами литературы. «Антигона», «Гамлет», «Сид», «Тартюф», «Король Лир», «Овечий источник», «Женитьба Фигаро», «Горе от ума», «Ревизор», «Три сестры», «Любовь под вязами», «Орфей спускается в ад» являют собой шедевры ума и чувства, образцы совершенной формы, глубокого содержания, яркой театральности. Они стали зеркалом своей эпохи, эталоном ее вкусов и стремлений, явлениями исторической значимости. Не случайно Белинский вслед за Гегелем утверждал: «Драма – высший род поэзии и венец искусства». Филологи уже сотни лет назад выделили драму в один из трех главных родов литературы. Бывают, конечно, плохие пьесы, которые и литературой назвать нельзя. Но разве не бывает плохих повестей и романов?

В театральной среде бытует и другое ходячее мнение, которое заключается в том, что драматург будто бы пишет лишь «текст», «слова», «диалог», а зримая часть действия – спектакль создается только театром. Однако драматург сочиняет не диалог, а нечто большее: все зрелище в целом: драму. Приравнять эти два понятия, хотя они

текстуально почти совпадают, будет грубейшей ошибкой. В текст драмы входит запись ее и слышимой, и зримой составляющих. Драматург создает не только «слова, слова, слова», а спектакль, разыгранный в его воображении. Режиссеры затем создают различные реальные варианты этого спектакля.

Вот как изображает М. Булгаков процесс создания драмы в своем «Театральном романе». Автор пьесы наблюдает действие в «трехмерной картинке», в «коробочке», в «волшебной камере» своего воображения. Зримая часть драмы видится автору очень отчетливо, его герои «и двигаются, и говорят». Остается только записать увиденное, а это «очень просто»: «Что ВИДИШЬ, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует».

Необходимость обеспечения драматургом зримо-играемого элемента драмы, ее «пантомимы» была осознана еще в 18-ом веке. По Дидро, «пантомима - это картина, которая жила в воображении художника, когда он писал, и он хотел бы, чтобы она появлялась на сцене всякий раз, когда его пьесу играют». Он подчеркивал, что «пантомима является составной частью драмы, что автор должен серьезно заняться ею», что, «если он не видит и не ощущает ее, - он не сможет ни начать, ни вести, ни закончить сцену хоть сколько-нибудь правдиво и что жест нередко должен быть указан вместо речи... Во время представления нельзя ни отнять ее у пьесы, в которой она есть, ни придать ее пьесе, в которой ее нет».

То есть, создавая пьесу, драматург не только пишет «слова», он не только наделяет свои персонажи речью, но задает им определенное сценическое поведение, внеречевое существование. Эта система поведения создается рядом приемов, иногда простых, иногда сложных, иногда не находящихся явного выражения в диалоге, порой четко в нем выписанных. Важно подчеркнуть, что «видимую», сценическую линию драмы автор создает не только ремарками, но и, главным образом, диалогом. И режиссеру при чтении пьесы тоже следует видеть «трехмерную картинку», созданную автором, и учитывать ее при построении мизансцен.

Есть еще одна мантра, столь же часто повторяемая, как и нелепая: если ставить пьесу «как написал автор», то все спектакли по ней будут одинаковы, то будет скучно, развитие театра остановится, а у режиссеров и актеров не будет возможности проявить свой талант. Это неправда. Как сказал Монтень, «во многих вещах не сомневаются потому, что общепринятых мнений не проверяют; так мир переполняется нелепостью и ложью.» Бесконечное разнообразие сценических трактовок произведений драматургии наглядно убеждает, что следование автору не означает однообразия. Впрочем, одинаковость просто и невозможна. Разные театры, разные сцены, разные актеры, разные эпохи, разная публика – все это ведет к необходимости и неизбежности разных трактовок, даже если все эти спектакли ставит один режиссер. И тем более, если режиссеры разные. Еще у древних римлян была поговорка: «Когда двое делают одно и то же, получается не одно и то же». Иногда лучше, иногда хуже, иногда просто по-другому. Однако трактовка – поиски и выявление смысла произведения путем сценического воплощения - вовсе не означает внесение в произведение смысла, из него не вытекающего и на нем не основанного.

По роду своей профессии мне часто приходится смотреть (вживую или в записи) разные спектакли по одной и той же своей пьесе. Иногда бывает, что актеры действительно только «произносят текст» – и это скучно. Но иногда случается видеть, например, три резко отличающиеся, но в то же время точные интерпретации, очень яркие и сильные – такие, какие хочется видеть автору

При всем разнообразии трактовок, пьеса должна быть одна и та же, а не та, версию которой по своему вкусу и в меру своего умения пишет режиссер вместо автора. Трактовки могут быть разные, но пьеса пусть будет одна. Не пьесу надо подгонять к трактовке, а трактовку – к пьесе. Вполне возможно, что изменения, которые хочет внести

режиссер, окажутся очень удачными, но их просто надо согласовать с автором. Этого требует закон, этого требует порядочность. Автор примет их с благодарностью и сам внесет их в окончательный текст, причем сделает это лучше режиссера. Пристли писал, что «постановщик должен чувствовать себя слугой пьесы в той же степени, как и хозяином постановки». Второе никем не оспаривается. Первое обычно игнорируется.

Вслед за постановщиками теряют уважение к литературной основе и актеры. Они не всегда понимают, что даже несколько выброшенных или вставленных слов могут нарушить ткань пьесы, что вольное обращение с текстом открывает путь отсебятине, «оживляжу», словесному мусору, потере профессионализма. Появляется приблизительность, словечки типа «блин», «мужик», «значит», «ой», а порой и просто мат. Объясняют, что, благодаря этому «сотворчеству», актер, «не скованный текстом», чувствует себя более органично, более свободно. О внутреннем жанре пьесы при этом не задумываются. В пьесе абсурда вдруг начинают звучать бытовые словечки и интонации, в легкой комедии – заумный психологизм или откровенная пошлость.

Со стороны автора редко встречается упрямое желание видеть любой ценой точное воспроизведение текста слово в слово. Важно другое. Ведь этот «текст» имеет идею, смысл, подтекст, нюансы, аллюзии, он содержит характеры и образы, колорит и атмосферу, историю и перипетии, он содержит отношение автора к реальности и его индивидуальную манеру отражать эту реальность. И соблюдать текст – это значит соблюдать всё то, что в нем заложено, а не просто воспроизводить слова.

Пьеса проверяется и нередко улучшается и шлифуется в процессе работы над ней театра. В этом и состоит смысл взаимодействия автора и режиссера – прислушиваться друг к другу и улучшать и пьесу, и спектакль. На деле такое взаимодействие теперь почти не встречается. Раньше роль автора в создании спектакля была очень велика, и учет его мнения считался обязательным. Я еще помню свои разговоры и дискуссии на репетициях с Додиним, Товстоноговым, Владимировым и другими постановщиками. Между тем, я был тогда начинающим драматургом, а они – крупными, известными на всю страну мастерами. Однако они не считали для себя зазорным слушать и слышать. Теперь мнением авторов никто не интересуется, а постановщики стали безгрешными и всезнающими.

Разумеется, так происходит не всегда. Мне довелось видеть по своим произведениям замечательные постановки, и тогда я всякий раз удивлялся интуиции и воображению режиссеров, создавших великолепное театральное воплощение пьесы. И не обязательно их решение точно совпадало с моим видением. Скорее, напротив: часто оно было для меня неожиданным, но усиливало смысл, а не разрушало его.

Это интересно и поучительно. Иногда любительская студия, имея в качестве декорации и реквизита один-единственный стул, делает спектакль куда более интересный и сильный, чем академический театр с его сцендвижением, сложной звуко-и светотехникой, компьютерной графикой и кинорядом. Ибо увлечение театральной техникой, стремление следовать театральной моде (обычно в ущерб разработке ролей) не помогают, если нет понимания смысла пьесы и воображения, чтобы перевести его на театральный язык.

С каждым годом все чаще к пьесе навешивают при постановке ненужные бубенчики. Просто диву даешься, глядя на такой спектакль: напридумано много, но к чему, для чего, зачем? Как писал еще Сенека, *plus sonat, quam valet*. «больше звону, чем смысла». Искажение пьесы и пренебрежение ею идет от упадка театральной культуры, от непонимания важности и значения литературного слова, от привычки актеров нести отсебятину, от плохо выученных ролей, от моды жевать или выкрикивать слова, не привязывая интонацию к смыслу. Постановка сама по себе, а пьеса сама по себе, или – того хуже – постановщик сознательно уничтожает пьесу и этим немало гордится. В ходу

бессмысленные утверждения, что режиссер должен работать «наперекор автору», «против пьесы», что глубину и объемность дает только «контрапункт» и т.п. Между тем, сначала надо научиться читать, понимать и анализировать пьесу, а потом уже рассуждать о режиссерском театре. Любые средства интерпретации в драматическом театре плодотворны лишь тогда, когда они выявляют и усиливают смысл главного художественного средства драмы: ее литературной основы.

Драматургов, ожидающих уважения к своему произведению, обычно обвиняют в непонимании специфики театра, незнании законов сцены, в несовременности, отсталости и т.п. В стране тысячи режиссеров, и, разумеется, каждый из них куда талантливее и лучше разбирается в драматургии и театре, чем Мольер или Чехов, не говоря уже о ныне здравствующих авторах. Драматургов, пытающихся робко возражать самоуправству театра, обвиняют в плохом характере, в неумении идти на компромисс. «Компромиссом» называется полное безоговорочное подчинение воле и находкам постановщика. Режиссер считает себя вправе изменять пьесу и ставить, как он ее «видит» (ох уж это пресловутое «видение»! Как часто встречается: пьеса отдельно, а видение отдельно!) и удивляется, если с ним не соглашаются абсолютно по всем пунктам. Но интересно наблюдать, как он себя ведет, когда ему самому высказывают пожелания по поводу его режиссуры. Тут он становится совершенно нетерпим. Сколько режиссеров увольнялось из театров в знак протеста, что худрук изменил (или просил изменить) какую-то мелочь в их постановке!

Вот один из сотен примеров, самый мелкий, но типичный. Маленький частный полулюбительский провинциальный театр попросил у меня разрешения поставить пьесу. Я такое разрешение дал, причем на очень льготных условиях. Дело, однако, закончилось не постановкой, а конфликтом. Вот что на заключительном этапе написала мне режиссер: «Ни разу в своей творческой жизни я не сталкивалась с таким бескомпромиссным, жёстким, необоснованным требованием, как с вашим по поводу спектакля. Прогибаться под вас и ваши требования я не смогу, т.к. это значит предать себя и свое режиссерское видение и наитие. Бог Вам судья. Если вас это сделает счастливее - мы больше никогда не будем играть ваши пьесы! Очень сожалею о том, что столкнулась с вами».

Что же произошло? В чем заключалось мое «бескомпромиссное требование»? Дело в том, что режиссер внесла в первый акт пьесы множество изменений, а второй акт полностью переписала сама. Между тем, и в договоре на постановку, и на титульном листе пьесы, и в предшествующей переписке с театром было указано, что переделки пьесы (кстати, прошедшей многократную успешную сценическую проверку) могут быть допущены только с согласия автора. На мое предложение вместе обсудить возможные изменения, постановщица ответила решительным отказом. Самые мелкие отступления от ее варианта пьесы значило для нее «предать себя». предавать себя можно только драматургу.

Неучастие драматурга в нынешнем театральном процессе – грустная реальность. Режиссер, актеры, художники, композитор, музыканты, завлит, завпост – все могут и даже должны присутствовать на репетициях, участвовать в рождении и создании спектакля с первых минут работы над ним. Только автор, который лучше других знает смысл пьесы и характеры персонажей и который может внести большой вклад в улучшение спектакля и пьесы, почему-то считается человеком посторонним, которому нельзя показывать незаконченную постановку: он отдал театру «текст», остальное его касаться не должно. Если он и присутствует на репетиции, то только накануне премьеры, когда что-либо изменить уже невозможно. Автора под любым предлогом стараются не допустить на репетиции (режиссера это будет «стеснять», «актеры будут зажаты», «лучше не сегодня, а на следующей неделе», «завтра репетиция будет чисто техническая: я буду ставить свет; зачем вам присутствовать?») и т.д.). Театрам не приходит в голову обсуждать и согласовывать с автором творческие вопросы: кто будет ставить, кто делать сценографию,

кто играть; как театр видит трактовку пьесы и ее отдельных эпизодов. Между тем, «руководителем внутренней линии, внутренних образов, внутренних задач, зерна, сквозного действия является автор. Его надо изучать, к нему подходить и ему подчиняться» Эти допотопные слова принадлежат Немировичу-Данченко.

Драматург, сколь его ни ругают за это, при постановке своей пьесы хочет слышать со сцены то, что написал он, а не всевозможные переработки и – хуже того – актерские импровизации. Он готов отдаться режиссеру по любви, но не хочет, чтобы его насильовали. Он не хочет испытывать чувство стыда, когда присутствует на исполнении своей пьесы. Ведь критики и зрители судят о пьесе (которую они обычно не читают) по спектаклю, в котором она часто отражается как в кривом зеркале в комнате смеха. Режиссер, конечно, имеет право на свое видение спектакля, но и автор тоже вкладывал в свое произведение какой-то смысл и стремился выразить какую-то идею и потому имеет право, чтобы этот смысл был донесен до зрителя. Еще раз вспомним слова Пристли: «Театр, в котором не уважают автора – это плохой театр».