**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ**

**УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ**

*На правах рукописи*

**СЛЕСАРЬ**

**Евгений Александрович**

**РЕЖИССЕР – ДРАМАТУРГ: МОДЕЛИ ИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ В ЗАРУБЕЖНОМ И ОТЕЧЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ КОНЦА ХIХ – ХХ ВЕКОВ**

**Специальность 17.00.09 – Теория и история искусства**

**Автореферат диссертации на соискание ученой степени**

**кандидата искусствоведения**

**Санкт-Петербург**

**2006**

Работа выполнена на кафедре искусствоведения Санкт-Петербургского

Гуманитарного университета профсоюзов

***Научный руководитель:***

доктор искусствоведения, профессор

**Гительман Лев Иосифович**

***Официальные оппоненты:***

доктор искусствоведения, профессор

**Ступников Игорь Васильевич**

доктор философских наук, профессор

**Махлина Светлана Тевельевна**

***Ведущая организация:***

Российский институт истории искусств

Защита состоится **28 декабря 2006 г. в 16.00** на заседании Диссертационного совета К 602. 004.01 по присуждению ученой степени кандидата наук при Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов по адресу: 192238, Санкт-Петербург, улица Фучика, 15.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов.

*Автореферат разослан 28 ноября 2006 года*

Ученый секретарь

диссертационного совета

кандидат культурологии, доцент **А.В.Карпов**

**Общая характеристика работы**

**Актуальность темы.** Проблема взаимоотношений режиссуры и драматургии возникла в истории театра еще задолго до формирования режиссуры, как самостоятельного вида художественного творчества в театральном искусстве на рубеже XIX–ХХ столетий. Становление и последующее развитие сценического искусства проходило различные исторические периоды, в каждом из которых существовала своя художественная доминанта, которая брала на себя функции постановщика спектакля. Наиболее распространенными были «авторская» и «актерская» режиссура, где функции постановщика в первом случае брали на себя драматурги. Во втором — ведущие актеры театра, которые ставили спектакль на основе собственной адаптации той или иной пьесы.

Появление режиссерской профессии во второй половине ХIХ века создает новые предпосылки для взаимоотношений между режиссером и драматургом, которые стали отстаивать свое право на художественное лидерство в театре. Именно на этом этапе развития театра возникает потребность в спектакле, как художественно-целостном явлении искусства, в котором все компоненты сценического действия: пьеса, актерское искусство, оформление, звуковое и музыкальное сопровождение, существовавшие прежде, чаще всего, независимо друг от друга, могли бы быть на содержательном и художественном уровне объединены творческой волей одного человека. Этим человеком и стал *режиссер, постановщик спектакля, выдвинувшийся в лидеры театрального искусства в конце XIX века.*

Система взаимоотношений режиссер – драматург оставалась актуальной на всем протяжении исторического развития режиссерского театра как отечественного, так и зарубежного, была краеугольным камнем художественных поисков многих режиссеров, которые уделяли вопросам взаимосвязи режиссуры и драматургии особую роль, что находило свое отражение в их практической деятельности и теоретических работах.

Общеизвестно внимание К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко к проблеме драматург – режиссер, в которой первый (драматург) всегда ведущий, а последний (режиссер) лишь ведомый автором пьесы. Правда, на практике это у них не всегда получалось, чтобы они неукоснительно следовали за автором пьесы, за его эстетикой и художественной формой.

Поиск новой модели взаимоотношений между режиссурой и драматургией продолжает Вс. Э. Мейерхольд, уделяя ей особое внимание в своей режиссерской деятельности. Заявляя о новых правах режиссуры на пьесу, он начинает позиционировать режиссера, как «автора спектакля». Для Мейерхольда модели взаимосвязи, которые он выстраивает по отношению к пьесе и её автору, являются художественно определяющими на различных этапах его художественной практики (символистский, традиционалистский, конструктивистский). Именно режиссер формирует структуру, композицию спектакля, его сценический язык. Особенно это стало для него очевидным в 1920-1930-х годах.

Заметное место в системе взаимоотношений между драматургией и режиссурой уделено в теоретических трудах английского режиссера Г.Крэга, отстаивающего абсолютное доминирование режиссера в театре.[[1]](#footnote-2)

В начале ХХ столетия высокая степень актуальности проблемы была обусловлена тем, что к этому времени окончательно утвердилась на мировой сцене «новая драма», которая рождалась вместе с режиссурой, а подчас и в симбиотической связи с ней. Привнеся в театр понятие *подтекста*, «новая драма» потребовала от театра новых «правил игры», нового аналитического мышления, способного соединить текст и подтекст в единое художественное целое, сохраняя при этом авторство каждого – как режиссера, так и драматурга.

Оставаясь актуальной в 1920-1930- годах, проблема режиссер-драматург обрела новую степень актуальности в отечественном театре 1950-1970-годах. Многообразие ярких режиссерских индивидуальностей, рождало ряд новых подходов в работе с пьесой, расширяя границы театральной выразительности в области построения спектакля и его сценической интерпретации. Проблема крайне обострилась, когда поиск универсальной модели взаимоотношений между режиссером и драматургом вылился в художественный спор между Товстоноговым и Охлопковым в 1959-1960 годах в журнале «Театр»[[2]](#footnote-3), центральной темой которого стала функциональная роль режиссера и драматурга в театре и их характер творческой взаимосвязи в работе над спектаклем. В центре театральной полемики встал вопрос: должен ли театр следовать каждому слову пьесы или имеет право с помощью сценических средств дать свободную интерпретацию драматургическому произведению, иногда даже в споре с его автором. Несмотря на то, что в дискуссии участвовала вся театральная общественность, проблема так и не получила однозначного решения.

Для современного театроведения вопрос взаимоотношения режиссуры и драматургии остается чрезвычайно актуальным. Поскольку его решение позволит найти новые пути диалога театра с современной и классической драматургией. Важным элементом диссертационного сочинения является, то, что его автор изучает как практический опыт режиссеров с постановкой пьес, так и их теоретические высказывания, касающиеся исследуемой проблемы, которые далеко не всегда совпадают с результатами их сценической деятельности.

Актуальность диссертации обусловлена тем, что современный отечественный театр развивается в условиях, когда *рамки между режиссером и драматургом размыты или достаточно условны, где режиссер выполняет функции драматурга, а драматург, в свою очередь, берет на себя функцию режиссера спектакля.* Таким образом, актуальность диссертационного исследования определяется:

* необходимостью искусствоведческого анализа моделей взаимоотношений между режиссурой и драматургией, как художественного явления, позволяющего оценить эволюцию режиссерской профессии.
* осмыслением функций режиссера и драматурга и тех границ, которые определяют их влияние на интерпретацию спектакля, как художественно целостного театрального произведения.
* необходимостью анализа режиссерских методологий и различных подходов к драматургическому тексту (причинно-следственный и поэтический подходы).

**Степень разработанности проблемы**

Научное осмысление творческого характера взаимоотношений режиссера и драматурга в процессе работы над спектаклем требует обращения к широкому кругу научной и специальной литературы, посвященной истории и теории режиссуры, истории и теории драмы и театрального искусства в целом.

Рассматривая различные модели взаимоотношений между режиссером и драматургом, которые сложились в режиссерском театре необходимо выделить несколько групп источников. Во-первых, *философско-эстетические* работы, которые повлияли на формирование художественных принципов, как в режиссуре и театральной эстетике, так и в драматургии. Во-вторых, многочисленные *театроведческие* труды, а так же обширный пласт *театральной критики*, так или иначе посвященных осмыслению и анализу проблем театральной режиссуры, историко-теоретических аспектов драматургии. Данные источники позволяют обнаружить не только систему художественных взаимосвязей между двумя лидерами театра — режиссером и драматургом, но и проследить эволюционные тенденции в характере их взаимоотношений на протяжении длительного времени. В-третьих, особая роль отведена *практико-методологическим* источникам, раскрывающим специфику данной проблемы. В эту группу источников входят фундаментальные труды отдельных режиссеров, посвященные практическим и теоретическим аспектам режиссуры и теории драмы, изучение которых позволяет провести сравнительный анализ практических опытов режиссеров с их теоретическими работами и вскрыть методологические принципы работы режиссеров с драматургическим материалом.

Среди *философско-эстетических* работ, важных в аспекте рассматриваемой нами темы, значимыми представляются труды: М. Метерлинка,[[3]](#footnote-4) Э.Золя, [[4]](#footnote-5) Р.Вагнера,[[5]](#footnote-6) У.Эко[[6]](#footnote-7) и др. Из отечественных исследователей внимание данной проблеме уделяется в работах: В. Брюсова, А.Блока,[[7]](#footnote-8) М. Бахтина[[8]](#footnote-9) и др. Так, например, в работах М.Метерлинка, В. Брюсова и А.Блока формулируются принципы символистской театральной эстетики. В трудах Э.Золя рождается и формулируется эстетика театрального натурализма и новые этические и художественные требования, как к драматургам, так и к молодой режиссерской профессии, возникшей во Франции не без участия натуралистической драматургии. Теоретические труды Р.Вагнера посвященные теории «тотального театра», поднимали важнейшие вопросы синтетической природы театрального искусства, способного существовать и воздействовать на зрителя через разные каналы восприятия. Работы М.Бахтина посвященные принципу «растущего значения» художественного произведения, позволяют по-новому оценить механизмы диалога между классическим произведением (пьесой) и его реципиентом (режиссером), который, вступая в диалог с пьесой, интерпретируя её, расширяет границы её художественно-семиотического пространства. На этот же принцип указывает У.Эко в своем труде, называя этот процесс - «актуализация художественного текста».

Особый круг научных исследований представляют *театроведческие* труды. Здесь необходимо отметить, фундаментальные труды по зарубежному театру исследователей Т.Бачелис,[[9]](#footnote-10) Л.И.Гительмана,[[10]](#footnote-11) А.Н.Образцовой,[[11]](#footnote-12) работы которых направлены на историко-театроведческий анализ тенденций театрального искусства определенных стран и разных хронологических периодов. Следует отметить, что Л. И. Гительман в своей работе «Русская классика на французской сцене» дает подробный анализ работы А. Антуана с текстом пьес русских писателей. В этой работе автор уделяет особое значение вопросу взаимосвязи режиссера с драматургом и пьесой.

Работы А. Образцовой и Т. Бачелис, очень подробно раскрывают специфику театрального синтеза и отличительные черты поэтики Г. Крэга, формулируя его принципы в работе с пьесой.

Следует отметить целый ряд работ, авторы которых исследуют обширный спектр театроведческих проблем, анализируя спектакли, творчество режиссеров, их театральную эстетику. К данной группе исследователей относятся М.Строева,[[12]](#footnote-13) С.Владимиров,[[13]](#footnote-14) К.Рудницкий,[[14]](#footnote-15) П.Марков,[[15]](#footnote-16) Ю. Юзовский,[[16]](#footnote-17)Ю. Елагин,[[17]](#footnote-18) Ю. Рыбаков,[[18]](#footnote-19) Н. Волков,[[19]](#footnote-20) О. Мальцева,[[20]](#footnote-21) А.Ряпосов,[[21]](#footnote-22) И.Малочевская,[[22]](#footnote-23) Н. Велихова.[[23]](#footnote-24)

Работа Строевой «Режиссерские искания Станиславского» в двух томах представляет собой уникальный труд, позволяющий проследить эволюционный характер режиссуры К.С.Станиславского. Анализируя модели взаимоотношений Станиславского с различными драматургами (А.К.Толстым, Л.Н.Толстым, А.П.Чеховым и др.) автор исследования полноценно раскрывает художественную эстетику режиссера. *Однако эта работа не способна проанализировать характер отношений режиссер — драматург на широком пространстве театрального искусства, поскольку ограничена рамками одного конкретного режиссера, в частности Станиславского, и определенного художественного течения, что лишает её возможности провести сравнительный анализ с моделями взаимоотношений других режиссеров и театральных эстетик.*

Следует провести аналогию вышеназванного источника с уникальной работой К.Л. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд», в которой автор дает анализ режиссерской деятельности Мейерхольда, его эстетике, уделяя огромное внимание его методологии в работе с каждым из авторов. И вместе с тем данное исследование, так же, как и труд Строевой, ограничивается рассмотрением одного режиссера*, что не позволяет провести сравнительный анализ и рассмотреть проблему в целом.*

Ю.Рыбаков в своей книге «Проблемы режиссуры» поднимает вопрос о художественных границах и особенностях взаимоотношений между режиссером и автором пьесы, но данного вопроса автор касается лишь вскользь, говоря о нем в ключе анализа спектаклей, а, специально не рассматривая эту проблему. Важным в этой работе является подробнейший анализ автором работы режиссера Г.А.Товстоногова с пьесами Н.Гоголя «Ревизор» и М.Горького «Мещане». Говоря о режиссерских приемах в работе с текстами пьес, Рыбаков уделяет внимание процессу сохранения самобытности автора в спектакле при безусловной самобытности режиссера. Следует отметить идею сосуществования двух смыслов – режиссерского и писательского, о чем справедливо пишет исследователь. К проблеме взаимоотношений режиссер-драматург частично обращается в своей известной монографии Б.Зингерман,[[24]](#footnote-25) указывая на «связующую нить», которая объединяет эти два элемента.

Кроме того, в исследование интересующей нас темы внесли вклад научные работы и статьи С.М. Волконского,[[25]](#footnote-26) Б.Алперса,[[26]](#footnote-27) А. Смириной,[[27]](#footnote-28) А. Смирнова,[[28]](#footnote-29) Т. Шах-Азизовой,[[29]](#footnote-30) Н. Крымовой,[[30]](#footnote-31) В. Бебутова,[[31]](#footnote-32) А. Попова,[[32]](#footnote-33) П. Маркова,[[33]](#footnote-34) А. Смелянского,[[34]](#footnote-35) Ю. М. Барбоя[[35]](#footnote-36) и др.

В частности, в работе Шах-Азизовой: «60-е годы: классика и современность» дан развернутый анализ механизмов зависимости интерпретации классических пьес и кризиса в современной драматургии. В исследовании Крымовой, посвященной работе Любимова над постановкой пьесы Брехта «Добрый человек из Сезуана», справедливо указывается на соединение русской театральной школы с рациональной эстетикой Б. Брехта, посредством включения в ткань спектакля фрагментов поэзии М. Цветаевой и Б.Слуцкого.

Кроме того, значимыми в контексте настоящей диссертации являются научные труды, посвященные вопросам теории и истории драмы, без рассмотрения и анализа которых невозможен объективный анализ моделей взаимоотношений между режиссером и драматургией. Для данной диссертации ключевыми являются проблемы жанра в театре и литературе, аспекты их эволюционного развития и художественного синтеза. Эти аспекты достаточно подробно раскрыты в работах В. Хализева, В. Фролова, М. Полякова и в особенности Э. Бентли.[[36]](#footnote-37) В данных работах, исследователи все же в большинстве случаев анализируют особенности взаимоотношений режиссер – драматург, апеллируя законами драматургии, подчас игнорируя художественное право режиссера и законы театрального искусства.

Большой интерес представляют книги В.Г. Сахновского «Работа режиссера» и М.Рехельса «Режиссер – автор спектакля», где раскрываются проблемы художественной автономности режиссера от драматурга, а режиссер, согласно концепции одного из исследователей, позиционируется «автором спектакля».[[37]](#footnote-38) При этом Сахновский впервые вводит понятия «авторский текст» и «режиссерский экземпляр»,[[38]](#footnote-39) разграничив понятия художественного пространства драматурга и режиссера, сформулировав, более предметно, основные аспекты взаимоотношений между ними, *определяя* *режиссера и драматурга равными соавторами спектакля.* Особое внимание следует уделить работе Дж. Н. Катышевой «Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр»,[[39]](#footnote-40) в которой автор осмысляет роль лироэпического в структуре драмы и дает подробный анализ ключевым понятиям (действие, жанр, композиция). Так же, автор диссертации отмечает работу известного философа и теоретика искусства Жиля Делёза «Кино»,[[40]](#footnote-41) в которой исследователь осмысляет механизмы образования образа и принципы визуализации.

Отдельную группу исследований представляют *практико-методологические* труды различных режиссеров, посвященные практическим аспектам взаимоотношений режиссера с текстом пьесы в процессе работы над спектаклем. Данные источники позволяют провести сравнительный анализ теоретических и практических подходов в работе с пьесой.

Многие отечественные и зарубежные режиссеры (К.С.Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, Вс. Мейерхольд, Г.А.Товстоногов, Н.П.Охлопков, Ю.П.Любимов, Г. Крэг, Г.Фукс, П. Брук и др.), осмысляя и систематизируя свой практический опыт в теоретических трудах, уделяли особое внимание вопросам взаимоотношения режиссера и драматурга. Так, в процессе своего творческого пути К.С.Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко не раз возвращаются в своих работах к проблеме драматург- режиссер, указывая на первостепенную роль драматурга в работе над спектаклем.[[41]](#footnote-42) Эти источники позволяют проанализировать первичные формы зарождающихся отношений между основателями отечественной режиссуры и драматургией.

Огромное внимание указанной теме уделяет в своих теоретических работах Вс. Мейерхольд и Г. Крэг.[[42]](#footnote-43)

Анализ источников позволяет не только оценить высокую степень значимости проблемы режиссер-драматург, но и проследить уже образовавшиеся изменения между художественным пространством драматурга и режиссера за право лидерства в спектакле. Методы, обозначенные режиссерами, находят свою дальнейшую реализацию в последующей режиссерской практике Н. П.Охлопкова, Ю. П. Любимова.

Непосредственно связаны с тематикой и проблематикой настоящего диссертационного исследования теоретические работы Г.А.Товстоногова и Н. П. Охлопкова.[[43]](#footnote-44) Данные работы посвящены проблеме взаимоотношений между режиссером и пьесой непосредственным образом. Эти режиссерские труды позволяют оценить высокую степень значимости и актуальности поставленной проблемы. *Все же полемика не нашла своего разрешения, поскольку каждый из участвующих в дискуссии рассматривал вопрос о границах авторства режиссера и драматурга через призму своих художественных установок*. Сравнительный анализ ряда работ Товстоногова и Охлопкова, посвященные вопросам жанра и методам работы с текстом позволили автору диссертации выделить два основных подхода в работе с текстом (психологической причинно-следстведственной обусловленности и поэтической обусловленности).

Кроме того, важное место среди исследовательских работ занимают статьи Ю.П.Любимова, в которых режиссер говорит не только «о русском ключе», найденном им к пьесам Брехта и Шекспира, но и по-новому распределяет функциональные акценты в театре между режиссером и драматургом. Эти статьи имеют особую значимость для диссертационного исследования, поскольку в них рассматривается модель, в которой режиссер осмысляет свою связь с драматургом и с пьесой в контексте современной культуры постмодерна.

Таким образом, как показал анализ научной литературы, связанной с темой диссертации, существует достаточно обширное число источников, в которых поднимается поставленная автором диссертационного исследования тема. Однако, в этих источниках, рассмотрение проблемы ограничивается либо хронологическими рамками, либо границами определенного режиссера или художественного направления. В ряде проанализированной научной литературы отсутствует комплексный взгляд на проблему. И целостного теоретико-театроведческого изучения моделей взаимоотношений между режиссером и драматургом в современном культурном пространстве не проводилось.

**Цель диссертационной работы –** проанализировать процессы формирования и эволюции различных моделей взаимоотношений между режиссурой и драматургией в зарубежном и отечественном драматическом театре и рассмотреть сложную систему художественных границ между автором спектакля и автором пьесы, которая, обуславливает степень художественности и актуальности драматического спектакля.

**Основные задачи работы:**

1. Раскрыть принципы художественных взаимосвязей между драматургом и режиссером, выявляя основные модели взаимоотношений между ними.
2. Проанализировать основные художественные модели взаимоотношений режиссер-драматург и проследить эволюционный характер зависимости режиссера от драматургии.
3. Исследовать и структурировать ряд режиссерских приемов в работе с драматическим текстом.
4. Определить границы авторства режиссуры и драматургии в рамках драматического спектакля в современных условиях постмодернистского пространства.

**Объектом исследования** являются зарубежные и отечественные драматические спектакли, наиболее полно отображающие особенности взаимоотношений между режиссером и драматургом.

**Предметом исследования** являются модели художественных взаимоотношений в драматических спектаклях зарубежных и отечественных режиссеров: Л. Кронека, А. Антуана, Г. Крэга, К. С. Станиславского, Вс. Мейерхольда, Н.П. Охлопкова, Г.А. Товстоногова, Ю.П. Любимова.

**Теоретико-методологическим основанием** данного диссертационного исследования являются фундаментальные труды по истории и теории режиссуры и истории и теории драмы, а так же работы выдающихся режиссёров К. С. Станиславского, Г. Крэга, Вс. Мейерхольда, Г. А. Товстоногова, Н. П. Охлопкова, Ю. П. Любимова и других, уделявших проблеме режиссер — драматург особое внимание.

**Источники исследования:**

1. Научные труды по теме диссертации (теория и история драматического театра, теория и история драмы);
2. Рецензии, статьи о драматических спектаклях и режиссерах;
3. Анализ видеоматериалов драматического спектакля; современных драматических спектаклей; режиссерских экземпляров и архивных материалов театра.

**Методы диссертационного исследования.**

В работе над диссертацией автор использовал комплекс методов современного искусствознания, направленных на теоретическое и историко-художественное осмысление проблем взаимоотношения режиссуры и драматургии в зарубежном и отечественном драматическом театре 50-х – 70-х годов ХХ столетия, в том числе:

1. *Метод художественно-композиционного анализа* сценических произведений. Цель – обоснование влияния систем взаимоотношений режиссер-драматург на художественно-целостное формирование ткани драматического спектакля.

2. *Типологически-структурный метод.* Цель – выявить и структурировать типологизации основных моделей взаимосвязи между компонентами режиссер и драматург.

3. *Сравнительно-исторический метод.* Цель – выявление особенностей развития моделей художественных взаимоотношений режиссер-драматург, сопоставление и анализ моделей взаимоотношений режиссер-драматург в различные исторические периоды.

4. *Метод описания и анализа драматического спектакля.* Цель – выявление и анализ художественных границ авторства драматурга и режиссера в рамках драматического спектакля.

**Научная новизна диссертационного исследования** *заключается:*

1. В анализе последовательного развития систем художественных взаимоотношений между режиссером и драматургом в его историческом развитии на протяжении конца ХIХ-ХХ столетий.
2. В выявлении основных тенденций динамики взаимоотношений режиссер-драматург в зарубежной и отечественной театральной культуре.
3. В теоретическом обосновании влияния модели режиссер-драматург на композиционно-стилистическую ткань драматического спектакля.
4. В раскрытии основных режиссерских приемов в работе с текстом пьесы.

**Практическая значимость.** Данное исследование может служить:

1. Научно-методическими рекомендациями режиссеру-постановщику или драматургу в работе с пьесой или над театральной постановкой;
2. Учебным и научно-методическим пособием для режиссеров и актеров драматического театра и студентов театральных вузов, факультетов искусств университетов;
3. Как источниковедческая основа для театроведческих исследований, связанных с изучением особенностей взаимоотношений между режиссером и драматургом зарубежного и отечественного драматического театра конца ХIХ-ХХ столетий.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Обоснование места и роли модели режиссер — драматург в зарубежной и отечественной театральной культуре конца ХIХ-ХХ вв.
2. Типология методов художественного взаимодействия режиссера с драматургом и пьесой.
3. Характеристика основных моделей взаимоотношений режиссер-драматург в отечественном драматическом театре второй половины ХХ века.
4. Выявление динамики эволюции моделей художественных взаимоотношений и художественных границ авторства между драматургом и режиссером.
5. Обоснование методов работы режиссера с драматургией в рамках различных моделей взаимоотношений.

**Апробация работы.** Основные положения диссертационного исследования изложены в трех научных публикациях. Кроме того, основные результаты диссертационной работы обсуждались на научно-практических конференциях: 1. Межвузовская научно-практическая конференция «Театр и школа» (РГПУ им. А.И.Герцена, февраль 2005 года); 2. Научная конференция театрального фестиваля «Грани» (Мурманск, январь 2006 года), а так же в учебном процессе.

**Структура диссертации:**

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка используемой литературы – 220 наименований. Общий объем диссертации 199с.

**Основное содержание работы.**

Во **Введении** обосновывается актуальность темы диссертационного сочинения. Определяются объект, предмет, цели и задачи исследования, его методологическая основа, формулируются положения, выносимые на защиту, анализируются основные источники исследования.

**В первой главе диссертации «Возникновение профессии режиссёр. Первичные модели взаимоотношений режиссёр-—драматург»** автор анализирует особенности процесса формирования первоначальных моделей взаимоотношений между режиссером и драматургом в условиях становления профессии режиссер и характер сотрудничества – взаимодействия между ними. Кроме этого, анализируя характер первичных взаимоотношений, автор диссертации условно выделяет две основные модели, характеризуя их как: 1) приоритет драматургии над режиссурой, условно названный автором диссертации «театр драматурга»; 2) приоритет режиссуры над драматургией («театр режиссера»).

**В первом параграфе** «**Театр драматурга»** диссертант анализирует модель взаимоотношений, когда очевиден приоритет драматургии над режиссурой, и формулирует основные характеристики систем сотворчества.

Данная группа режиссеров придерживалась принципов, согласно которым режиссер должен всецело идти за логикой, идеями, художественной стилистикой автора пьесы. Режиссер, согласно, этой теории – это соединяющее звено в цепи драматург— зритель. И его задача воплотить на сцене пьесу автора, перевести текст на сценическую партитуру. При этом режиссер не имел художественного права менять трактовку произведения, композиционную структуру, авторский замысел и уж тем более не мог изменить авторский текст. Все действия режиссера должны быть направлены на раскрытие авторского замысла. Эстетика спектакля и формат средств художественной выразительности в нем обусловлен художественными требованиями драматурга и пьесы. К режиссерам, сторонникам вышеизложенной концепции с большой долей вероятности можно отнести таких режиссеров, как: Людвиг Кронек, Андре Антуан, Отто Брам, К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, М. Рейнхардт, позднее в нашем отечественном театре их последователями стали Г. А. Товстоногов, О. Н. Ефремов и др.

Автор диссертации, проанализировав деятельность двух театров (Мейнингенский театр и Театр Либр), которые, с некоторыми оговорками, как мы уже говорили, можно отнести к первому направлению, условно говоря — к театру драматурга, выявил ряд аспектов в работе с драматургией*.* Новаторской особенностью в работе с пьесой в Мейнингенском театре, режиссёром - постановщиком которого в 1869 становится Людвиг Кронек, были: **сохранение принципа историзма в драматическом произведении.** Данный принцип заключается в том, что все костюмы, декорации либо подлинны, либо с археологической точностью соответствуют историческому оригиналу. Этот прием находит свое проявление в ряде спектаклей по классической драматургии.

Людвиг Кронек вслед за Людвигом Тиком и Карлом Иммерманом боролся за возвращение подлинного авторского текста. Автор диссертации, исследуя данный тезис, выделяет ряд новаторских приемов в работе с драматическими произведениями:

1. Удаление из пьесы чужеродных сцен и интермедий («Зимняя сказка» У.Шекспира);
2. Место и время действия пьесы возвращается в исторический формат, указанный драматургом («Зимняя сказка» У.Шекспира, «Разбойники» Шиллера);
3. Сознательное предпочтение переводов максимально приближенных к оригиналам драматурга (перевод «Зимней сказки» Тика-Шлегеля);

Наряду с классическим репертуаром, Кронеком были поставлены пьесы современных драматургов, такие как: «Между битвами» Б.Бьёрнсона, «Борьба за престол» Г.Ибсена и др. Все же модель взаимоотношений между автором и режиссёром раскрывается у Людвига Кронека, главным образом, через взаимоотношение с авторами классических произведений, такими как Шекспир и Шиллер.

Особое место в осмыслении первичных моделей взаимоотношений занимает режиссура **Андре Антуана и художественные поиски Театра Либр.**

Андре Антуан, в равной степени, как и Людвиг Кронек был одним из представителей той группы режиссёров, которые ратовали за неприкосновенность авторского текста, **однако его театральная эстетика вырастает из «новой драмы» и принципов натурализма**, изложенного Э.Золя.[[44]](#footnote-45) Он постулировал создание новой сценической реальности, которая соответствовала бы реальности самой жизни.

Согласно Э.Золя, перед зрителем должны предстать «просто люди и люди очень обыкновенные, с которыми мы постоянно сталкиваемся в жизни». [[45]](#footnote-46) По его мнению, театр должен представлять собой «анализ среды и личности, картина уголка повседневной жизни».[[46]](#footnote-47) Антуан объявил, что принимает к постановке пьесы молодых авторов, которые не были еще нигде поставлены, а так же пьесы *всех* известных драматургов, в том числе и иностранных, независимо от их эстетических установок, которые оказались отвергнутыми парижскими театрами.

Что касается иностранной драматургии, то, пытаясь сохранить её самобытность, режиссер уделяет огромное внимание качеству перевода пьес и раскрывает ту реальность, в которой действуют и живут персонажи произведения. Посредством анализа источников автор настоящего исследования определяет эту особенность в методологии режиссера как *принцип сохранения лингвистического соответствия между пьесой* *и её переводом.*

Особое внимание автор диссертации уделяет художественным взаимоотношения режиссера с пьесой Г.Гауптмана «Ткачи», в которой режиссер *удаляет* текст «Дрейсигеровой песни»[[47]](#footnote-48), которую поют ткачи, заменяя её стихами Г.Гейне «Селезкие ткачи», тем самым, обостряя конфликт пьесы и привнося в неё мотив социального сопротивления. Характеризуя пьесу как «шедевр социального театра»[[48]](#footnote-49), он использует вольный перевод стихов Гейне с целью *глубже вскрыть социальные противоречия Германии в общекультурном контексте[[49]](#footnote-50).*

Рассмотрение материалов, связанных с этим спектаклем позволяет автору диссертации сделать вывод, что, несмотря на изменения, осуществленные Антуаном в тексте, *режиссер продолжает следовать за автором, углубляя проблематику спектакля и расширяя его культурно- исторические границы.* ***Режиссер следует не за текстом, но за автором.***

Параллельно с Театром Либр, автор диссертации рассматривает модель режиссер — драматург, действующая в рамках символистской театральной эстетики, которая утвердилась во Франции в созданном в 1890 году Театре д’Ар (Художественный театр). Театр д’Ар, возглавляемый поэтом П. Фором, родился в полемике с натуралистическим театром. Идея идеалистического театра у Фора сводилась к тому, чтобы освободить театр от изображения реальной жизненной среды. Быт подменялся бытием, изображенным с помощью символов. Физиологическому человеку здесь противопоставлялся человек рефлексирующий. Теоретической основой Театра д’Ар стали произведения М. Метерлинка и труды поэтов-символистов. М. Метерлинк в своём труде «Сокровище смиренных» не принимает жизненных сюжетов и проблематику натуралистического театра. Зритель, приходя в театр, согласно теории Метерлинка, должен посредством символа зафиксировать лишь мгновение, а не ситуацию или срез реальности. Таким образом, автор диссертации указывает на переосмысление роли слова и диалога в символистском театре. Слово перестает быть информативной единицей, характеризующей ситуацию, среду, обстоятельства, а является самостоятельной философско-эстетической категорией, обладающей музыкальностью и ритмом. Метерлинк стремился создать неподвижный театр, где молчание было бы высшим проявлением сценического действия. Согласно его теории, в *молчании*  *присутствует скрытый сакральный текст* и чем меньше в произведении слов, тем оно художественней. Позднее эту теорию разделяет Г. Крэг, полагая, что «самой долговечной драмой является драма безмолвная».[[50]](#footnote-51)

Противостояние между натурализмом и символизмом в театре обостряется, с появлением театра «Эвр», который основал Люнье-По в 1893 году.

Следует отметить важную особенность, что Антуан и Люнье-По, ставя различные по своей эстетике пьесы одного и того же автора, оставались верны авторскому замыслу. Отличие в восприятии автора у Люнье-По и Фора от того, как его трактовал Антуан, заключалось в том, что в их интерпретации автор произведения растворялся в символе, в сакральном образе спектакля. Это объясняется еще и тем, что Люнье-По и Фор были сторонниками вагнеровской теории «тотального театра», где текст — это длящаяся мелодия, одна из составляющих общей партитуры спектакля.

Рассмотрение двух эстетик — натуралистической и символистской, позволяет автору диссертации выделить *два подхода к природе драматического конфликта*. В натуралистическом театре – это борьба героя с обстоятельствами, со средой. У символистов – это внутренняя рефлексия героя с самим собой. Конфликт реализуется героем не внешне, а внутренне. И как следствие этого, доказывает автор исследования, в отличие от натуралистов, в пьесах Метерлинка и в ряде других драматических произведениях, осуществленных на сцене Фором и Люнье-По, понятие «психологического действия» вовсе исчезает.

Художественный поединок театра идеалистического и театра натуралистического происходил часто на материале разных пьес, принадлежащих, однако, перу одних и тех же драматургов. Этот парадокс можно объяснить тем, что сами представители «новой драмы» не стояли на месте, а пребывали в активном творческом поиске и переживали в связи с этим сложную художественную эволюцию. Автор подчеркивает, что хотя в театрах, придерживающихся разной эстетики, имена драматургов иной раз совпадали, но пьесы, к которым обращались эти театры, решительно отличались и по стилистике, и по характеру своей художественной эстетической направленности.

Анализ первичных моделей взаимоотношений режиссер-драматург в зарубежном театре, проведенный в исследовании, позволяет сделать следующие выводы:

- Режиссура реализовавшая себя как в рамках натурализма, так и в рамках символизма доказала свою универсальность, не зависящую от художественного направления. Тем самым, начав процесс самоидентификации себя как отдельного художественного явления в театре.

- Полемика художественных направлений (натурализм, символизм) позволила сформировать некоторые элементы художественного театра и новые средства художественной выразительности.

- Амбивалентность, присущая «новой драме», дала режиссерам возможность экспериментировать с пьесами разных художественных направлений и на основе этого вырабатывать свою художественную эстетику.

Таким образом, и А. Антуан и Люнье-По и П. Фор, оставаясь на разных художественных позициях, (натурализм и символизм) все-таки следовали, в основном, за авторами, поэтикой и стилистикой их произведений, которые по сути своей были амбивалентны. «И все-таки их тяготение в большей или меньшей степени к определенному художественному течению очевидно»,[[51]](#footnote-52) о чем верно говорит Л.И. Гительман. Различие между, условно говоря, режиссерами натуралистами и режиссерами символистами заключалось лишь в различных подходах к тексту пьесы. Так для натуралистов – это информативная категория, посредством которой режиссер анализирует жизненные ситуации и перипетии, а для символистов – эстетическая категория сакрального содержания.

Если в Западной Европе режиссура возникает почти одновременно с появлением «новой драмы», то в России именно на основе «новой драмы» формируется режиссерский театр. В конце ХIХ века как в Александринском театре в Петербурге, так и в Малом театре в Москве существовали яркие актерские индивидуальности, тем не менее, отсутствовала режиссура, делающая первые шаги на зарубежной сцене, которая смогла бы придать спектаклям художественную целостность. Соглашаясь с утверждением известного исследователя русской режиссуры С.Владимирова, автор диссертации утверждает, что режиссёрский театр в России возник в 1898 году[[52]](#footnote-53). Первыми российскими режиссерами явились два человека — К.С.Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Автор диссертации указывает на то, что возникновение режиссуры было *частично* обусловлено репертуарным кризисом, о чем пишет Станиславский: «мы протестовали против ничтожного репертуара тогдашних театров».[[53]](#footnote-54)

Московский Художественный Общедоступный Театр (с весны 1901 года он будет именоваться МХТ) был открыт спектаклем «Царь Фёдор Иоаннович» (1898) по пьесе А.Толстого. Новаторство МХТ в постановке пьесы А.Толстого заключалась в предельной *исторической точности*, которая свидетельствует об ориентации молодого русского театра на театр Мейнингенский, однако, сразу же привносит в свое искусство и много нового, того, что присуще только ему. Анализируя режиссерские экземпляры спектакля МХТа, автор диссертации выделяет ряд основных положений в работе Станиславского над текстом пьесы:[[54]](#footnote-55)

1. **гораздо более глубокая психологическая** **проработанность массовых сцен в спектакле, чем это было у мейнингенцев** (подробнейший анализ систем взаимоотношений между персонажами в массовых сценах);

2. **историческая достоверность, подобная той, которой следовали мейнингенцы**. Костюмы к спектаклю были пошиты из ткани, которая специально была закуплена в кладовых монастырей. Те же принципы отмечает автор диссертации и в спектакле «Юлий Цезарь», которому предшествовала поездка Немировича-Данченко в Италию, с целью изучение нравов и обычаев римлян и как результат этого — его литературный труд, в котором дан подробнейший этно -культурный анализ Италии времён Юлия Цезаря. [[55]](#footnote-56)

В постановке драмы Л.Толстого «Власть тьмы» в МХТ автор диссертации выделяет **принцип обострения исходных предлагаемых обстоятельств пьесы,** посредством обострения натуралистических проявлений в спектакле и изменения композиции пьесы (совмещение сцен второго акта), «*спросив предварительно разрешение у автора* (выделено мной – Е.С.)*».[[56]](#footnote-57)* Впоследствии Л.Толстой печатал «второй акт пьесы в двух вариантах - старом и новом*, предложенном ему режиссёром* (выделено мной – Е.С.)*».[[57]](#footnote-58)*Этот пример свидетельствует о тесной работе режиссера и драматурга, которая нашла своё отражение не только в созданном спектакле, но и в творчестве Л.Толстого.

Сценическая реформа МХТ обусловлена непосредственной взаимосвязью театра и «новой драмы». В отличие от западноевропейской режиссуры, режиссура МХТ *сформировала свой творческий метод под воздействием именно этой драматургии, уже окончательно сложившейся к тому времени, когда появился МХТ*. И не случайно основные творческие открытия МХТ были связаны с его обращением к пьесам А.Чехова.

Отличительной особенностью пьес А.Чехова является то, что их постановку невозможно осуществить без творческой воли режиссёра.Новаторство пьес Чехова заключается в их «внутреннем действии», которое, будучи основным, не заключено в тексте. Отныне текст и его содержательное наполнение — не одно и то же. Тут возникают понятия «текста» и «подтекста». Для того, что бы эти два компонента гармонично существовали на сцене - необходим был режиссёр. Ему предстояло быть аналитиком, который смог бы превратить несвязанный, казалось бы, общим смыслом текст в одно общее композиционно-художественное целое. Открытые Г. Ибсеном и по-новому осмысленные А.Чеховым понятия «текста» и «подтекста» легли в основу системы К.Станиславского.

Автор настоящего исследования указывает на то, что именно попытка К.Станиславского и Вл. Немировича-Данченко соединить эти два компонента сценического действия впоследствии приведут к тому, что решительно изменит художественную ситуацию в театре. Ключом, соединяющим эти два понятия, и стал «метод действенного анализа» Станиславского, **то есть способ познания и проникновения в автора, в мысли его персонажей**. Режиссер, осуществляя анализ авторского текста, связывает между собой текст и подтекст и тем самым создает спектакль как художественно-целостное явление искусства.

Пьеса А.Чехова «Чайка», изначально показавшаяся К.Станиславскому несценичной, в чем Вл. Немировичу-Данченко удалось его переубедить, стала моделью взаимодоверия режиссеров и драматурга к друг другу. А.Чехов, равно как и Вл. Немирович-Данченко, видели будущее театра в его тесном взаимодействии с литературой. Стремление «войти» в «общее настроение» пьесы было выделено Немировичем-Данченко в одну из основополагающих функций режиссера. В понимании авторского замысла Немирович-Данченко видел источник переживаний, о чем он пишет в письме Станиславскому: **«чтобы добиться переживаний, надо вдуматься в *психологические плоскости автора…*»[[58]](#footnote-59)**. Спектакль стал торжеством художественного симбиоза драматурга Чехова и режиссера Станиславского, возникший посредством художественного проникновения режиссёра во внутренний мир и поэтику драматурга.

Безусловно, права И. Соловьева, которая считает, что в «Чайке» «они (Станиславский и Немирович-Данченко – Е.С.) угадали себя как театр, как направление в искусстве».[[59]](#footnote-60)

Таким образом, на основе драматургии Чехова вырабатываются основные положения метода действенного анализа, в центре которого — действие. В частности, понятие — **«словесного действия»[[60]](#footnote-61), которое подразумевает под собой действие посредством анализа текста, слова, погружение в логику текста и поиск посредством него верного сценического действия.**  Углубление в драму и поиск общего настроения пьесы в рамках действия является для режиссера определяющей в работе с драматургом.[[61]](#footnote-62)

Однако, анализируя опыт постановок К.Станиславским символистских пьес М. Метерлинка и Л. Андреева, автор диссертации указывает на неудачи режиссера, обусловленные тем, что ему не удалось раскрыть символистскую поэтику этих пьес. Диссертант видит причину в различном понимании сценического действия у Станиславского и авторов – символистов.

Сценическое действие в пьесах Метерлинка и Андреева – есть акт созерцания и осмысления бытия. Сюжет в них – метафоричен и отображает скорее не реальные ситуации, а метафоры бытия. Понятие же сценического действия у Станиславского – это психо-физический акт деятельности, борьбы с предлагаемыми обстоятельствами и событиями в пьесе, результатом которых и есть ключевое понятие конфликта в драматургии. Ошибка состояла в раскрытии Станиславским символистской драматургии посредством реалистических приемов и критериев сценического действия, выработанных на основе драматургии Чехова. То есть режиссер попытался подчинить Метерлинка поэтике чеховских пьес, что было, по сути, не верно.

К.Станиславский сформировал одну из моделей режиссёр — драматург, которую можно определить как приоритет драматургии над режиссурой.

Не смотря на то, что Станиславский декларирует, что драматург первичен для него, все же он *исходил не из драматурга, а из своего понимания этого драматурга.* Руководствуясь реалистическим миросозерцанием, он навязывает драматургу свое понимание его пьесы.  *Автор диссертации подчеркивает, что творческая взаимосвязь К. Станиславского, Вл. Немировича-Данченко и А. Чехова оказало несомненное влияние не только на эстетику МХТ, но и на взаимоотношения с другими драматургами, которым навязывалась эстетика чеховских пьес* (Г.Ибсен, М.Метерлинк, Л.Андреев).

Во втором параграфе **«Театр режиссера»** автор настоящей диссертации анализирует теорию и практику «авторской режиссуры» Г. Крэга и Вс. Мейерхольда, которые, расширяя художественные границы режиссуры, все более позиционировали театр автономным от драматургии искусством. Автор диссертации подвергает рассмотрению работу Крэга «Искусство театра», где режиссер поднимает проблему суверенности театра от других видов искусств, в том числе от драматургии. Автономность обусловлена тем, что в основе сценического действия лежит не слово, не идеи драматурга, как у Станиславского, а жест и движение, с помощью которых передается в театре содержание пьесы. Поэтому характер театрального действия на сцене определяет скорее музыкально-пластическая природа, нежели драматургическая. Поэтому Крэг полагает, что у драматурга прав в театре меньше, чем у режиссера. Ярким примером двух совершенно разных подходов к пьесе стал спектакль «Гамлет», для постановки которого в 1908 году МХТ пригласил Крэга. Этот спектакль – свидетельство творческого спора *психологического реализма* Станиславского с *условно-поэтической* концепцией театра Крэга.

Пьеса воспринималась Крэгом, как доказывает диссертант, не как материал для анализа перипетий жизненных поступков и переживаний героев, а как источник визуальных и музыкальных образов, формирующих ткань спектакля. Анализируя различные модели подхода к тексту, автор диссертации отмечает, что Станиславского волновала действенная линия пьесы, а Крэга его музыкально-визуальная партитура (балетные интермедии, концепция ширм).

Наряду с психологическим реализмом Станиславского в режиссерском театре России начала ХХ века формируется новая экспериментальная эстетика условно - поэтического театра, появление которой обусловлено поиском новых форм в сценическом искусстве. Эта тенденция нашла своё отражение в творческих поисках Всеволода Мейерхольда, творческий путь которого, условно, можно разделить на *три этапа* — символистский, период театрального традиционализма, период конструктивизма и биомеханики. Каждый из этих этапов характеризуется различным отношением режиссера к автору пьесы и самому драматическому произведению. На основе анализа моделей взаимоотношений режиссера и драматурга на разных этапах творческих поисков Мейерхольда, диссертант выявил ряд принципов в его работе с драматургией: **1. структурность словесного и пластического уровней в ткани спектакля** (жест, поза, слово); **2. принцип домысливания авторских ремарок в ключе авторской эстетике,** наиболее ярко находит свое проявление в постановке пьесы А.Блока «Балаганчик»; **3.** **принцип стилизации** – как способ передачи атмосферы драматурга («Дон Жуан» Ж.Б.Мольера); **4. пьеса, рассматривается режиссером в художественном, историческом и биографическом контексте автора.** Она неразрывно связывается с его жизнью и с исторической действительностью его эпохи. Раскрытие через пьесу личной темы автора. Так, например, в «Ревизоре» прослеживается судьба Гоголя в николаевскую эпоху, а в «Маскараде» Арбенин — это Печорин, наделенный автобиографическими чертами Лермонтова. **4. Принцип фрагментарности пьесы** — сознательное деление пьесы на эпизоды, как самостоятельные элементы спектакля; **5. Смещение текстуальных и композиционных аспектов в пьесе** (замена главной сюжетной линии второстепенными сюжетами, сознательное изменение мелодики и ритмики речи, смещение в композиции и добавление в ткань пьесы новых эпизодов). **6.** **Приоритет пластического рисунка спектакля над словесным. Слово, как элемент пластической, музыкальной культуры театра.** (Это стало очевидно для диссертанта на примере его анализа спектаклей «Балаганчик» по пьесе А.Блока, «Горе уму» по пьесе А. С. Грибоедова «Горе от ума»). **7.** **Музыка, как внутренний монолог персонажа.** Позиционируя себя как «автор спектакля»,[[62]](#footnote-63) Мейерхольд дифференцирует понятия композиция пьесы и композиция спектакля, разрабатывая на основе пьесы собственную художественную концепцию спектакля.

Анализ взаимосвязи режиссера и автора пьесы, внутри разных театрально-эстетических моделей, разных художественных направлений на ранних этапах становления и первоначального развития режиссерского искусства, приводит автора диссертации к выводу, что отношение режиссёра к драматургу обусловлено, прежде всего, его пониманием природы сценического действия. И в зависимости от этого складываются его отношения с драматургом. Так действие в понимании Станиславского чаще всего заложено драматургом в пьесе и значит пьеса — источник сценического действия. И как следствие этого выстраивается особая модель взаимоотношений режиссера и драматурга. *Тут деятельность режиссера ограничивается воплощением на сцене идей автора.*

Действие у Мейерхольда и Крэга имеет пластически- музыкальную природу и тем самым режиссура вырабатывает здесь совершенно другие законы композиции и организации сценического пространства, чем те, которыми руководствуются авторы пьес. Следует заключить, что на начальном этапе появления режиссуры уже сформировались многие законы собственно режиссёрского творчества и в частности – взаимосвязь режиссёра и драматурга. Эта взаимосвязь оказалась очень сложной и противоречивой внутри каждого художественного направления.

**Во второй главе** **«Поиски границ художественного пространства в отечественном театре в контексте взаимосвязи режиссёра и драматурга»** диссертационного исследования содержатся два параграфа, в которых автор подвергает анализу модели взаимоотношений между режиссерами Г.А.Товстоноговым, Н.П.Охлопковым, Ю.П.Любимовым и драматургией. Он выявляет основные принципы и методологические приемы в работе с пьесой.

В первом параграфе **«Проблема взаимосвязи режиссера и драматурга в полемике Г.А.Товстоногова и Н.П.Охлопкова»** диссертант, подробно рассматривая художественный спор между Товстоноговым и Охлопковым о роли драматурга в театре и разбирая ряд спектаклей этих режиссеров, выявляет два качественно разных подхода к работе с текстом пьесы. Для Товстоногова характерна работа с текстом посредством установления системы психологической причинно-следственной обусловленности. То есть у*становление и анализ причинно-следственных связей между персонажами в пьесе* («исходное событие пьесы», поступок, оценка, реакция и т.д.) и как результат — сценический образ.

Для Охлопкова свойственен *поэтический подход* к тексту. То есть поиск *художественно-поэтического образа пьесы, посредством поэтических способов: метафора, сравнение, выраженный через музыкальный и визуальный образ.*

Данные подходы определяют различную функциональную роль режиссера в театре. В первом случае режиссёр – связующая нить между драматургом и зрителем или другими словами — «адвокат» драматурга в театре, а во втором случае режиссер – это толкователь или интерпретатор автора. Подводя итог полемике, следует отметить правоту и одной и другой стороны в рамках собственных суждений. Ошибка режиссёров заключается лишь в том, что, споря, они пытаются навязать друг другу свою точку зрения на театр, забывая, что режиссер, такой же художник, как и драматург. И поэтому, обязать режиссёра придерживаться той или иной позиции, значит нарушить его право быть художником и *ограничить рамки художественных возможностей театра.*  Рассматривая проблему режиссер — драматург в творчестве Н.П.Охлопкова на примере его спектаклей «Гамлет», «Сирано де Бержерак» и на основе анализа статей и научных публикаций о режиссере, автор диссертации выявил основные принципы в работе режиссера с пьесой.

Режиссура Н.П.Охлопкова явила собой проникновение в поэтику автора посредством синтеза различных средств художественной выразительности. Поэтико-философский подход к тексту и раскрытие поэтики драматурга через верно найденный художественный образ пьесы, позволили расширить границы художественной выразительности в драматическом театре и переосмыслить роль театральной условности в восприятии драматического текста.

Во взаимоотношениях между Товстоноговым и драматургом, следует отметить некоторые неоднозначные аспекты. Не смотря на то, что в своих теоретических трудах режиссер четко формулирует свою ролевую позицию по отношению к драматургу как «*примат автора над режиссером* (выделено мной - Е.С.)»,[[63]](#footnote-64) все же на практике в спектаклях, рассматриваемых в диссертации, можно проследить иную тенденцию. Она заключается в том, что, создавая спектакль, режиссер полагает, что следует авторской логике, а на самом деле — часто навязывает пьесе свое видение, которое нередко ей глубоко чуждо. Товстоноговские интерпретации пьес Горького, Чехова, Гоголя, ряда современных драматургов скорее были обусловлены не полным следованием режиссера автору, а взаимодействию с ними. Анализ творчества Товстоногова приводит нас к тому, что абсолютной модели превалирования автора над режиссурой не существует, даже там, где режиссёр постулирует эту модель. Режиссура, являясь проявлением воли художника, априори предполагает степень субъективной оценки драматургии. Только в сочетании с волей режиссера, которая открывает пьесы посредством собственных художественных приемов, свойственных только ему, может родиться спектакль, как цельное явление искусства, в котором режиссер и драматург слились воедино. Художественный успех спектаклей БДТ был обусловлен их режиссерской природой, в которых присутствовала личность художника Товстоногова, сумевшего выработать ряд принципов в работе над пьесой, таких как:

* Причинно-следственный подход в работе с текстом пьесы.
* Фактор времени, который определяет степень трактовки пьесы.
* Обусловленность природы переживаний в спектакле в зависимости от эстетики драматурга.
* Принцип жанрового смещения. Замена жанра пьесы жанром спектакля, который определяется режиссером.
* Принцип «перемонтажа»[[64]](#footnote-65) -  *«предел смещения авторского хода, мера «дополнения» пьесы за счет собственной фантазии*».[[65]](#footnote-66) Композиционное смещение - смена очередности, вычленение или добавление фрагментов или явлений.
* Принцип детрадиционализации пьесы. Новый взгляд на героев пьесы и природу конфликта в ней. Независимость пьесы от её традиций на сцене как один из способов непосредственного взгляда на драматургию.
* Принцип свободного отбора режиссерских приемов в пьесе. (Условные приемы существования масок-фантомов в спектаклях «Ревизор» и «Горе от ума», применение приемов абсурдистского театра и брехтовского отчуждения в спектакле «Мещане» и т.д.).

*Анализируя модель взаимоотношений между Товстоноговым и драматургией, автор диссертации заключает, что объективно можно охарактеризовать систему взаимоотношений не как примат драматурга над режиссером, а как* ***диалог режиссера с драматургией****, в котором режиссер часто навязывает пьесе своё решение.*

Во втором параграфе **«Режиссерская методология Ю.П.Любимова и его отношение к пьесе»** диссертантом проведен подробныйанализ многих научных изысканий, публикаций, архивных материалов и в первую очередь — спектаклей Ю.Любимова в Театре на Таганке, которые позволили автору диссертации выявить ряд принципов в работе с драматургией:

* Взаимоотношение складываются у режиссера не с драматургией, а со временем, где пьеса является способом диалога со временем, эпохой. Время как фактор стимулирующий «*театр вмешиваться в литературную ткань пьесы».[[66]](#footnote-67)*
* Режиссер ставит не пьесу или сюжет, а *отношение* к пьесе или к сюжету в культурно-временном контексте.
* Спектакль, как цитирование в условиях культуры постмодерна.
* Раздвоение действия на лирическое и драматическое (брехтовские зонги).
* Метод ассоциативного монтажа и ассоциация как один из способов осмысления времени.
* Интертекстуальность, как способ установления временных связей и прочтение одного текста посредством включения в него другого (Например: поэзия Б.Слуцкого и М.Цветаевой в «Добром человеке из Сезуана» (1964); поэзия Б. Пастернака в спектакле «Гамлет» (1971); поэзия А. Конан Дойля и В.Набокова в «Хрониках» (2000) и др.).

**В Заключении** автор диссертации, рассмотрев движение режиссерского театра от первоначального следования режиссеров за пьесой к более свободному их отношению к ней, считает необходимым в третьем параграфе второй главы обратить внимание и на деятельность Театра на Таганке, где эта проблема во второй половине ХХ столетия получила вполне определенное решение.

Режиссура 60-80 годов ХХ столетия неоспоримо доказала свое авторское право в театре. Становление и последующее развитие режиссуры приучила зрителя к тому, что автором спектакля наряду с драматургом признается и режиссер. Режиссер перестает быть лишь соединительным звеном, неким посредником между пьесой и спектаклем, и становится равноправным с драматургом, а в некоторых случаях и более значительным лицом в театре.

*Автор исследования уделяет особое внимание визуализации в драматическом театре, объясняя это стремлением режиссера реализовать собственную мысль в пространстве спектакля и реализовать её посредством исключительно театральных приемов.*

В заключении автор отмечает так же, что самоидентификация театра в процессе его исторической эволюции в ХХ веке как самостоятельного явления искусства позволяет театру обновляться и искать новые формы художественной выразительности, чтобы находиться со зрителем в одном семиотическом пространстве, «говорить» с ним на одном языке. Модели взаимоотношения драматург-режиссер в современном отечественном театре находятся в постоянном развитии. Однако, следует отметить важную тенденцию: чем активнее режиссура будет вторгаться в художественное пространство драматургии, тем активнее драматурги будут включаться и входить в художественное поле режиссуры.

**Публикации по теме диссертации:**

1. *Слесарь Е.А.* Проблема художественного подхода к авторскому тексту и природе сценического действия в символистской драматургии (на примере постановок символисткой драматургии К.С. Станиславским и В.Э. Мейерхольдом) // Театральная жизнь. 2007. №2. 0,6 п.л. (в печати ).
2. *Слесарь Е.*А. Принцип сохранения лингвистического соответствия между пьесой и её переводом в режиссуре А. Антуана // Искусство театра: история, опыт, проблемы: сб. науч. ст. по материалам научно-практической конференции в рамках фестиваля молодежных театров «Грани»./ Мурманский государственный педагогический институт. Мурманск, 2006. – 0,3 п.л.
3. *Слесарь Е.*А. Трактовка драматического текста в режиссуре Вс. Мейерхольда (на примере традиционалистского периода) // Искусство театра: история, опыт, проблемы: сб. науч. ст. по материалам научно-практической конференции в рамках фестиваля молодежных театров «Грани»./ Мурманский государственный педагогический институт.

Мурманск, 2006. – 0,3 п.л.

1. Крэг Г. Воспоминания, статьи, письма. М.:Искусство,1988. [↑](#footnote-ref-2)
2. Охлопков Н. Об условности// Театр. – 1959. - № 11. - С.58; Охлопков Н.П.Об условности (окончание)//Театр. – 1959. - №12. – С.52;Товстоногов Г.А. Открытое письмо Н.Охлопкову// Театр. – 1960. - №2. – С.42 [↑](#footnote-ref-3)
3. Метерлинк М. Сокровище смиренных//Полн. Собр. соч. т.2., Петроград: Изд. Т-ва А.Ф.Маркс, 1915. [↑](#footnote-ref-4)
4. Золя Э. Собр. соч.в 18т. Т.10 М.: Правда, 1957. [↑](#footnote-ref-5)
5. Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство,1978. [↑](#footnote-ref-6)
6. См: Эко У. Роль читателя. СПб.: symposium, М.: РГГУ, 2005. [↑](#footnote-ref-7)
7. Брюсов В. Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра). Собр. соч. в 7т. Т.6.М.:Худож. лит.,1975; Блок А. О театре. Собрание сочинений в 8 т. Т.5 М.-Л.: Гослитиздат, 1963. [↑](#footnote-ref-8)
8. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство,1979; Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит.,1975. [↑](#footnote-ref-9)
9. Бачелис Т. Шекспир и Крэг. М.:Наука,1983. [↑](#footnote-ref-10)
10. Гительман Л. Из истории французской режиссуры. Л.: ЛГИТМИК,1976.//Русская классика на французской сцене. Л.:Искусство,1978.// Идейно-творческие поиски Французской режиссуры ХХ века. Л.:ЛГИТМИК, 1988. [↑](#footnote-ref-11)
11. Образцова А. Синтез искусств и английская сцена на руб. ХIХ-ХХ вв. М.: Наука, 1984. [↑](#footnote-ref-12)
12. Строева М. Режиссерские искания Станиславского.1898-1917. М.: Наука, 1973 // Режиссерские искания Станиславского. 1917-1938. М.: Наука, 1977. [↑](#footnote-ref-13)
13. Владимиров С. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры//Сб.ст. У истоков режиссуры. Л.:ЛГИТМИК,1976. [↑](#footnote-ref-14)
14. Рудницкий К. Режиссёр Мейерхольд. М.: Наука, 1969. [↑](#footnote-ref-15)
15. Марков П. О театре. В 4 т. М.:Искусство,1977. [↑](#footnote-ref-16)
16. Юзовский Ю. Мейерхольд. М.:Искусство,1982. [↑](#footnote-ref-17)
17. Елагин Ю. Всеволод Мейерхольд. Темный гений. М.: Вагриус,1998. [↑](#footnote-ref-18)
18. Рыбаков Ю. Г.А.Товстоногов. Проблемы режиссуры. Л.:Искусство,1967. [↑](#footnote-ref-19)
19. Волков Н. Мейерхольд. М.- Л.: Academia,1929. [↑](#footnote-ref-20)
20. Мальцева О. Поэтический театр Юрия Любимова. Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке. 1964 – 1998гг. СПб.:Рос. институт истории искусств,1999. [↑](#footnote-ref-21)
21. Ряпосов А. Режиссёрская методология Мейерхольда. СПб.: СПБАТИ, 2001. [↑](#footnote-ref-22)
22. Малочевская И. Режиссерская школа Товстоногова. СПб.: СПБАТИ, 2003. [↑](#footnote-ref-23)
23. Велехова Н. Охлопков и театр улиц. М.: Искусство, 1970. [↑](#footnote-ref-24)
24. Зингерман Б. Связующая нить. Писатели и режиссеры М.: ОГИ, 2002. [↑](#footnote-ref-25)
25. Волконский С.М. Человек на сцене. СПб.: Аполлон, 1912. [↑](#footnote-ref-26)
26. Алперс Б.«Горе от ума» в Москве и Ленинграде.//«Горе от ума» на русской и советской сцене. М.: Искусство, 1987. [↑](#footnote-ref-27)
27. Смирина А. Мольер –Мейерхольд-Модерн//Театр. - 1993. - №.5. - С.44 [↑](#footnote-ref-28)
28. Смирнов А.А. «Дон Жуан» Мольера и его постановка на Александринской сцене. // Ежегодник Императорских театров, 1910, вып. VII. [↑](#footnote-ref-29)
29. Шах-Азизова Т. 60-е: классика и современность. //Мир искусств. М.: ГИТИС-ВНИИИ,1991; Шах-Азизова Т.К. Контрасты современной сцены. //Вопросы театра. М.: ВТО,1977; Шах-Азизова Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М.: Наука, 1966. [↑](#footnote-ref-30)
30. Крымова Н. Имена. Три спектакля Юрия Любимова. М.: Искусство, 1971. [↑](#footnote-ref-31)
31. Бебутов В. О театре представления// Театр. - 1956. - №12 . [↑](#footnote-ref-32)
32. Попов А.Беспокойные мысли// Театр. – 1960. - №8. [↑](#footnote-ref-33)
33. Марков П. Художественном театре. Книга завлита.М.:ВТО,1976; Марков П. О Вс. Мейерхольде.// Встречи с Мейерхольдом, М.:ВТО,1967. [↑](#footnote-ref-34)
34. Смелянский А.Грибоедов на сцене 1970-х годов//«Горе от ума » на русской и советской сцене. М.:Искусство,1987. [↑](#footnote-ref-35)
35. Барбой Ю. Структура действия и современный спектакль. Л.:ЛГИТМИК,1988. [↑](#footnote-ref-36)
36. Хализев В.Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978; Фролов В. Судьбы жанров драматургии. М.: Советский писатель,1979; Поляков М. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы. М.: А.D.&T., 2001; Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Айрис Пресс, 2004. [↑](#footnote-ref-37)
37. Сахновский В. Работа режиссера. М.;Л.: Искусство,1937; Рехельс М. Режиссер – автор спектакля. Л.: Искусство, 1979. [↑](#footnote-ref-38)
38. Сахновский В. Работа режиссера. М.;Л.: Искусство, 1937. С.65 [↑](#footnote-ref-39)
39. Катышева Дж. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр. СПб.: СПбГУП, 2001. [↑](#footnote-ref-40)
40. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем,2004. [↑](#footnote-ref-41)
41. Станиславский К.С. Собрание соч.в 8 т.т.1 М.: Искусство,1954. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1980. Немирович – Данченко Вл. И. Театральное наследие, Т.1 М.:Искусство,1952; Режиссёрский план постановки трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» М.: Искусство, 1964; Рецензии. Очерки. Статьи. М.: Искусство, 1990; Избранные письма. М.: Искусство,1954. [↑](#footnote-ref-42)
42. Мейерхольд Вс. О театре. СПб.: Книгоиздательское т-во «Просвещение», 1913; Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968; Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство,1969; Переписка. М.: Искусство,1976; Крэг Г. Воспоминания, статьи, письма. М.: Искусство,1988. [↑](#footnote-ref-43)
43. Охлопков Н.П. Об условности.// Охлопков Н.П. Статьи. Воспоминания. М.: ВТО,1986; Охлопков Н.П. Ответ //Театр. - 1960. - №8; Охлопков Н.П. Художественный образ спектакля. // Мастерство режиссера. М.: Искусство,1956; Товстоногов Г.А. Открытое письмо Николаю Охлопкову//Товстоногов Г. А. Круг мыслей. Л.:Искусство,1972; Товстоногов Г.А. О профессии режиссер. М.: ВТО,1964; Товстоногов Г.А. Беседы с коллегами. М.: СТД РСФСР,1988; Товстоногов Г.А. Зеркало сцены в 2-х т. Л.: Искусство, 1984; Товстоногов Г.А. Мой Горький//Театр.-1968. - №3. [↑](#footnote-ref-44)
44. Золя Э. Собр. соч.в 18т. Т.10 М., 1957. [↑](#footnote-ref-45)
45. Золя Э. Натурализм в театре. Полн. собр. соч. т. 45. Киев: Изд. Б.К.Фукса,1903.С.37 [↑](#footnote-ref-46)
46. Там же. С.230 [↑](#footnote-ref-47)
47. Гауптман Г Ткачи. //Пьесы. В 2 т. М.:Искусство,1959.Т.1 С.251 [↑](#footnote-ref-48)
48. Антуан А. Дневник директора театра 1887-1906. М.; Л.: Искусство, 1939. C.232 [↑](#footnote-ref-49)
49. См.: Гительман Л.Из истории французской режиссуры. С.32-33 [↑](#footnote-ref-50)
50. Крэг Г. Воспоминания, статьи, письма. С.282 [↑](#footnote-ref-51)
51. Гительман Л. От редактора (вступ. статья)//Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина ХХ века. Хрестоматия. СПб.: СПБАТИ, 2004. С.5 [↑](#footnote-ref-52)
52. См.: Владимиров С. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры// У истоков режиссуры. Л.: ЛГИТМИК,1976. [↑](#footnote-ref-53)
53. Станиславский К.С. Собрание соч. в 8 т.Т.1 Указ. соч. С.189 [↑](#footnote-ref-54)
54. Режиссерские экземпляры К.С.Станиславского. Т.1 М.:Искусство,1980. [↑](#footnote-ref-55)
55. Немирович – Данченко Вл. Режиссёрский план постановки трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» М.: Искусство, 1964. [↑](#footnote-ref-56)
56. Там же. С. 102 [↑](#footnote-ref-57)
57. Немирович – Данченко Вл. Режиссёрский план постановки трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» Указ. соч. С.102 [↑](#footnote-ref-58)
58. Немирович-Данченко В.И. Избранные письма. М.: Искусство,1954. С.301 [↑](#footnote-ref-59)
59. Соловьёва И. Режиссерские экземпляры К.С.Станиславского. Т.3. М.: Искусство,1983. С.8 [↑](#footnote-ref-60)
60. Станиславский К.С. Полн. Собр. соч.Т.2. Указ.соч. С.363 [↑](#footnote-ref-61)
61. Станиславский К.С. Полн. Собр. соч. Т.6. С. 232-233 [↑](#footnote-ref-62)
62. Иллюстрация//Сб. воспоминаний: Встречи с Мейерхольдом. М.:ВТО,1967. С.493. [↑](#footnote-ref-63)
63. Товстоногов Г. Открытое письмо Н.Охлопкову//Товстоногов Г.А. Круг мыслей. С.100 [↑](#footnote-ref-64)
64. Товстоногов Г.А. Встречи с коллегами. С.296 [↑](#footnote-ref-65)
65. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Т.2 С.64 [↑](#footnote-ref-66)
66. Любимов Ю. Алгебра гармонии // Аврора. – 1974. - № 10. С.62. [↑](#footnote-ref-67)