

УДК 792.2

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-3-57-65

А.И. Зыков

ПРИЧИНЫ РЕЖИССЕРСКИХ ИЗМЕНЕНИЙ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА ПРИ ПОСТАНОВКЕ СПЕКТАКЛЯ

Статья посвящена работе режиссера с литературным текстом в драматическом театре. При этом внимание автора сосредоточено не на оценке факта или последствий режиссерских изменений текста, а на его причинах, что обуславливает новый ракурс исследования проблемы. Основываясь на методах включенного и невключенного наблюдений, автор приходит к выводу о существовании трех основных тенденций: это производственные требования, адаптация текста современному языку и художественная интерпретация текста режиссером.

Ключевые слова: режиссер, современный драматический театр, литературный текст, режиссерская интерпретация, постановка спектакля.

Работа режиссера над постановкой спектакля в драматическом театре начинается, как известно, со знакомства с литературным текстом. «Пьеса – основа будущего спектакля» [1. С. 259], – так или почти так определяют формулу работы режиссера в своих трудах такие известные деятели театрального искусства, как Б.Е. Захава («Мастерство актера и режиссера», 1964 [1]), А.Д. Попов («Творческое наследие», 1979 [2]), Г.А. Товстоногов («Зеркало сцены», 1980 [3]), А.М. Поламишев («Мастерство режиссера: от анализа к воплощению», 1992 [4]) и многие другие.

Значение анализа пьесы, поиск личностных и эмоциональных соприкосновений режиссера и драматурга для создания сценической интерпретации литературного текста трудно переоценить. Как писал, к примеру, уже названный нами советский режиссер, народный артист СССР, доктор искусствоведения Б.Е. Захава (1896-1976): «Глубоко переживаемое режиссером отношение к тому, что отразилось в данной пьесе, непременно подскажет или даже продиктует ему необходимые в данном случае приемы внешней выразительности и нужные сценические краски...» [1. С. 264]. Иными словами, впечатления, полученные режиссером от прочтения пьесы, заставят его задавать себе вопросы и отвечать на них, приводя постановщика к своему пониманию текста, а отсюда и нахождению необходимого инструментария для создания собственной ее трактовки.

Но что же чаще всего происходит на практике, когда, казалось бы, все необходимые условия выполнены: пьеса нашла эмоциональный отклик у режиссера, тема заинтересовала, возникло желание поставить ее на сцене?

Режиссеры, искренне стремясь к «наиболее полному, яркому и точному раскрытию идейного содержания пьесы средствами театра» [1. С. 315]), начинают следующий этап своей работы с того, что «вторгаются» в пьесу: «литературный текст копируется, дополняется “врезками” из других сочинений, перемещается (кусками, фрагментами) из одной части в другую, наконец, отчасти или целиком заменяется иными театральными “текстами” и т.д.» [5. С. 108].

Возьмем лишь три примера, где все эти действия режиссера с текстом присутствуют: в спектакле «Отелло» по пьесе У. Шекспира режиссера Э. Някрошюса (2001, Вильнюс, театр «Мено фортас») постановщик прибегает к *купированию и перемещению текста* из одной части в другую; в «Трамвае “Желание”» по пьесе Т. Уильямса режиссера М. Глуховской (2006, Саратов, академический театр драмы им. И.А. Слонова) происходит *купирование текста, добавляются «врезки»* (из пьесы Т. Уильямса «Орфей спускается в ад»); в «Свадьбе Кречинского» по пьесе А.В. Сухова-Кобылина

режиссера А. Зыкова (2019, Пенза, драматический театр им. А.В. Луначарского) постановщик спектакля не только *купирует текст*, но и *заменяет* некоторые его фрагменты *танцевально-пластическим «текстом»*.

Возникает естественный вопрос: каковы причины режиссерского вмешательства в пьесу? Актуальность ответа на него оказывается важной не только для практиков театра (выявление путей и способов постановки спектаклей), но и для теоретиков, поскольку позволяет полнее понять динамику художественных процессов, происходящих в современном драматическом искусстве, и конкретно роли в ней фигуры режиссера.

Обращение к данной проблематике в научной литературе стало особенно заметной в последние десятилетия, хотя дискуссии на тему допустимости изменений режиссером литературного текста, как хорошо известно, велись еще в XX веке. Отсылку к ним как раз и посвящена диссертационная работа Е.А. Слесарь «Режиссер – драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX–XX веков» (2006) [6]. Вопросы «что есть текст в драматургическом произведении и работе с ним режиссера» касается и В.В. Защепкина в статье «Соотношение понятий драматический, драматургический, театральный» (2011) [7]. Наконец, Г.М. Торуннова в своей публикации «Слово и текст в спектакле и в его литературном первоисточнике» (2017) [8] приходит к выводу, что режиссер «использует фабульную схему литературного источника, создавая собственный художественный текст и новый смысл спектакля» [8. С. 140].

Таким образом, авторы фактически продолжают дискуссию, начатую в XX веке, но уже не участием в ней, а попыткой анализа ее и более глубоким рассмотрением «поля» проблематики в драматическом театре.

Назовем еще несколько публикаций, затрагивающих исследуемую нами тему: К.Н. Левшин «Принцип монтажа в режиссерском решении» (2015) [9], Н.Л. Проколова и И.А. Крылов «Режиссерские стратегии в постдраматическом театре: спектакль-мистификация» (2019) [10]. Есть еще целый ряд других аналогичных исследований. В них вмешательство режиссера в литературный текст обозначается как «деконструкция», «принцип монтажа», «редактура» и т.д. Однако эти статьи посвящены не драматическому театру, а *постдраматическому*, чье отношение к тексту принципиально иное, а потому может рассматриваться нами лишь как дополнительная литература к нашей теме. В пространстве, где «пьеса – это основа спектакля», работа режиссера с текстом, безусловно, не может обозначаться нами ни «деконструкцией», ни «принципом монтажа». Не предлагая научного термина этому процессу, мы будем говорить о нем как о вмешательстве режиссера в литературный текст и вносимых им изменениях.

Отметим, что автор данной статьи обращается к заявленной теме уже не в первый раз. Проблема, в частности, рассматривалась в публикации «Работа режиссера с литературным текстом (пример создания сценической редакции пьесы через ее анализ)» [5] на конкретном примере – постановке спектакля «Двенадцать месяцев» по пьесе С.Я. Маршака.

Тем не менее стало очевидным, что для более глубокого изучения вопроса необходимо прежде всего выявить *общие тенденции*, по которым режиссер копирует, дополняет и перемещает текст, те обстоятельства, при встрече с которыми режиссер, даже не предполагая вносить свои правки, все же вынужден их делать. И этот ракурс исследования, когда внимание сосредоточено не на оценке факта или последствий режиссерских правок, а непосредственно на причинах изменений режиссером литературного текста, как раз и являет собой новизну нашей работы.

В нашей статье мы попытаемся решить эту задачу, обратившись к текстам деятелей искусства и их интервью, видеозаписям спектаклей (метод невключенного наблюдения) и собственному опыту работы режиссера в драматическом театре (включенное наблюдение).

Начнем с самого начала работы режиссера, когда пьеса понравилась, и он предлагает ее руководству театра. На этом этапе интерес постановщика должен совпасть с производственными интересами театра. И уже здесь, касательно нашей темы, режиссер может впервые столкнуться с необходимостью неминуемого вмешательства в структуру пьесы и, как следствие, непосредственно в текст.

Обращаясь к собственному опыту, приведем пример уже названной нами постановки «Двенадцати месяцев». Выбор режиссера пал именно на эту пьесу С.Я. Маршак, исходя из того, что она обладает несомненными достоинствами: замечательно выстроенный сюжет, классическое противостояние добра и зла, интересно выписанные роли и т.д. Известный театровед и литературовед С.В. Владимиров давал ей такую характеристику: пьеса «с широким обобщением, развернутыми психологическими характеристиками, богатой образностью, отточенным и емким языком» [11. С. 63].

Однако на предложение режиссера театр ответил категорическим отказом. Аргументы руководства были очень убедительными: современный театр, тем более провинциальный, не может себе позволить такую масштабную постановку, поскольку она для сегодняшнего зрителя (и особенно для детской аудитории) имеет запредельные временные рамки (пять актов пьесы) и нереальную населенность персонажами (тридцать шесть героев – люди, животные, месяцы и массовка – садовники, придворные, пажи) – в театре просто нет такого количества актеров.

Очевидно, что режиссер столкнулся с такими производственными проблемами в реалиях существования современного театра, которые просто не позволят ему воспроизвести пьесу на сцене, не ломая ее структуры и не прибегая к изменению текста. Нужно либо отказаться от пьесы вовсе, либо подвергнуть ее серьезному форматированию. Режиссер выбрал последний путь, чтобы не потерять литературный материал полностью.

Вскоре театр принял к постановке пьесу «Двенадцать месяцев», вернее ее режиссерский сценарий, в котором был уже лишь один акт, одиннадцать персонажей и массовка из четырех актеров (елки) [12]. Способы трансформирования пьесы к требованиям современного театра как раз и были описаны в упомянутой ранее статье о работе режиссера с литературным текстом.

Приведенный нами пример – это, конечно, не исключительный случай. Реалии существования театра XXI века, особенно провинциального, достаточно жесткие. Нестолличный зритель, к примеру, очень не любит спектаклей, длящихся более трех часов (и здесь причины могут быть самые простые: зрителю оказывается сложно добраться домой в позднее время), он привык к делению действия на два акта, а детские спектакли должны длиться не более 60-70 минут в одном действии (новогодние) и не более 90 минут в двух действиях (иные).

Все это становится теми самыми обстоятельствами, которые уже на первом этапе работы с текстом вынуждают постановщика создавать свои «режиссерские сценарии пьес», включающие в себя иное структурирование литературного материала, купирование текста и даже персонажей. При этом сама театральная практика относится ко вмешательству в литературный текст безэмоционально, поскольку, как утверждает театровед Г.М. Торунова в уже упомянутой нами статье «Слово и текст в спектакле и в его литературном первоисточнике», «...сегодня процесс отказа от непосредственного следования за драматургическим текстом стал нормой» [8. С. 140]. Так, к примеру, главный режиссер Красноярского драматического театра имени А.С. Пушкина Олег Рыбкин в интервью порталу «Культура.РФ» говорит об этом достаточно обыденно: «“Месяц в деревне” Тургенева я давно хотел поставить, это очень длинная пьеса – ее всегда сокращают» [13].

Очевидно, что описанная нами ситуация с постановкой спектакля «Двенадцать месяцев» показывает, что причинами изменения режиссером литературного текста стали *требования театра к демонстрации спектаклей в современных реалиях, связан-*

ные с определенными временными критериями продолжительности спектакля, количеством действующих лиц пьесы, предпочтительным делением театрального действия не более чем на два акта. Эту тенденцию режиссерского вмешательства в литературный текст вполне можно было бы обозначить как *производственные требования*.

Следующим этапом работы с литературным текстом зачастую становится его адаптация. В первую очередь речь идет о пьесах классического репертуара, написанных несколько столетий назад. Поскольку языки меняются, какие-то слова исчезают из обихода, а на их месте появляются новые, тексты ушедших веков оказываются сложными для восприятия современным человеком, непонятными ему. В большей степени это касается российских авторов XVIII в.: А.П. Сумарокова, Д.И. Фонвизина, Я.Б. Княжнина, В.В. Капниста и других. Но и драматургия XIX в. не лишена «сюрпризов» для постановщика, артистов и зрителя.

Если, к примеру, обратиться к пьесе А.В. Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского» (1854), таких слов будет немало: «швейцары», «епанча», «франдыбаченье», «укоп», «цыдулии», «цепура», «карсели» и т.д. [14]. Кроме того, в пьесах есть целые фрагменты, смысл которых сегодняшнему зрителю будет непонятен (к примеру, в той же «Свадьбе Кречинского» эпизод 13 второго действия, где главный герой рассуждает и «напевает из “Волшебного стрелка”» [14. С. 180–181]). Вполне логично предположить, что современному зрителю, родившемуся в постсоветское время, будут неясны слова и ситуации уже и авторов XX в.

Однако режиссерское изменение литературного текста по языковым и ситуативным моментам может происходить и при постановке современной драматургии, но уже по культурным и эстетическим проблемам. Одна из основных дискуссий сегодня ведется об использовании нелитературной лексики и чрезмерного натурализма в современных пьесах. Вот, к примеру, мнение главного режиссера РАМТ Егора Перегудова в интервью portalу «Культуромания»: «Я считаю, что на сцене может быть все, что тебе нужно, чтобы решить художественную задачу. Если для достижения этой задачи нужен мат, значит, он там будет. Если нужен голый человек, значит, он будет. Если ты беспомощен как режиссер, и у тебя на сцене просто голый человек матерится, это другое» [15]. А вот мнение, как сейчас принято говорить, культового режиссера Павла Урсула: «Не должно быть мата на сцене... тут мое мнение полностью совпадает с мнением Венедикта Ерофеева. В его поэме “Москва-Петушки” была целая глава отборнейшего трехэтажного мата, но Ерофеев ее уничтожил по гуманитарным соображениям...» [16].

Оставим за рамками нашей статьи эти по-настоящему важные дискуссии, отметив значимое для нашей темы: режиссерская правка может касаться и современных авторов для языкового и ситуативного характера.

Таким образом, следующей причиной изменения режиссером литературного текста мы можем назвать *желание постановщика сделать слово, звучащее со сцены, понятным и эстетически приемлемым с точки зрения того или иного режиссера, как и ситуацию, разыгрываемую на театральных подмостках*. Эту тенденцию вмешательства постановщика в литературную первооснову можно было бы обозначить как *адаптация текста современному языку и актуализация действия пьесы*.

Вернемся к упомянутым в начале статьи постановкам «Отелло» Э. Някрошюса, «Трамвай “Желание”» М. Глуховской и «Свадьба Кречинского» автора этой статьи. Обнаруживаются ли в этих спектаклях тенденции изменения режиссером литературного текста, о которых мы уже сказали?

Производственные требования коснулись их лишь отчасти. Учтя, что, как утверждал доктор искусствоведения А. Аникст, деление шекспировских пьес на акты «было произведено не самим Шекспиром, а появилось позднее» [17. С. 74], а Т. Уильямс также не сделал деления на акты в «Трамвае “Желание”», говорить о новом формати-

ровании можно лишь в «Свадьбе Кречинского» (трехактная пьеса стала двухактной). То же самое можно сказать и об адаптации текста и актуализация действия: две иноязычные пьесы – У. Шекспира и Т. Уильямса – уже адаптированы переводчиками, а о «Свадьбе Кречинского» написано выше.

Какие же причины здесь заставили режиссеров внести свои «правки» в литературные первоисточники? Рассмотрим несколько фрагментов спектаклей.

В своем «Отелло» Э. Някрошюс меняет сцены местами и заканчивает первый акт пьесы объяснением дочери с отцом, отдавая им диалог Дездемоны и Дожа (у Шекспира первый акт завершается сценой Яго и Родриго) [18]. Отец негодует, бьет дочь кнутом и все же соглашается на ее брак с Отелло. Его бессилие, отчаяние и невозможность изменить ситуацию становятся одним из самых сильных эпизодов спектакля. Таким способом режиссер переносит акцент с вероломства Яго и осознанного предательства им Отелло на любовь Дездемоны к Отелло и ее вынужденному предательству отца. Больше они уже не увидятся. Сцена, благодаря вмешательству постановщика, становится кульминационным моментом, драматично завершающим первый акт пьесы, и первой трагической нотой спектакля.

В спектакле «Трамвай “Желание”» режиссер тонкими штрихами выстраивает образ одного из четырех главных персонажей драмы – Хэролда Митчела (Митча) совершенно иным, нежели заявлено в пьесе. Там это неуклюжий, мягкотелый, слегка полноватый простак. Здесь – высокий, стройный герой-романтик, человек из другого мира, не соответствующий окружающей его рабочей среде. То же самое представляет собой и главная героиня – Бланш. Оба угасают, оказавшись в чуждой среде, и в этот момент встречаются друг друга, обретая надежду на счастье. М. Глуховская вкладывает ему в уста текст совершенно иной пьесы Т. Уильямса «Орфей спускается в ад»: «Есть такая птица – совсем без лапок. Она не может присесть и всю жизнь – в полете [...] Я видел [...] такую...» [19]. Митч как бы иносказательно рассказывает Бланш о своей судьбе, и эта неожиданная «врезка» поднимает персонаж на совершенно иной уровень звучания – он становится Орфеем, спустившимся за своей Эвридикой в ад. В результате и сам спектакль приобретает несколько иное художественное звучание, рождая у зрителей щемящую боль от потери возможного счастья героев, поднимая действия до уровня современной трагедии.

В комедии «Свадьба Кречинского» режиссер визуализирует поход Расплюева к главной героине Лидочке, которая в ответ на письмо Кречинского вручает ему драгоценный солитер. Сразу же после того, как герой делает наставление своему помощнику Расплюеву о том, что надо избежать встречи с ее отцом и отвлечь внимание тетушки, возникает пластическая сцена: по улицам едут экипажи (мужчины массовки изображают запряженных лошадей, а девушки – едущих в колясках барышень с зонтиками), проносится на своем «скакуне» Муромский (отец Лидочки), Расплюев встречается с героиней и в конце концов забирает солитер. Пластическая сцена позволяет сократить текстовый материал сразу в двух моментах: в уже указанной сцене и далее, когда Расплюев подробно рассказывает, что и как произошло. Но – главное – он придает сцене динамику и зрелищность, неизменно вызывая у зрителей улыбку, оставаясь в эмоциональной памяти ярких впечатлений от увиденного.

Итак, описанные нами фрагменты показывают совершенно иные причины вмешательства режиссера в литературный текст. Они обусловлены *желанием постановщика усилить определенные моменты действия, изменить трактовку персонажей или целых сцен, привести их в соответствие с собственным пониманием и возникшей в результате этого концепцией сюжета и смысла произведения, а также придать действию необходимую форму спектакля динамику и зрелищность*. Эту тенденцию режиссерского изменения литературного текста вполне можно было бы обозначить как *художественная интерпретация текста режиссером*.

Очевидно, что последняя из рассмотренных нами тенденций требует особого изучения и, возможно, имеет прямое отношение к исследованиям конкретного творческого метода того или иного режиссера. Определенные же нами в этом исследовании три направления причин вмешательства режиссера в текст – *производственные требования, адаптация текста современному языку и актуализация действия пьесы, художественная интерпретация текста режиссером* – на практике тесно соприкасаются и взаимопроникают друг в друга. В тех же «Двенадцати месяцах», с которых мы начали рассмотрение режиссерской работы с текстом, показывают, что, к примеру, производственные требования привели режиссера к созданию своей особой концепции пьесы. А это еще одно направление изучения работы режиссера в современном драматическом театре.

Литература

1. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. 432 с.
2. Попов А.Д. Творческое наследие: В 3 томах. М.: ВТО, 1979. Т. 1. 519 с.
3. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены: В 2 книгах. Л.: Искусство (Ленинградское отделение), 1984. Книга 1. 303 с.
4. Поламишев А.М. Мастерство режиссера: от анализа к воплощению. М.: Искусство, 1992. 312 с.
5. Зыков А.И. Работа режиссера с литературным текстом (пример создания сценической редакции пьесы через ее анализ) // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. 2018. № 1. С. 108–120.
6. Слесарь Е.А. Режиссер-драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX–XX веков: дис. ... канд. иск. СПб., 2006. 198 с.
7. Защепкина В.В. Соотношение понятий драматический, драматургический, театральный // Молодой ученый. 2011. № 12 (35). Т. 1. С. 234–236.
8. Торунова Г.М. Слово и текст в спектакле и в его литературном первоисточнике // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. № 1–2. С. 140–144.
9. Левшин К.Н. Принцип монтажа в режиссерском решении // Вестник МГУКИ. 2015. № 2 (64). С. 274–278.
10. Прокопова Н.Л., Крылов И.А. Режиссерские стратегии в постдраматическом театре: спектакль-мистификация // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 49. С. 22–30.
11. Владимиров С.В. Драма. Режиссер. Спектакль. Л.: Искусство, 1976. 223 с.
12. Зыков А.И. Режиссерский сценарий Алексея Зыкова пьесы С.Я. Маршака «Двенадцать месяцев». 2015. URL: https://vk.com/doc12119972_590362367?hash=77960ae320a4cb36c5&dl=89b22c74fb3de11e0b. Дата обращения: 04.06.2021.
13. Романцова О. Мы живем на стыке жанров: между трагедией и комедией: интервью режиссера Олега Рыбкина порталу «Культура.РФ». URL: <https://www.culture.ru/materials/254083/my-zhivem-na-styke-zhanrov-mezhdu-tragediei-i-komediei>. Дата обращения: 04.06.2021.
14. Сухово-Кобылин А.В. Свадьба Кречинского // А.С. Грибоедов, А.В. Сухово-Кобылин, А.Н. Островский. Пьесы. Библиотека Всемирной литературы. Серия вторая. Том 79. М.: Художественная литература, 1974. С. 139–208.
15. Филиппова Т. Патриотизм не в том, чтобы слепо игнорировать недостатки своей страны: интервью главного режиссера РАМТ Егора Перегудова. URL: <https://kulturomania.ru/articles/item/egor-peregudov-glavnyy-rezhisser-ramt-patriotizm-ne-v-tom-chtoby-slepo-ignorirovat-nedostatki-svoey-/?fbclid=IwAR0p3d4DivZgCLaheTkMziV6QpTs QBrSIFOIylwRtYAXYc86rIQsK8bgbA>. Дата обращения: 04.06.2021.

16. Ицкова М. Интервью с театральным режиссером Павлом Урсолом. URL: https://contraltoreople.ru/pavel_ursul. Дата обращения: 04.06.2021.
17. Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. М.: Советский писатель, 1974. 605 с.
18. Шекспир У. Отелло // Собрание сочинений в 14 томах. М.: Терра, 1997. Т. 8. С. 239–468.
19. Уильямс Т. Орфей спускается в ад. URL: https://d4.ebook.tips/knigi_online/22643358. Дата обращения: 16.06.2021.

Reasons for Director's Changes in the Literary Text in Theatrical Production

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 3 (82), 57–65.

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-3-57-65

Alexey I. Zykov, Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov (Saratov, Russian Federation). E-mail: alekse-zykov@yandex.ru

Keywords: director, modern drama theater, literary text, director's interpretation, theatrical production.

The basis for staging a performance in a drama theater is a literary text. Nevertheless, in practice, directors often resort to changing it: its fragments are cut out or transferred to another part of the play, replaced by other staging means, and texts are introduced that were not in the playwright's version. The author of the article raises the question of the reasons for the director's changes in the literary text. He aims to understand why this happens, to discover the circumstances in which the director of the play is forced to interfere with the text of the play and create their own version – the director's script. To reach the aim, the author analyses the performances of four literary works: *Othello* directed by E. Nyakrosius, *A Streetcar Named Desire* directed by M. Glukhovskoy, and his own theatrical productions *Twelve Months* and *Krechinsky's Wedding*. The choice of the material is determined by the presence of the specified methods of director's changes in the literary text in these works. In addition, the material makes it possible to apply the methods of non-included and included observation since, in these performances, the author was a spectator (*Othello*), a performer of a role (*A Streetcar Named Desire*), a director and choreographer (*Twelve Months*, *Krechinsky's Wedding*). Referring to his own directing experience – the creation of the play *Twelve Months*, the author of the article gives an example when the production requirements of the theater do not allow the director to start work without active intervention in the text due to the realities of our time: a large number of characters, excessive duration of theatrical action, division into acts. This reveals the first reason for director's changes – “production requirements”. The next stage of the research is the staging of a performance based on classical works, which, due to their remoteness in time, are far from being always understandable to the modern spectator due to linguistic, social and cultural changes. Such texts require adaptation, which forces the director to interfere with them. However, discovering the second reason, the author does not limit himself to the classical repertoire, extending it to modern drama in cases of the use of profanity and excessive naturalism. Finally, examining fragments of the performances *Othello*, *A Streetcar Named Desire*, and *Krechinsky's Wedding*, the author of the article finds that the director's interference in the text can also occur for creative reasons: the director's desire to strengthen or change the role of a character, the action in general, to bring them in line with their own understanding of the meaning of the work, as well as to give the action the necessary form of the performance dynamics and staginess. As a result of the research, the author comes to the conclusion that there are three reasons for director's changes in the literary text when creating a performance: production requirements, adaptation of the text to modern language and actualization of the play, and artistic interpretation of the text by the director.

References

1. Zakhava, B.E. (2008) *Masterstvo aktera i rezhissera* [The Skill of an Actor and Director]. Moscow: Russian Academy of Theater Arts.
2. Popov, A.D. (1979) *Tvorcheskoe nasledie: V 3 tomakh* [Creative Heritage: In 3 Volumes]. Vol. 1. Moscow: All-Russian Theater Society.
3. Tovstonogov, G.A. (1984) *Zerkalo stseny: V 2 knigakh* [Stage Mirror: In 2 Books]. Book 1. Leningrad: Iskusstvo.
4. Polamishev, A.M. (1992) *Masterstvo rezhissera: ot analiza k voploshcheniyu* [Director's Skill: From Analysis to Implementation]. Moscow: Iskusstvo.
5. Zykov, A.I. (2018) Rabota rezhissera s literaturnym tekstom (primer sozdaniya stsenicheskoy redaktsii p'esy cherez ee analiz) [The Director's Work With a Literary Text (An Example of Creating a Stage Version of a Play Through Its Analysis)]. In: *Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i. Ocherki. Materialy* [Dialogue of Arts and Art Paradigms. Articles. Essays. Materials]. Vol. 1. Saratov: Saratov State Conservatory. pp. 108–120.
6. Slesar', E.A. (2006) *Rezhisser – dramaturg: modeli ikh vzaimootnosheniy v zarubezhnom i otechestvennom teatre kontsa XIX–XX vekov* [Director and Playwright: Models of Their Relationship in Foreign and Domestic Theater of the Late Nineteenth and Twentieth Centuries]. Art History Cand. Diss. Saint Petersburg.
7. Zashchepkina, V.V. (2011) Sootnoshenie ponyatiy dramaticheskoy, dramaturgicheskoy, teatral'noy [Correlation of Concepts Dramatic, Dramaturgical, Theatrical]. *Molodoy uchenyy – Young Scientist*. 12 (35):1. pp. 234–236.
8. Torunova, G.M. (2017) Word and Text in the Play and in Its Literary Source. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriya, pedagogika, filologiya – Vestnik of Samara University. History, Pedagogics, Philology*. 1.2. pp. 140–144. (In Russian). DOI: 10.18287/2542-0445-2017-23-1.2-140-144
9. Levshin, K.N. (2015) Printsip montazha v rezhisserskom resheni [The Montage Principle in the Director's Decision]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva*. 2(64). pp. 274–278.
10. Prokopova, N.L. & Krylov, I.A. (2019) Producer Strategies in the Postdrama Theater: Performance-Mystification. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv – Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*. 49. pp. 22–30. (In Russian).
11. Vladimirov, S.V. (1976) *Drama. Rezhisser. Spektakl'* [Drama. Director. Performance]. Leningrad: Iskusstvo.
12. Zykov, A.I. (2015) *Rezhisserskiy stsenariy Alekseya Zyкова p'esy S.Ya. Marshaka "Dvenadtsat' mesyatsev"* [Director's Script by Alexey Zykov of S.Ya. Marshak's Play "Twelve Months"]. [Online] Available from: https://vk.com/doc12119972_590362367?hash=77960ae320a4cb36c5&dl=89b22c74fb3de11e0b (Accessed: 04.06.2021).
13. Romantsova, O. (2019) *My zhivem na styke zhanrov: mezhdru tragediey i komediey: interv'yu rezhissera Olega Rybkina portalu "Kul'tura.RF"* [We Live at the Junction of Genres: Between Tragedy and Comedy: Interview of Director Oleg Rybkin to the Kul'tura.RF Portal]. [Online] Available from: <https://www.culture.ru/materials/254083/my-zhivem-na-styke-zhanrov-mezhdru-tragediei-i-komediei> (Accessed: 04.06.2021).
14. Sukhovo-Kobylin, A.V. (1974) Svad'ba Krechinskogo [Krechinsky's Wedding]. In: *Biblioteka Vsemirnoy literatury. A.S. Griboedov, A.V. Sukhovo-Kobylin, A.N. Ostrovskiy* [Library of World Literature. A.S. Griboedov, A.V. Sukhovo-Kobylin, A.N. Ostrovsky]. Series Two. Volume 79. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
15. Filippova, T. (2019) *Patriotizm ne v tom, chtoby slepo ignorirovat' nedostatki svoey strany: interv'yu glavnogo rezhissera RAMT Egora Peregodova* [Patriotism Is Not About Blindly Ignoring the Shortcomings of Your Country: An Interview With the Chief Director of RAMT Yegor Peregodov]. [Online] Available from: <https://kulturomania.ru/articles/>

item/egor-peregudov-glavnyy-rezhisser-ramt-patriotizm-ne-v-tom-chtoby-slepo-ignorirovat-nedostatki-svoey-/?fbclid=IwAR0p3d4DivZgCLaheTkMziV6QpTsQBrSIFOIylwRtYAXYc86rlQsK8bgbrA (Accessed: 04.06.2021).

16. Itskova, M. (2019) *Interv'yu s teatral'nym rezhisserom Pavlom Ursulom* [Interview with the Theater Director Pavel Ursul]. [Online] Available from: https://contraltopeople.ru/pavel_ursul (Accessed: 04.06.2021).

17. Anikst, A.A. (1974) *Shekspir. Remeslo dramaturga* [Shakespeare. The Craft of a Playwright]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.

18. Shakespeare, W. (1997) *Otello [Othello]*. In: *Sobranie sochineniy v 14 tomakh* [Collected Works in 14 Volumes]. Translated from English. Vol. 8. Moscow: Terra.

19. Williams, T. (1999) *Orfey spuskaetsya v ad* [Orpheus Descending]. Translated from English. [Online] Available from: https://d4.ebook.tips/knigi_online/22643358/ (Accessed: 16.06.2021).

УДК 7.071.1

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-3-65-78

С.Я. Мамбетов

ТРИО ДЛЯ КЛАРНЕТА, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО ЛЯ МИНОР ИОГАННЕСА БРАМСА В КОНТЕКСТЕ ПОЗДНЕГО СТИЛЯ

В данной статье рассматриваются характерные особенности музыкального языка композитора-романтика Иоганнеса Брамса. На примере анализа Трио для кларнета, виолончели и фортепиано ля минор выявлены стилистические черты позднего периода творчества композитора. В статье определены классические и романтические тенденции в музыкальном мышлении Брамса, раскрывающие его самобытные индивидуальные черты.

Иоганнес Брамс, представляя немецкую музыкальную культуру второй половины XIX века, явился создателем своего неповторимого композиторского стиля. Актуальность темы обусловлена стремлением расширить представления о стилистике позднего периода творчества И. Брамса. Цель работы – определить характерные тенденции позднего периода творчества И. Брамса на примере Трио для кларнета, виолончели и фортепиано ля минор.

Ключевые слова: романтизм, классицизм, кларнет, гармонический язык, песенность, фольклор.

Характеризуя пеструю, многоцветную картину современной музыкальной жизни, исследователи отмечают, что концертная эстрада дарит слушателю «широкий исторический спектр явлений от григорианского хора до последних опусов современных Новаторов» [1. С. 37]. Одной из замечательных тенденций исполнительского искусства является последовательное внимание к творчеству Иоганнеса Брамса. В программах многих исполнителей свое достойное место занимают камерные инструментальные сочинения немецкого романтика. Среди них ансамбли с участием кларнета: две сонаты, трио и квинтет.

Творчество выдающегося представителя позднего романтизма Иоганнеса Брамса удивительно созвучно и актуально для нашего времени, в особенности его камерные сочинения, в которых находят отражения многоликость лирической сферы с глубоким проникновением в возвышенный мир сокровенных чувств, а также колоритные национальные традиции. Эти тенденции подчас актуальны для камерно-инструментального творчества современных композиторов. Концертные программы выдающихся исполните-