

**ТЕКСТ И СПЕКТАКЛЬ: АНАТОМИЯ РЕЖИССЁРСКИХ КОНЦЕПТОВ ПЬЕСЫ-СКАЗКИ
«ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ»**

Алексей Зыков

Текст та вистава: анатомія режисерських концептів п'єси-казки «Дванадцять місяців»

У статті розглянуто причини можливого «вторгнення» режисера в літературний текст. Головна теза: автор драматичного твору з самого початку має у вигляді завдання його сценічну постановку, але цього недостатньо; режисер здійснює купюрування тексту п'єси, переміщення шматків з однієї частини до іншої, замінюю фрагменти іншими театральними «текстами» тощо. Проблема «взаємовідносин» автора спектакля й автора п'єси є особливо актуальною для сучасного театру при постановці п'єс минулих епох.

Автор статті концентрує увагу на причинах й межах режисерського «вторгнення» в літературний текст на матеріалі п'єси С. Я. Маршака «Дванадцять місяців». Він був режисером й хореографом при її постановці, здійснив спробу аналітично осмислити роботу над виставою «зсередини». П'єса Маршака (1943) має яскравий казковий сюжет. Вона написана чудовою літературною мовою. Однак оповідально-епічний характер робить її постановку сьогодні дуже громіздкою. Аналіз п'єси – виявлення головних та супутніх сюжетних ліній, простору дії, функціонування персонажів – продемонстрував, що вона має великий текстовий обсяг, значну кількість персонажів (37) й місце дії (4). Для сучасного театру важливою є данимічність видовища, коротший час вистави, малобюджетність.

Причиною «вторгнення» до тексту стає адаптація п'єси до реалій часу. «Рама» вторгнення: відмова від додаткових сюжетних ліній за одночасного узбільшення основних, скоорочення «населення» казки, у тому числі – за рахунок «передавання» функцій від одних персонажів до інших, концентрація уваги на основних місцях дії, вилучення другорядних. Автор статті фіксує аналіз змін у кількох таблицях, які показують, що «вторгнення» постановника у текст п'єси не змінив її головних сюжетних ліній й не викривив головної авторської ідеї. Це й пропонується розуміти під «межами вторгнення».

Ключові слова: літературний текст, режисерська інтерпретація, постановка вистави, сучасний театр.

Воспроизведение литературного текста на сцене – это всегда интерпретация. Даже драматические пьесы, попадая в современный театр, не просто обретают «визуальность», но становятся той отправной точкой, важной и значимой, с которой только начинается «сочинение» произведения сценического.

На первый взгляд, эта ситуация выглядит парадоксальной, ведь автор драматического произведения изначально учитывает специфику его «оживления», подчиняя сюжет, диалоги, ремарки условиям сценического воплощения. Действительно, А.Н. Островский в своё время в «Записке об авторских правах драматических писателей» (1869) заявлял, что пьеса может быть просто читаема, но основная задача – её сценическое воплощение. Иными словами, именно представление пьесы на публику становится формой реализации её авторского замысла. Отсюда и вывод: «интерес, успех, а, следовательно, и ценность представления зависят главным образом от представляющей пьесы. Артисты и дирекция только способствуют успеху, а производит успех автор» [16].

Высказанное мнение ныне кажется верным лишь отчасти. Драматург, сочиняя произведение для постановки в театре, по словам самого А.Н. Островского, основывается «на так называемом знании сцены и внешних эффектов» [16]. При этом между ним (автором пьесы) и теми, кто представлял её на сцене (артистами) во времена Островского существовал лишь административно-технический «мостик» в лице директоров и антрепренёров. Под постановкой имелось в виду создание декораций, костюмов, реквизита, то есть сценического оформления. Иное дело – современный театр: это, прежде всего, работа режиссёра. Его появление век назад в качестве важнейшей профессиональной «единицы» театрального искусства подняло «перевод» литературного произведения в сценическое действие на принципиально иной уровень. Пьеса стала объектом интерпретаторства.

На протяжении XX в. роль режиссёра в создании спектакля возрастает до уровня авторства, когда литературный текст превращается в одну из составляющих при создании сценического действия. Он купируется, дополняется «врезками» из других сочинений, перемещается (кусками, фрагментами) из одной части в другую, наконец, отчасти или целиком заменяется иными театральными «текстами» и т.д. Эти моменты дискутируются в работах театральных деятелей, критиков и учёных трудах с момента появления режиссёрской профессии. Назовём авторов некоторых из них за последние десятилетия: Б.Е. Захава [4], Э. Бентли [1], В.А. Сахновский-Панкеев [17], Ю.М. Лотман [9], В.В. Норенко [15], Д.Н. Катышева [7], Е.А. Слесарь [18].

Одна из недавних работ рассматривает соотношение театральных понятий по поводу текста и реалий, стоящих за ними. В.В. Защепкина, её автор, признавая, что «литературная основа спектакля – драматургия – и сам спектакль представляют совершенно разные произведения», даёт такую обобщённую характеристику роли режиссёра в создании современного спектакля: «вопрос об интерпретации художественного текста связан с двумя противоположными тенденциями: абсолютной самостоятельности авторского текста и пренебрежением к нему, когда внимание режиссёра и актёров концентрируется на спектакле, текст же представляется им лишь одним из второстепенных его элементов» [5, с. 236].

Автор полемики обозначила крайности. Как кажется, речь должна идти о причинах и пределах «вторжения» в литературный текст. Рассмотрим их на материале пьесы С.Я. Маршака «Двенадцать месяцев» (1943) [10]. Выбор этого произведения как материала для статьи продиктован возможностью представить работу над спектаклем «изнутри», поскольку автор был режиссёром и хореографом, а сама постановка осуществлялась в трёх версиях: Саратовский академический театр драмы им. И.А. Слонова (2006), Тамбовский драматический театр (2011), Пензенский драматический театр им. А.В. Луначарского (2015).

Оговорим сразу, что постановка сказки в драматическом театре как проблема требует специального изучения. Пока тема остаётся практически неисследованной, но интерес к

проблематике в нескольких диссертационных работах с различных позиций всё же наметился: В.Д. Зимин «Тенденции развития театра детей как явления искусства» (2005) [6], О.Е. Коханая «Социокультурные функции детского и молодежного театра» (2009) [8], Е.Ф. Гилёва «Пути развития русской драматической сказки конца XX века» (2011) [3].

Позволим себе некоторые пояснения по поводу пьесы «Двенадцать месяцев» и её сценической судьбы. Хорошо известно, что С.Я. Маршак уделял большое внимание детскому театру. Это произведение было создано им во время войны, в короткие промежутки, как признавался сам автор, между работой в газете. Он был уверен, что «в суровые времена дети, – да, пожалуй, и взрослые – нуждаются в весёлом и праздничном представлении, в поэтической сказке» [13].

Его убеждения совпали с намерениями Московского Художественного Академического Театра (МХАТ) продолжить традицию зрелищных постановок для детей, заданную ещё в 1908 г. постановкой пьесы М. Метерлинка «Синяя птица», в которой было 6 актов, более шестидесяти персонажей и очень много самых разных мест действия. В результате пьеса С.Я. Маршака обрела вид масштабной драматической повести, события которой развиваются на протяжении пяти актов. В ней, как и в «зачинательнице» традиции больших детских спектаклей МХАТа, «присутствует» большое число персонажей (около сорока), а места действия требуют грандиозных перестановок.

Известный театроревед и литературовед С.В. Владимиrow в «Очерках истории русской советской драматургии» (1966) писал об этом: «драматург, работая над сказкой, учитывал богатые постановочные возможности театра. На глазах зрителя в течение нескольких минут сменяются времена года, расступается и снова сдвигается лес, на сцену выезжает сказочная тройка» [2, с. 59]. Впрочем, как дальше замечает автор очерка, главное достоинство пьесы всё же не в использовании мощных театральных эффектов, а в том, что С.Я. Маршаку удалось создать драму для детей «с широким обобщением, развернутыми психологическими характеристиками, богатой образностью, отточенным и ёмким языком» [2, с. 63].

С.В. Владимиrow также сообщает нам, что пьеса была поставлена в Ленинградском ТЮЗе (1946), Московском ТЮЗе (1947), во МХАТе (1948) и даже в Японии под названием «Лес живёт». Очевидно, что сказка ставилась и потом, но пока до конца выяснить судьбу пьесы на театральной сцене нам не удалось (хорошо известны одноимённый мультфильм 1956 г. – сценарий к нему С.Я. Маршак написал вместе с Н. Эрдманом – и кинофильм 1972 г.). Известно и о недавних обращениях к этой сказке С.Я. Маршака в нескольких Московских и Санкт-Петербургских театрах. В них, судя по небольшим рецензиям и длительности спектаклей, имели место разные режиссёрские интерпретации и купирование литературной основы, то есть «вторжения» в текст пьесы.

Попытаемся разобраться в их причинах. Оценка «Двенадцати месяцев» современником их автора С.В. Владимиrowым позволяет говорить о том, что театр сегодня должен проявлять безусловный интерес к идее пьесы. Действительно, она обладает особым и по-настоящему сказочным сюжетом. Написанная прекрасным литературным языком, она гармонично сочетает в себе переживания героев и тонкий юмор, мягкие наставления и весёлую игру.

В то же время, с точки зрения современного театра, повествовательный и даже эпический характер, делают её постановку слишком громоздкой, трудновыполнимой для режиссёра и утомительной для зрителей. Сегодня же действие сказки должно быть не только зрелищным, но и динамичным. К тому же, «современные реалии» (во всяком случае, в

ситуации провинциальных театров) диктуют жёсткие временные рамки и малобюджетность (финансовые затраты на «чудеса» должны быть достаточно скромными). Иными словами, подчиняться запросам времени.

Но ведь автор пьесы создавал сказку, также подчиняясь требованиям театра своего времени (более того, конкретных запросов МХАТа). Можно предположить, что если бы С.Я. Маршак писал «Двенадцать месяцев» сегодня, то способ изложения истории был бы совсем другим. К тому же, как хорошо известно, сам С.Я. Маршак неоднократно выступал в роли «интерпретатора», адаптируя авторов ушедших эпох к языку и культуре современной ему России. Именно в его переложениях на русский язык мы знаем таких известных писателей, как У. Шекспир, Р. Бёрнс, Дж. Китс, Р. Киплинг и др. Более того, С.Я. Маршак, приветствуя в 1962 г. участников совещания, посвящённого проблемам перевода, заявляет, что переводчик (в нашем случае – интерпретатор) должен «как бы перевоплотиться в автора и, во всяком случае, влюбиться в него, в его манеру и язык, сохраняя при этом верность своему языку и даже своей поэтической индивидуальности. Безличные переводы всегда бесцветны и безжизненны. Отнюдь не насилия и не искажая автора, хороший переводчик невольно и неизбежно отражает и свою эпоху, и себя самого» [12].

Так не это ли стремление к отражению эпохи и себя самого толкает режиссёра к «вторжению» в текст пьесы, то есть к её адаптации к современным театральным реалиям? Он ищет способы поставить, прежде всего, пьесу, а не текст пьесы, то есть создать на сцене художественный образ адекватный художественному образу драматургического материала.

«Вторжение» начинается с анализа пьесы, выявления главных и сопутствующих сюжетных линий, пространства, в котором действие происходит, и функционирования персонажей, населяющих её. Кратко охарактеризуем «анатомию» работы с текстом на примере первого акта пьесы, разбитого на условные сцены по месту действия.

Сцена 1 – «Лес». Пьеса С.Я. Маршака начинается в заснеженном лесу накануне нового года. Роль интродукции берёт на себя мир зверей: диалог волка и ворона, игра белок и зайца. Предваряя появление главной героини – Падчерицы (в лес она пришла за хвостом), они вводят нас в сказочную атмосферу, наполненную предчувствием чудес: геройня видит их игры, слышит разговоры. И вот уже вслед за чудесами мы возвращаемся в человеческий мир – появляется Солдат (он ищет ёлку для Королевы). Его диалог с Падчерицей сообщает нам обстоятельства сюжета. Мы узнаем, что Падчерица-сирота живёт у Мачехи и Дочки; кроме того, есть некая капризная девочка-королева, которая тоже сирота и – самое главное – что какому-то человеку однажды уже довелось увидеть все двенадцать месяцев разом. Завершая диалог, персонажи скрываются в чаще леса. Автор снова погружает нас в мир нереального – появляются Декабрь, который передаёт Январю пост главного месяца («Вот, брат, принимай хозяйство»), звери и т.д.

Сцена 2 – «Королевский дворец». Здесь мы встречаемся с другой девочкой-сиротой – Королевой. Профессор арифметики и чистописания ведёт свой урок, который прерывается появлением Канцлера (необходимо «подписать один ре скрипт и три указа»). Из диалогов мы видим, что королева капризна, своевольна, упрямая. Споры с учителем заканчиваются её требованием рассказать «что-нибудь интересное». Профессор излагает ей последовательность смены двенадцати месяцев в году и невольно провоцирует маленькую Королеву на жёсткое противостояние: «никогда ещё не бывало, чтобы» один месяц наступил раньше другого – «хочу, чтобы уже был апрель». Отговоры получают обратный эффект и Королева подписывает свой указ: «всемилостивейше повелеваем доставить к Новому году во

дворец полную корзину подснежников», тому, кто исполнит, «мы дадим столько золота, сколько поместится в его корзине».

Сцена 3 – «Объявление королевского указа». Глашатаи сообщают народу о повелении королевы (автор не указывает места действия, но очевидно, что это происходит на улице, возможно, на площади перед дворцом).

Сцена 4 – «Домик на окраине города». Мачеха Падчерицы (у Маршака – Старуха) месит тесто, а её Дочь выбирает корзину, чтобы отправиться с ней за подснежниками. Диалог персонажей показывает нам алчный характер девочки, отсутствие сострадания даже к матери и безграничную любовь Мачехи к родному дитяти, ради которого она готова пожертвовать чем угодно. Так, вернувшуюся из лесу Падчерицу они выгоняют в ночь и метель за подснежниками: «Наберёт она цветочков – мы с тобой их во дворец снесём, а замёрзнет – ну, значит, такая её судьба».

Итак, сюжет обозначен, главные линии определены, основные персонажи, между которыми возникнет конфликт, прорисованы. Дальше (второй-пятый акты) – развитие истории: встреча Падчерицы с братьями-месяцами и знакомство с Апрелем, возвращение её домой, приход Мачехи и Дочки во дворец на большой приём Королевы, общий выезд в лес, встреча с месяцами и благополучное разрешение сюжетных перипетий.

Из изложения «событий» первого акта пьесы С.Я. Маршака мы видим, что автор предлагает два основных места действия (лес и королевский дворец) и два вспомогательных (площадь и домик на окраине леса). Безусловный интерес вызывают основные – как оппозиция естественного, «живого» (природа – лес, животные, сказочные месяцы) и «культурного», «неживого» (королевский дворец – люди, взаимоотношения которых подчинены иерархии и этикету), мира фантазии и реальности.

Персонажи могут быть разделены на несколько групп: мир Падчерицы, мир Королевы и животный мир. Сведём информацию о них в таблицу (см. таблицу 1).

Таблица 1. Персонажи пьесы С.Я. Маршака «Двенадцать месяцев»

Группа	Кол-во	Главные	Второстепенные	Эпизодические
Мир Падчерицы	17	Падчерица, Мачеха, Дочка, Апрель	Молодой солдат, старый солдат, Декабрь, Январь	Февраль, Март, Май, Июнь, Июль, Август, Сентябрь, Октябрь, Ноябрь
Мир Королевы	13	Королева, Учитель	Гофмейстерина, Канцлер, Начальник королевской стражи, Королевский прокурор,	Западный посол, Восточный посол, Садовник, Главный садовник, Офицер королевской стражи, Первый глашатай, Второй глашатай, придворные, пажи
Животный мир	7	---	Ворон, Волк, Первая белка, Вторая белка, Заяц	Медведь, Лисица

Таблица показывает, что в структуре «Двенадцати месяцев» из 37 персонажей пьесы (не считая придворных и пажей) главных действующих лиц, (тех, кто несёт на себе основную сюжетно-смысловую нагрузку действия) всего – 6; лиц второстепенных (тех, кто помогает главным персонажам выявить основные смыслы и сюжет пьесы) – 13; наконец, действующих лиц, которые привносят дополнения к основному действию или осуществляют технические функции, – 18. При этом часть персонажей – животные. Попутно заметим, что «обитание» их

на сцене вместе с миром людей всегда вызывает сложности «правдоподобия» и требует особого режиссёрского решения, чтобы зритель принял ситуацию как «правдивую» и согласился в неё поверить.

Главные герои, как и положено в сказке, – дети. Две девочки – Падчерица и Королева – конечно же, представляют антагонистические позиции: обе изначально лишены родителей, но условия жизни и поступки диаметрально противоположны. С ними связаны и основные линии сюжета. Первая проходит путь от бедности и унижения до богатства и признания – как награды за трудолюбие, доброту, честность и т.д. Вторая – от богатства и власти до потери всего и почти до гибели в лесу (жанр исключает трагический финал – события становятся «наукой» для исправления персонажа). Эти две основные линии пьесы пересекаются во встрече с двенадцатью месяцами – тем самым чудом, которое в корни меняет жизнь каждой из них.

Два других детских персонажа – Апрель и Дочка. В отличие от самых главных героинь – они не одиноки: у одного есть братья, у другой – мать. Они также выполняют в сказке противоположные функции, разделяясь на «хорошего» и «плохую». Помогая развитию основных линий сюжета, они создают свои важные «ответвления»: взаимоотношения со взрослыми (у Апреля – уважительное, у Дочки – потребительское) и со сверстницами (Апрель, помогая Падчерице, влюбляется в неё; Дочка использует сестру для достижения своих корыстных целей). Что касается Королевы, то здесь «оппонентом», который помогает проявиться основным качествам маленькой героини, становится Профессор-учитель.

Все остальные персонажи выстраиваются «по убывающей» по отношению к главным линиям сюжета, добавляя свои «веточки» к основному стволу действия, «раскрашивая» его, создавая многослойность и объёмность.

Продолжим метафору: при адаптации такой масштабной пьесы как «Двенадцать месяцев» к современным театральным реалиям, требуется сделать, по сути, то же самое, что делает садовник с деревом, придавая ему «культурный», с точки зрения хозяина сада, вид. То есть обрезать «лишние» веточки, чтобы ствол и основные ветви приобрели более явные очертания, тем самым придать растению форму. Режиссёр, работающий с текстом пьесы, в случае необходимости отказывается от дополнительных сюжетных линий, укрупняя при этом основные. Такая операция позволяет провести почти безболезненное сокращение «населения» сказки: некоторые из персонажей при этом «передадут» свои наиболее важные функции оставшимся, другие просто исчезнут. Форму поможет придать «отказ» от второстепенных мест действия и сосредоточение внимания на основных (одним из наиболее эффективных «инструментов» в этом могут стать музыкальная партитура сказки и использование танцевально-пластических средств).

«Расчищая» сюжетное дерево и концентрируясь на основных его линиях, можно, прежде всего, отказаться от эпизодических персонажей. В данном случае ни сюжет, ни смысл сказки не пострадают, если в спектакле зрители не увидят Медведя, Лису, пажей, послов и даже нескольких «месяцев».

Нельзя не указать на ещё одно важное обстоятельство: фиксации анализа перемен, «привязав» персонажей к главным местам их сценического обитания (лес, дворец). Сокращение одних персонажей за счёт передачи их функций другим приводит к увеличению значимости «присутствия» на сцене тех, кто остался. Рассмотрим, как это было сделано при постановке анализируемой пьесы (см. таблицу 2).

Таблица 2. Функции персонажей спектакля («Лес»)

Персонаж	Чьи функции вобрал	Какие функции исполняет
<i>Mир Падчерицы</i>		
Падчерица	Падчерица	Основной персонаж лишенный родительской любви, на котором показан путь от бедности к признанию через добрые дела, веру, честность и т.д.
Мачеха	Мачеха	«Внутренний» оппонент Падчерицы, показывает сложности её жизни; тема «неправильного» воспитания ребёнка
	Глашатай	Произносит часть указа, обозначая получение информации и отношение к ней
Дочка	Дочка	«Внутренний» оппонент Падчерицы, показывает сложности её жизни; тема «неправильного» воспитания ребёнка
	Глашатай	Произносит часть указа, обозначая получение информации и отношение к ней
Апрель	Апрель	Помогает Падчерице; тема «чудес»; тема первой любви героев
	Солдат	Участие в интродукции с текстом Солдата усиливает тему любви героев, увеличивает объём образа Апреля, помогает решению включения «животного мира» в спектакль; тема «правильного» воспитания ребёнка
Декабрь	Декабрь	Главный месяц, от которого зависят «чудеса» – возможность смены времён и появление подснежников
	Солдат	Участие в интродукции с текстом Солдата увеличивает объём образа Декабря; тема «правильного» воспитания ребёнка
	Январь	Часть текста Января увеличивает образ Декабря как старшего и самого мудрого наставника Апреля до самого финала
Январь	Январь	С наступлением нового года становится главным месяцем
<i>Животный мир</i>		
Ёлки	Первая белка	Играют в лесу в горелки, обнаруживают замерзающую Падчерицу и зовут на помощь Апреля, находят в такой же ситуации Королеву и зовут на помощь Падчерицу
	Вторая белка	
	Заяц	

Из таблицы видно, что неизменными остались лишь функции Падчерицы. Роли Мачехи и Дочки увеличились незначительно – добавилось их участие в сцене объявления указа: на глазах зрителей они узнают о желании Королевы получить подснежники и сразу же включаются в его обсуждение (Дочка: «В эту корзину много золота войдёт?», Мачеха: «Да немало...»). Это позволило отказаться от второстепенного места действия – «Домика на окраине города».

Увеличение функций значительно обогатило образы Апреля и Декабря – они стали более объёмными и цельными (Январь при этом частью своих функций «пожертвовал»). Присутствие их во всех сценах в лесу позволило «прорисовать» взаимоотношения братьев с позиции воспитания одного другим, а также пространнее показать мир мальчика-месяца, его интерес к Падчерице и зарождение первой любви. При этом заданные постановщиком

спектакля взаимоотношения братьев в алгоритме «воспитание как игра» помогли решить и проблему животных. На сцене Апрель сам участвует в «горелках» белок и зайца (большие мягкие игрушки «оживают» в «руках» волшебных ёлок – персонажей, придуманных режиссёром).

Посмотрим, что произошло с действующими лицами королевского дворца (см. таблицу 3).

Таблица 3. Функции персонажей спектакля («Королевский дворец»)

Персонаж	Чьи функции вобрал	Какие функции исполняет
<i>Mир Королевы</i>		
Королева	Королева	Основной персонаж лишённый родительской любви, на котором показан путь «исправления» ребёнка; главный «внешний» оппонент Падчерицы
	Глашатай	Произносит часть указа, продолжая спор с Учителем
Учитель	Профессор	Главный «внутренний» оппонент Королевы, показывает сложности её воспитания; «интеллектуальное» окружение Королевы; участвует в празднике и пр.
	Глашатай	Произносит часть указа, продолжая спор с Королевой
Гофмейстерина	Гофмейстрина	Образ «уравновешивает» мужское «интеллектуальное» окружение Королевы женским; участвует в королевском празднике и пр.
	Глашатай	Произносит часть указа, участвуя в споре Королевы с Учителем
Садовник	Садовник	«Техническое» окружение Королевы (слуги)
	Начальник королевской стражи	Оберегает Королеву; сопровождает Мачеху, Дочку и Падчерицу в лес (чтобы не сбежали); участвует в королевском празднике и пр.
	Офицер королевской стражи	Объявляет Королеве, что во дворец «прибыли подснежники»
	Глашатай	Произносит часть указа, участвуя в споре Королевы с Учителем
Повариха	Повариха	Образ «уравновешивает» мужское «техническое» окружение Королевы женским
	Канцлер	Приносит на подпись указы
	Королевский прокурор	Оберегает Королеву; участвует в королевском празднике и пр.
	Глашатай	Произносит часть указа, участвуя в споре Королевы с Учителем

Из таблицы видно, что у всех персонажей функции добавились. При этом Королева, Учитель, Гофмейстерина так же, как и Мачеха с Дочкой, расширили их лишь слегка. Однако передача им в спектакле текста объявления указа (музыкально-пластический фрагмент) позволила, с одной стороны, довести спор Учителя и Королевы до его апогея, с другой же – отказаться от ещё одного второстепенного места действия на площади перед дворцом.

Наиболее многофункциональными стали образы обслуживающего персонала Королевы. По сути, это собирательные персонажи, что особенно видно на примере Поварихи. Такого действующего лица у автора пьесы вообще нет. Однако режиссёру понадобилось сделать окружение маленькой властительницы более мягким, домашним, уравновесив его разноплановыми образами мужчин и женщин, отдалённо напоминающим девочке её маму и папу.

Таблицы показывают, что сокращение персонажей за счёт передачи функций от одних другим привело к тому, что число действующих лиц уменьшилось до одиннадцати (роли придуманных режиссёром ёлок переданы исполнителям, не занятым в «лесных» сценах). Исчезли некоторые дополнительные линии сюжета (беседы Ворона и Волка; мимоходом появляющиеся в лесу ради придания сказочного драматизма Медведь и Лиса; увеличивающие помпезность новогоднего приёма Королевы послы и пажи и т.д.). При этом оставшиеся места действия спектакля сделали сказку более структурированной по лаконичности функционирования сценического пространства.

Обозначим и оценим ещё один момент: режиссёрскую добавку к тексту. Почти в finale, по версии постановщика, девочки-сироты встречаются и между ними происходит разговор (Королева: «Я сирота», Падчерица: «Я тоже»), завершает его голос воображаемой матери («А, знаешь, родители всегда рядом, даже если их нет...») [11]. Так заявленная в пьесе тема сиротства в спектакле обретает свою завершённость.

Итак, попытаемся подытожить изложенное. Главной причиной «вторжения» в литературный текст стало стремление вернуть на сцену хорошее, художественное, гуманистически и дидактически насыщенное литературно-драматическое произведение, дать ему второе дыхание, вторую жизнь, актуализировав материал и выстроив его в соответствии с требованиями современного театра. При этом само «вторжение» постановщика в текст пьесы не изменило его главных сюжетных линий и не исказило главной идеи её автора.

Если ещё раз прибегнуть к сравнению режиссёрской интерпретации и переводческой деятельности, то работа постановщика спектакля с литературным текстом была ориентирована на одно из важных требований к переводчику, о котором французский языковед Жорж Мунэн писал в работе «Перевод. История. Теория. Применение» (1967): «переводить следует не высказывания, а контексты и ситуации [...] таким образом, чтобы зрителю стало ясно, смеяться ему или плакать» [14, с. 138]. Именно с этой целью режиссёр прибегнул к переносу частей текста, его купированию (не исказившему, но прояснившему смыслы), даже некоторым собственным добавлениям, переименовыванию второстепенных персонажей и введению новых (ёлки). Такие действия и можно отнести к числу «пределов вторжения».

С теоретической стороны поставленный в статье вопрос пока осмыслен мало. Встаёт задача определения основных параметров, связанных с причинами, целями, пределами «вторжения». Но и уже названные позволяют обозначить для практиков пути создания такого театрального произведения, при котором сценическая интерпретация сохраняла бы художественный образ пьесы.

Работа режиссёра с литературным текстом не заканчивается анализом драматической пьесы и созданием сценической редакции. Она продолжается при разработке сценографии, поиске музыкального материала и танцевально-пластического решения, репетициях с актёрами. Однако, что касается способов решения этой проблемы с помощью других частей-

«текстов» драматического спектакля (по Ю.М. Лотману [9, с. 596-597]), то это – вопрос дальнейшего исследования.

Список джерел та літератури

1. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли, пер. В. Воронина // Библиотека истории и культуры. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 406 с.
2. Владимиров С. Драма. Режиссер. Спектакль / С.В. Владимиров, сост. Н.Б. Владимирова. – Л.: Искусство, 1976. – 223 с.
3. Гилёва Е.Ф. Пути развития русской драматической сказки конца ХХ века (1970-2000 гг.): дис... канд. филолог. н.– М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2011. – 279 с.
4. Захава Б. Мастерство актёра и режиссёра: учебное пособие / Б.Е. Захава. – 5-е изд.– М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. – 432 с.
5. Защепкина В. Соотношение понятий драматический, драматургический, театральный / В.В. Защепкина // Молодой ученый. – 2011. – № 12 (35). Т.1. – С. 234-236.
6. Зимин В.Д. Тенденции развития театра детей как явления искусства: дис... канд. иск.– М.: Академия переподготовки работников культуры и туризма, 2005. – 142 с.
7. Катышева Д.Н. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр: монография / Д.Н.Катышева . – СПб.: СПбГУП, 2001. – 205 с.
8. Коханая О. Социокультурные функции детского и молодежного театра: дис... доктора культурол / О.Е. Коханая – М.: Государственный университет культуры и искусств, 2009. – 294 с.
9. Лотман Ю. Семиотика сцены / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 2005. – С. 583-603.
10. Маршак С. Двенадцать месяцев / Произведения для детей / С.Я. Маршак // Собр. соч. в 8 томах. – М.: Художественная литература, 1968. – Т.2. – С. 307-376.
11. Маршак С.Я. Двенадцать месяцев / Редакция для театра и тексты песен А. Зыкова. – 2015. – URL: http://alekse-zykov.my1.ru/_Id/0/4___.pdf
12. Маршак С. Поэзия перевода / С.Я. Маршак //Собрание сочинений в 8 томах. – 1971. – Т.6. – С. 371-375. – URL: <http://s-marshak.ru/works/prose/prose33.htm>
13. Маршак С. Правдивая сказка / С.Я. Маршак // Театр, 1946. –№ 1. – С. 29.
14. Mounin G. Die Übersetzung. Geschichte. Theorie. Anwendung / G. Mounin – München, 1967. – 214 S.
15. Норенко В.В. Режиссёрский замысел в структуре спектакля: дис... канд. иск. – Л.: ЛГИТМиК, 1984. – 206 с.
16. Островский А. Записка об авторских правах драматических писателей. Статьи о театре. Записки. Речи. 1859-1886 / Островский А.Н. // Полное собр. соч. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. – Т.12. – С. 43-52.
17. Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. / В.А. Сахновский-Панкеев – Л.: Искусство, 1969. – 232 с.
18. Слесарь Е.А. Режиссёр – драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX – XX веков: автореферат дис... канд. иск. – СПб.: СПбГУП, 2006. – 27 с.

References

1. BENTLI, E. (2004) *Zhizn' dramy*. Moscow: Ayris-press, 406 p.
2. VLADIMIROV, S.V. (1976) *Drama. Rezhisser. Spektakl'*. Leningrad: Iskusstvo, 223 p.
3. GILEVA, E.F. (2011) *Puti razvitiya russkoy dramaticheskoy skazki kontsa XX veka (1970-2000 gg.)*: dis... kand. filologicheskikh nauk. Moscow: Moskovskiy gosudarstvennyy universitet im. M.V. Lomonosova, 279 p.
4. ZAKHAVA, B.E. (2008) *Masterstvo aktera i rezhisera: uchebnoe posobie (5-e izdanie)*. Moscow: Rossiyskaya akademiya teatral'nogo iskusstva (GITIS), 432 p.
5. ZASHCHEPKINA, V.V. (2011) *Sootnoshenie ponyatiy dramaticheskiy, dramaturgicheskiy, teatral'nyy*. Molodoy uchenyy. Tom 1. 12 (35), 234-236 p.
6. ZIMIN, V.D. (2005) *Tendentsii razvitiya teatra detey kak yavleniya iskusstva*: dis... kand. iskusstvovedenija. Moscow: Akademiya perepodgotovki rabotnikov iskusstva, kul'tury i turizma, 142 p.
7. KATYSHEVA, D.N. (2001) *Voprosy teorii dramy: deystvie, kompozitsiya, zhanr*: monografiya. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskiy Gumanitarnyy universitet profsoyuzov, 205 p.
8. KOKHANAYA, O.E. (2009) *Sotsiokul'turnye funktsii detskogo i molodezhnogo teatra*: dis... doktora kul'turologii. Moscow: Gosudarstvennyy universitete kul'tury i iskusstv, 294 p.
9. LOTMAN, Yu.M. (2005) *Semiotika stseny*. In: *Ob iskusstve*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, pp. 583-603.
10. MARSHAK, S.Ya. (1968) *Dvenadtsat' mesyatsev*. In: *Sobranie sochineniy v 8 tomakh*. Tom 2. Proizvedeniya dlya detey. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, pp. 307-376.
11. MARSHAK, S.Ya. (2015) *Dvenadtsat' mesyatsev*. Redaktsiya dlya teatra i teksty pesen A. Zykova. URL: http://alekse-zykov.my1.ru/_Id/0/4___.pdf
12. MARSHAK, S.Ya. (1971) *Poeziya perevoda*. In: *Sobranie sochineniy v 8 tomakh*. Tom 6. pp. 371-375. URL: <http://s-marshak.ru/works/prose/prose33.htm>
13. MARSHAK, S.Ya. (1946) *Pravdivaya skazka*. In: *Teatr*. 1, 29.
14. MOUNIN, G. (1967) *Die Übersetzung. Geschichte. Theorie. Anwendung*. München, 214 S.
15. NORENKO, V.V. (1984) *Rezhisserskiy zamysel v strukture spektaklya*. Leningrad: Leningradskiy gosudarstvennyy institut teatra, muzyki i kino, 206 p.
16. OSTROVSKIY, A.N. (1952) *Zapiska ob avtorskikh pravakh dramaticheskikh pisateley*. In: *Polnoe sobranie sochineniy*. Tom 12. Stat'i o teatre. Zapiski. Rechi. 1859-1886. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literature, pp. 43-52. URL: http://dugward.ru/library/ostrovskiy/ostrovskiy_zapiska_ob_avt.html.
17. SAKHNOVSKIY-PANKEEV V.A. (1969) *Drama. Konflikt. Kompozitsiya. Stsenicheskaya zhizn'*. Leningrad: Iskusstvo, 232 p.
18. SLESAR' E.A. (2006) *Rezhissor – dramaturg: modeli ih vzaimootnoshenij v zarubezhnom i otechestvennom teatre konca XIX – XX vekov*: avtoreferat dis... kand. iskusstvovedenija. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskiy Gumanitarnyy universitet profsoyuzov, 27 p.

Text and Performance: Director's Concepts Anatomy of the Fairy-Tale «Twelve Months»

The article analyses the reasons of possible director's "invasion" into the literary text. The main thesis of this contribution focuses on the author of drama piece who initially understands the problems of its scenic embodiment. However, it is not enough: the director rearranges some parts of a piece, removes some of them, replaces the fragments with other theatrical "texts" and so on. The

problem of "relationship" between the author of performance and the author of the piece is essential for the modern theater when the pieces of the past centuries are performed.

The author of the article pays his attention to the reasons and limitations of the director's "invasion" into the literary text using the example of Marshak's composition "Twelve months". Being simultaneously the director and choreographer of the performance, the author attempted to analyze the work on the performance "from within". Marshak's piece (1943) exhibits a bright fantastic plot, it has been written using succinct literary language. However, its epic narrative form makes its staging very tricky today. The analysis of the piece, including the identification of the main and accompanying plot lines, spaces of action, functioning of characters, shows that it has a big text volume, a considerable number of characters (37) and multiple scenes of action (4). At the same, the dynamics of a show, compact performance as well as its low budget are essential for the modern theater.

Adaptation of the piece to the realities of our age becomes the reason of the "invasion" into the text. The invasion "frame" includes director's rejection of using additional subject lines accompanied by the simultaneous strengthening of the main one, reduction of the fairy-tale's "population", due to the "transfer" of functions of certain characters onto the others, concentration on the main scenes, and removal of some minor scenes. The author describes such changes in several tables, showing that the director's "invasion" into the text of the piece neither changes its main subject lines nor distorts the main idea. This can be understood as the "invasion limits".

Keywords: literary text, director's interpretation, performance of a play, modern theater