

Алексей БИТОВ

«К КОНЦУ ЭТОЙ НОЧИ Я ПОНЯЛ, ЧТО СОЧИНЯЮ ПЬЕСУ»...

Несколько лет назад одна известная в определенных кругах искусствоведша огорошила публику заявлением: «рисовать художнику не обязательно». В драматургии до этого, слава Богу, пока не дошло: даже самые радикальные «театроведы» вряд ли объявят пьесой коллекцию почтовых марок или набор сидений для унитаза, связанных колючей проволокой; скрепя сердце, они признают, что пьеса – текст. Однако, какой? ЛЮБОЙ? Вне зависимости от того, можно перенести его на сцену или нет. И достаточно ли, чтобы автор назвал свое детище пьесой?

Понятно, «перелицевать» можно все, что угодно, но если присланный текст требует сценической адаптации, причем не к данной конкретной сцене (что естественно), а к любой, это уже не адаптация, а инсценировка – то, в чем драматургическое произведение не нуждается по определению. Увы, сегодня, ужи не просто допускаются к конкурсу ежей, они зачастую становятся лауреатами.

Почему устроители конкурсов не фильтруют поступившие тексты? Вроде бы, валовые показатели тут не нужны, олимпийских медалей за достижения не вручают, премий за перевыполнение плана не выписывают. Зато создается видимость масштабного процесса, из чего делается вывод о небывалом подъеме отечественной драматургии. Мало того, строится нехилая пирамида, которая легким движением дирижерской палочки трансформируется в боевую свинью, способную сметать все на своем пути, прокладывая жоакам дорогу к лучшей жизни.

Сами авторы, естественно, не понимают, кем и для чего они востребованы. С правилами игры новички практически не знакомы (верят, что все правила упряднены как устаревшие) и охотно клюют на приманку: вот тебе почетный диплом, пиши еще. Вроде бы, пустячок, а

приятно, есть, что предъявить остальным («господин назначил меня любимой женой» – ну, во всяком случае, одной из любимых). А правила? какие правила? Отстой, анахронизм... Помню, один автор возмущался: что же ему, дополнительно проверять написанное на предмет соответствия жанру? Упаси Господи, почему дополнительно? Взываю к свидетелю прямо-таки исключительной, можно сказать, неоспоримой надежности, и вот, что показывает Сергей Леонтьевич Максудов: «Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье. Ясно было, что с ними так не разойтись. Но что же делать с ними?

Первое время я просто беседовал с ними, и все-таки книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы корбочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе...

С течением времени камера в книжке зазвучала...

Всю жизнь можно было бы играть в эту игру, глядеть в страницу... А как бы фиксировать эти фигурки? Так, чтобы они не ушли уже более никуда?

И ночью однажды я решил эту волшебную камеру описать. Как же ее описать?

А очень просто. Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцветивается. Она мне нравится? Чрезвычайно. Стало быть, я и пишу: картинка первая. Я вижу вечер, горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют «Фауста». Вдруг «Фауст» смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет?

Вон он выходит из дверей с гитарой в руке. Слышу – напевает. Пишу – напевает.

Да это, оказывается, прелестная игра! Не надо ходить ни на вечеринки, ни в театр ходить не нужно.

Ночи три я провозился, играя с первой картинкой, и к концу этой ночи я понял, что сочиняю пьесу.

В апреле месяце, когда исчез снег со двора, первая картинка была разработана. Герои мои и двигались, и ходили, и говорили» (М. Булгаков, «Театральный роман», глава 7, безымянная).

«К концу этой ночи я понял, что сочиняю пьесу». Жанр определился сам собой, потому что автор следовал принципу «Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует...» И другие авторы, следующие этому принципу, тоже не могут промахнуться с жанром – «как бы коробочка», если она есть, подскажет, а вернее, покажет все так, что выйдет именно пьеса (или рассказ, или еще что-нибудь). А если в «как бы коробочку» не лезет – может, ничего не было у автора, только «грех сочинительства»?

Вернемся к нашим конкурсам. Вряд ли их организаторы рискнут утверждать, что этикетка с надписью «Водка» автоматически превращает в водку любую жидкость, залитую в бутылку. Понятно, это рискованно, можно отравиться. А вот хвалить «паленые» пьесы им не зазорно (вполне вероятно, некоторые из них сами на это «палево» подсади, но вряд ли таких много). Поветрие в той или иной мере затронуло едва ли не все конкурсы, хотя и с разной степенью тяжести.

Еще в XIX веке кандидаты в драматурги имели зрительский опыт и ориентировались на то, что видели, – в основном, на пьесы. Дальше появилось кино, а потом и ТВ, и нынешние начинающие драматурги смотрели на экран намного чаще, чем на сцену. В результате, как и следовало ожидать, ориентиры оказались смещены – как стрелка компаса, под который подложили магнит. И корабль прибыл туда, куда плыл на самом деле, а не в мечтах юного капитана. Изрядную часть лауреатов драматургических конкурсов составляют ныне не пьесы, а сценарии. В чем разница? Прежде всего,

в планах (они часто меняются с театрального среднего плана на киношный, крупный) и в ракурсах, а также в частоте «перескоков» действия с место на место. О ракурсе и «перескоках» – чуть подробнее.

Можно перенести сцену в центр зала, или гонять зрителей с места на место, или перемещать декорации с помощью, к примеру, поворотного круга. Фокус в том что ни в одном случае ракурс не меняется мгновенно, как в кино. Да, можно мгновенно поменять виртуальные декорации, проецируемые, скажем, на задник, но то, что реально, не перенесется туда или сюда по мановению волшебной палочки. А реальность – такая штука, с которой, пусть нехотя, но все-таки следует считаться. В любом случае, мы не можем увидеть живого актера спереди, а потом сразу же сзади – в промежутке, пусть недолго, но мы увидим его сбоку; пример, понятно, условный, но он показывает, что без промежуточной фазы никак не обойтись. А стоит ли гонять зрителей туда-сюда – вопрос отдельный: если не смотреть, куда идешь, легко споткнуться, а если смотреть – поневоле отвлекаешься от того, ради чего, собственно, люди и ходят в театр (наверное, не для того, чтобы рассматривать пол и соседей).

И о числе мест действия. В принципе, оно не лимитировано, но при постоянных «перебросах» любое место должно прописываться очень и очень условно; к сожалению, авторы во многих случаях, напротив, прописывают все детально и загромождают сцену невероятным количеством всяческих атрибутов. В сценариях это допустимо, а в пьесах... В итоге постановщики вынуждены игнорировать лишние атрибуты и сочинять собственную версию событий. Фактически текст приходится сценически адаптировать; пьеса, напомню, в подобной адаптации по определению не нуждается. Нет, понятно, режиссер-фантазер будет перекраивать на свой лад любой текст, имевший несчастье попасть в его шаловливые ручки, но – почувствуйте разницу: в одном случае режиссер кроит текст по своему хотению, в другом – потому, что вынужден это делать: в первоизданном виде авторский текст на сцену, увы, не лезет.

Попытаемся показать на примерах, что представляют из себя некоторые лауреаты драматургических конкурсов, если просмотреть их на предмет соответствия заявленному жанру. Начнем с конкурса им. В. Розова, недавно проведенного под эгидой уважаемого РАМТа. Среди пяти победителей (с учетом обладателя спецприза) – целых три пьесы (разного качества, но все же – пьесы). Еще один текст непонятного типа (неловкая попытка оживить криминальную хронику) и один киносценарий, обладающий в этом качестве достоинствами, но сценически он неудобоарим.

С. Орлова, «Дерево без цветов». «Главка» 1.

Разберем ее максимально подробно. Действие происходит в вестибюле института. Из вводной ремарки: «Буфет уже закрыт, пуста стеклянная клетка киоска... Вдруг входная дверь снова открывается...» Чтобы показать все так, как прописано у автора, на сцене нужны: «клетка», «дверь» (входная, которая по ходу «открывается»), еще одна дверь (с крупной надписью «Буфет» и, возможно, с табличкой «Закрыто»). Мало того, во вводной ремарке не указан стенд с фотографиями, он «проявится» позже (Володя «приблизился к стенду, рассматривает фотографии»). Потом возникнет стойка (Женька «берет со стойки газету, показывает»). Кроме того, в качестве атрибута на сцене находится еще и Охранник; он на боевом посту, и, по идее, не должен покидать сцену, хотя быстро замолкает, ничего в дальнейшем не говорит, в действии никак не участвует.

Дополнительно – две ремарки: «Захарцев ей рассказывает, сердито сверкая очками»; «Тычет пальцами в центральное, черно-белое фото, где изображены первокурсник Сергунов и тетя Ира. Теперь понятно, что друг Сергунова – это молодой Захарцев». Допустим, фотографию можно вывести на экран крупным планом, но из чего станет понятно, что на ней «изображен» именно Сергунов? Зритель еще не видел тетю Иру, а Сергунов на сцене вообще не появится. Ладно, допустим (опять допустим), что фотографию Сергунова нам уже показали на экране, зритель успел его (и тетю Иру) запомнить и может их опознать, но из чего следует, что Захарцев был другом

Сергунова? Их вместе сфотографировали? Они в обнимку стоят?

Как бы то ни было, вдруг все – двери, стойка, клетка, стенд, Охранник – куда-то исчезает: «Володя и Женька выходят на высокое крыльцо» и совершают целое путешествие: «Они идут по зеленому переулкам, проходят насквозь большие зеленые дворы, движутся мимо облупленных пятиэтажек, залитых вечерним солнцем, которое скрашивает бедность, старость, а выгоревшую краску превращает в произведение искусства...» Сам по себе проход вынести на сцену несложно, но куда все-таки делся вестибюль со всем, так сказать, содержимым? Поворотный круг? Увы, как следует из дальнейшего, его придется вращать чуть ли не со скоростью секундной стрелки. А если убрать подробности? Но это и есть адаптация (в сущности, инсценировка); в данном случае она просто необходима, ведь в авторском варианте добрую половину «пьесы» придется показывать на экране. Не проще ли в таком случае показать на экране все, от начала до конца?

Между тем, «главка» 1 еще не закончилась. Путешествие героев завершается так: «Окна по летнему времени открыты, на балконах сохнет белье, откуда-то слышатся слабые звуки фортепьяно, постепенно они все громче и отчетливее. Становится ясно, что это не запись: кто-то то начинает и обрывает музыкальную композицию, то берет несколько аккордов, то пробегает пальцами хроматическую гамму...» «Становится ясно»? Есть, над чем голову поломать. На «сцене», между тем, появляются новые атрибуты. Женька вдруг замечает: «Вижу, что там на дереве кто-то сидит»... Дальше – так:

«ВОЛОДЯ. Опа... (Замирает, пытаюсь понять, не обознался ли.) Хм... Она, не она... Не могу понять... Леся! Лесяка!..

ЛЕСЯ (Высунувшись из ветвей). Тихо! Тсс!» А затем Леся «спрыгивает с дерева», которое только что выросло посреди сцены на наших глазах (вряд ли оно стояло в вестибюле, да и с экрана в реальность особо не прыгнешь).

Если речь идет о сценарии – все понятно. А если о пьесе?

Небуду столь же подробно разбирать остальные 18 «главок», ограничусь перечислением.

«Главка» 2. Квартира Ильсеньевых. Антураж: «шкафы ломятся от научных сборников, на полках экспонаты личной коллекции – статуэтки и черепки, но немного... На стенах висят маски, над кроватью – большая фотография: студенты и преподаватели на раскопках». Одна из масок реальна (Володя «Снимает маску со стены, рассматривает»). Есть еще письменный стол (с выдвижным ящиком – как минимум, одним). По ходу Леся «Делает страшные глаза», «На фотокарточке Настя смеется, Сергунов-старший обнимает ее за плечи» (крупные планы). В финале «главки» трое персонажей перемещаются на кухню, которая тоже должна быть как-то обозначена на сцене.

«Главка» 3. Опять институтский вестибюль. «Буфет работает».

«Главка» 4. «Пыльный подъезд, фикусы в горшках, косые лучи солнца падают на лестницу, на стену с почтовыми ящиками. Над ящиками наклеено объявление: "НЕ МУСОРИТЬ"». Леся «Пробует пристроить букет в почтовый ящик, но стебли распадаются, оказавшись в щели. В конце концов она решает просунуть букет в петлю, на которой должен был висеть замок». (В скобках: замка, получается, нет – возможно, ящик не запер? Не проще ли тогда открыть дверь и поставить букет внутрь?) Тем временем, пока Леся выполняла сложные манипуляции с букетом, «вдруг кто-то из жителей подъезда, спустившись по лестнице, подошел и хлопнул по железной крышке прямо у Леся над головой». Как это – «кто-то»? Это же Захарцев, он появлялся на сцене, и, пока он спускается по лестнице, зритель вполне успеет его «опознать». Далее Леся «спускается на несколько ступенек вниз... Сходит с лестницы, открывает подъездную дверь... Выходит из подъезда, дверь захлопывается». Это сколько же всего придется нагородить на сцене ради одного-единственного эпизода?

«Главка» 5. «Сцена актового зала гуманитарного корпуса... Перед сценой стоит стол с нутбуком... Женька высовывается из-за кулис».

«Главка» 6. «Фонарь возле подъезда загорелся, освещая облупленную дверь. Дерево с голыми ветвями темным силуэтом виднеется на фоне стены; в ветвях кто-то устроился...

Случайные звуки. Ждешь другого [???]. Окно на втором этаже, там, где шторы задернуты, светится ярче других [незадернутых?]... Захарцев раздергивает шторы, видит на дереве Леся, конечно же». Потом Леся падает с дерева, «Распахивается дверь подъезда, выскакивает Захарцев. Помогает Лесе добраться до скамейки... Усаживает на скамейку».

«Главка» 7. «Квартира Захарцева... Глухие шкафы, стол, кресло, диван». Плюс фортепьяно и люстра. Ремарку: «Ведет ее в комнату, садит на диван и начинает искать в шкафу аптечку», – будем считать, никто не заметил.

«Главка» 8. «Крыльцо гуманитарного корпуса» (мы там уже были). Сразу же – толпа студентов (с плакатами, мегафоном, термосом), часть действия происходит на крыльце, видеопроецией тут не обойтись.

«Главка» 9. Снова «Квартира Захарцева». «За окнами падает снег» (ладно, спроецировали).

«Главка» 10. «Квартира тети» (вернее, «квартира Ильсеньевых»). Торшер, стол, диван.

«Главка» 11. «Квартира Захарцева». Кресло, шкаф, стол.

«Главка» 12. «Вестибюль гуманитарного корпуса». Антураж известен, работает ли буфет, неясно, Охранник спит. «Идет пара, поэтому пусто» [?]. По ходу подошедшая Настя «садится на скамейку». Тем временем «Женька, ежась, идет по улице следом за Ивановной. Она торопится, оскальзывается на подтаявшем снегу... Добирается наконец до подъезда, звонит в домофон».

«Главка» 13. «Квартира Захарцева». Кресло, стол с выдвижным ящиком. Далее действие перемещается в прихожую, на лестничную площадку, Леся «сбегает вниз по лестнице». Ивановна и Женька следуют обратным маршрутом: входят в прихожую, потом в комнату (шкаф-стенка, пианино, кресло). Снова прихожая (Женька), снова комната (Захарцев и Ивановна). И ремарка по ходу: «Женька сразу же замечает пианино, на его лице мелькает странное выражение – догадался». От театрального зрителя «мелькнувшее» выражение, скорее всего, ускользнет, сцена, как ни крути, требует более акцентированной реакции персонажа.

«Главка» 14. «Крыльцо дома, лавочка у подъезда».

«Главка» 15. «Квартира тети» (то бишь Ильсеньевых). На сей раз «Кухня» – холодильник, телевизор (оба работают). Репарка: «Леся поднимает голову от спинки дивана, смотрит на Володю с ужасом. Борьба взглядов» (и опять крупный план). Затем Леся с Володей переходят в комнату (дополнительный антураж).

«Главка» 16. «Деканат истфака. Высокие шкафы, стол секретаря, на столе монитор, папки, мелкая копировальная техника. Жалюзи, большое окно, зимний день. Падает снег». У шкафа – выдвигающиеся ящики, в них шарят, а рядом еще и тумбочка стоит. Позже с внешней стороны запертой двери появляется Ивановна, и мы ее видим, хотя до этого не видели Настю и Володю, пока они не вошли внутрь. Ивановна требует особого внимания: «у нее глаза на лоб полезли», «Прямо-таки озверевая, бедняга» (будем считать, что это метафоры).

«Главка» 17. «Вестибюль», где появился еще и «преподавательский туалет».

«Главка» 18. Этот самый «Служебный туалет, не слишком чистый, лужи на полу». Умывальник с зеркалом, унитаз (похоже, не отгороженный, так как мы его тоже видим, причем именно унитаз, не писсуар). Кафельная стена. Володя (он пришел с пачкой писем) «выхватил взглядом какие-то строчки», «шевелит губами, брови потрясенно хмурятся», «морщит лоб, потрясен», «читает, беззвучно шевеля губами» (крупные планы). А далее действие возвращается в вестибюль («С лестницы спускается Настя»).

«Главка» 19. «Вокзал, поздний вечер, падает снег. У входа в вокзал зябко переминается с ноги на ногу девушка... Кто-то поднимается по ступенькам.... Лицо девушки, освещенное фонарем, хорошо видно: она, увидев человека, идущего по лестнице, сдвигает брови, смотрит напряженно». Девушка, лицо которой так хорошо видно, – Леся; «кто-то» – Захарцев; мы их почему-то сразу не узнаем... «Двери хлопают, открываются и закрываются», Захарцев ушел, к Лесе «Сзади кто-то подходит». На сей раз это – Женька, но мы его тоже узнали не сразу. Дальше они «закидывают друг друга снежками... Женька падает в сугроб... Леся с визгом

падает на него... Делают «снежного ангела», встают, смотрят результаты». Такие «снежные сцены» светом, пожалуй, решить трудно, и «снега» на сцене потребуются немало. А в кино – решительно никаких проблем. В общем, как ни крути, пьесы не получается: слишком много антуража для столь частой «перемены мест».

Инсценировать, разумеется, можно. Но меня в данном случае не интересует, как режиссер будет решать поставленную задачу; интереснее, как это себе представляет сам автор, если он считает, что написал текст для сцены. Скорее всего, никак. К сожалению, потому что в тексте, повторю, что-то живое шевелится. И спецприз, будь моя воля, я бы такому тексту дал без малейшего угрызения совести. Но только спецприз.

Теперь обратимся к «Действующим лицам» одноименного конкурса. Из шорт-листа 2013 года я «выловил» два киносценария; точнее, сценарий один, а второй – скорее, набросок, синопсис. С него и начну.

В. Алексеев, «Марш оловянных солдатиков». Эпизод 1, вводная репарка: «Врачебный кабинет. Просторная светлая комната. Ничего лишнего, каждая вещь на своем месте... У окна стоит большой полукруглый стол... На столе лежит несколько брошюр, история болезни, рабочий журнал в дорогом переплете и письменные принадлежности». Через пару страниц действие резко переезжает в новый интерьер: «Кабинет следователей. Три письменных стола, заваленных папками и бумагами». Откуда взялись дополнительные письменные столы, которых на сцене только что не было («Ничего лишнего, каждая вещь на своем месте», если помните)? Они не были освещены? Но ведь кромешной тьмы на сцене все равно нет, что-то виднеется, а в кабинете, еще раз напомню, «Ничего лишнего». Сделать выгородку? И что тогда останется от «просторной светлой комнаты»? Только не надо вспоминать про декорации-трансформеры: при разговоре врача с клиентом ни тот, ни другой заниматься вещественными трансформациями не должны, а появление третьих лиц (рабочих сцены) в этот момент выглядело бы весьма странно. И пауза (отбивка) между сценами не предусмотрена.

Далее действие перемещается в курилку, оттуда – в «заснеженный парк» («На асфальтовой дорожке заледенелое пятно крови»), тут же – в квартиру убитой девушки («Зал», потом «Кухня»), в бар (один из персонажей, только что находившийся в кухне, «пьет темное пиво», другой «нервно барабанит пальцами по барной стойке»; кстати, далеко не каждый актер вживую справится с ремаркой «выпивает залпом кружку пива», с этим надо работать отдельно). Нет, баром все не заканчивается, будут еще и «кабинет начальника отдела», и «кабинет следователя» (в одном уже сидит начальник, в другом – безмянный следователь и Марина, которая никак не реагирует на приход Спуднова, даже не оборачивается – видимо, дверь открывается и закрывается бесшумно). И, наконец, финал – на улице, «возле машины». И пара ремарок, очень «сценичных»: «В воздухе тонким, едва уловимым туманом висит пыль – то замирает, то лениво перемешивается под касанием сквозняка» (эпизод 2); «Откидывается на стуле, трет усталые глаза» (эпизод 5). Ну, не видно же из зала, усталые глаза или нет, неужели не понятно? Разумеется, и этот текст можно «переформатировать» для сцены, было бы желание (кстати, сама коллизия по-своему любопытна).

А вот и полноценный сценарий – Е. Литвинова, «Родственник». В тексте есть главное, на чем все и строится: попытка «вытащить» персонаж из-под маски, чтобы он стал таким, каков есть на самом деле, без защитной амуниции. Задача интересная, но решена ли она сценически? Во вводной ремарке описана только комната, но действие почти сразу захватывает коридор и прихожую: «Шум спускаемой воды. Выскакивает Ильич, поспешно прикрывая за собой дверь [в сортир]. На цыпочках крадется к входной двери, смотрит в глазок... Снова подбегает к двери, прислушивается». Никакой неразрешимой задачи для постановщика тут, разумеется, нет, но сам автор, похоже, путает театр с кино. Пока это только подозрение, но оно быстро подтверждается: сцена вторая – «Лестничная клетка перед квартирой Ильича»; ладно, допустим, лестничная

клетка – авансцена. Далее действие возвращается в квартиру и постепенно перемещается на кухню, от которой поначалу присутствовала только дверь («Справа – дверь на кухню»). Опять же все решаемо, хотя уже с отклонением от текста. И снова комната, Ильич обливает спящего Игоря водой, чтобы привести того в чувство. Финальная ремарка сцены четвертой: «Ильич укладывается в кровать, быстро засыпает». И тут же – сцена пятая: «Рядом с домом Ильича. Прошла неделя. Игорь, Макс и Роман возвращаются после концерта, слегка навеселе, у каждого в руке по бутылке пива». Простите, с помощью какой театральной машинерии комната превратилась во двор, а Игорь в мгновение ока принял вертикальное положение, обсох, обзавелся бутылкой пива и гитарой?

Во втором акте все еще запутаннее: в первой же сцене действие происходит на кухне, а в комнате «Ильич притворяется, что спит». Третья по длине сцена (около 5 страниц), а Ильич все притворяется и притворяется (на глазах у зрителей), его выход лишь в самом конце сцены: «осторожно садится. На цыпочках подходит к ванной, прислушивается... Затем, устыдившись, крадется обратно, одевается, пишет записку и выходит на улицу, потихоньку захлопнув за собой дверь». Дальнейшее действие и вовсе скачет с места на место: «во дворе дома Ильича» («На спинке лавки сидят Роман, Макс и Оксана»); «Рок-концерт»; «Кладбище» (сцена немая, там только ремарка, ее приведу отдельно, чуть позже); снова «Квартира Ильича»; она же (но появился «стол, накрытый цветастой скатертью»); «Подъезд Ильича» (на самом деле, перед дверью в подъезд, а дверь, между прочим, с домофоном); «На лестничной клетке»; «Квартира Ильича» («Зеркало и телевизор занавешены»; затем действие переходит на лестничную клетку; мало того, «этажом ниже Игорь достает из коробки самострел, бережно засовывает его за пазуху, а коробку отпиннывает куда-то в угол. Выходит на улицу, глубоко вдыхая морозный воздух и щурясь от яркого солнца. Из подъезда выскакивает Петр»). И финальная сцена – снова на

кладбище: «Игорь сидит на свежей могиле». О кладбище. Обещанная сцена четвертая, без слов (и без купюр): «Игорь, ссутулившись, стоит спиной к зрителю перед чьей-то могилой. У него в руке большая мягкая игрушка. Он что-то бормочет. Слов практически не слышно. Но по интонации понятно, что он просит прощения. Плачет. Потом ставит игрушку на могилу, отходит, спотыкаясь. Становится видно Ильича, сидящего на лавочке слегка в стороне и ожидающего, когда Игорь выплачется. Как только тот ставит игрушку, старик подходит к нему, хлопает по плечу, и под локоть, как слепого, ведет к выходу с кладбища». Перед словами «Становится видно Ильича» не хватает уточнения: «Камера отъезжает». Скажете, все можно решить с помощью света? Нет, во-первых, не все, от зоркого зрительского взгляда не укроется никакая фигура, сколь бы плохо она ни была освещена. А во-вторых, это – та самая сущность сверхнеобходимости, ведь драматургическое решение эпизода – на поверхности: достаточно, чтобы Ильич вышел на сцену (например, со словами «Ну, все, пошли домой»), взял его под локоть, далее – по тексту.

Кстати, кроме перескоков места действия (и волшебных переносов героя, попутно успевающего переодеться), есть еще и проблема плана. В пьесе – средний план можно немного укрупнить (вынести действие на авансцену) или, напротив, отдалить (увести к заднику), но совсем немного. А здесь план тоже скачет. Вот несколько укрупняющих ремарок. «На плече кривая наколка» (а зритель видит «кривизну»). «Игорь – парень на вид двадцать пять-тридцать лет, обросший, худощавый, с нервными чертами лица и болезненным блеском в глазах». «Надюха (вытаращив глаза)». «На лице следы не до конца смытого сценического макияжа». «Пальцы украшают перстни с черепами и без». «Наташа (хлопая глазами)». «Она – натуральная блондинка с карими, почти, черными глазами». «очень худенькая, с мягкими чертами лица и глазами цвета пасмурного неба... Лицо красное от ветра, глаза слезятся». Это можно показать на экране. Впрочем, некоторые ремарки и для экрана сложноваты. «От него сильно

пахнет парфюмом». «Ему неловко вдвойне: впервые исполнять свою новую песню, и то, что вторую девушку, Юлю, привели явно для него». «Впервые за несколько последних лет не посмотрев в глазок, Ильич открывает дверь на-распашку». Субтитры?

При желании, можно переделать и этот текст для сцены, но пьеса, повторюсь, тем и отличается от других родов литературы, что в технической переделке для сцены не нуждается. А конкурс все-таки драматургический, и это должно накладывать определенные ограничения. Но не накладывает, и вопросы тут не к авторам, а к строителям, отборщикам, членам жюри.

И еще два вопроса, на которые лучше ответить сразу. Первый из них мне задал один слегка обидевшийся автор (нет, он не за себя обиделся, а как бы за весь «цех»): «что же в таком случае делать режиссеру?» А что делать дирижеру, если к какой-нибудь симфонии он не может добавить ни ноты? Однако, одна и та же музыка в исполнении разных оркестров звучит по-разному, потому что Маэстро задает темп, определяет паузы, расставляет акценты, подчеркивает звучание одного инструмента и приглушает – другого.

Конечно, запросо отыщется дирижер-«новатор», который предложит новое прочтение какой-нибудь симфонии. Например, пианист будет играть, лежа на инструменте, а виолончелистку лучше раздеть и поместить на подиум. Еще круче – посадить музыкантов в аквариум, залить водой, а в воду запустить пираний. И пусть играют, как умеют.

Искусство режиссера (как и дирижера) – в умении читать партитуру. Если кто не в курсе: партитура спектакля в обиходе называется пьесой. Как и в музыке, если речь идет о серьезной музыке, трактовать партитуру чаще всего можно по-разному, ни в малой мере не противореча записанным нотам. Но усиливая звучание того или инструмента, подчеркивая ту либо иную паузу и т.д. Возьмем, к примеру, партитуру спектакля «Вишневый сад». Можно прочесть все как комедию о дуре Раневской, пытающейся в переменчивом мире плыть по течению. Или как «наезд» на жадного Лопухина, алчности ради уничтожающего «корни».

Возможен и вариант общей обреченности мотыльков перед поступью неумолимого рока, близко к греческой трагедии, только проще, без пафоса. Или, или, или...

Конечно, встречаются режиссеры, которым удастся обогатить «партитуры» с помощью дополнений и перестановок. Встречаются, но достаточно редко – большинство «новаторов» ограничивается голыми тетками и всяческими пираньями. И опускает серьезный текст до своего подросткового уровня.

Остался еще один вопрос: какая, собственно, разница, пьеса или не пьеса? В конце концов, и то, и другое может быть поставлено хорошо или скверно. Пьеса (текст, «заточенный» под сцену) готова к «употреблению» (прочтению); всякий иной текст – всего лишь руда, а тут – готовый металл, можно сразу в кузницу. Во-первых, явная экономия сил, времени, энергии: давай, режиссер, надевай фартук – и вперед. А во-вторых, будем откровенны: далеко не всякий профессиональный кузнец преуспевает еще и в выплавке, и знакомый доменик нужной квалификации тоже есть не у каждого. Сочетание двух качеств (хоть в одном лице, хоть в дуэте) встречается в природе куда реже, чем что-нибудь одно. А если перейти от жесткой материи (металл) к мягкой, все становится еще проще. Пьеса – костюмчик, сшитый

по меркам сцены; не-пьеса – костюмчик, который надо ушивать. Вы ведь в магазине (не говоря уже об индпошиве) выбираете одежду своего размера, а не абы какого, чтобы потом ее так и сяк подгонять. И не считаете при этом, что брюки вашего размера будут мешать вам в шагу; если будут – значит, размерчик не тот. Не говоря уже о том, что свободный шаг в спадающих брюках, мягко говоря, несколько затруднителен. Как и свободный шаг в брюках, которые пришлось подпарывать, потому что в ином случае они не лезли выше середины бедер.

Вот и получается, что именно пьеса в наибольшей степени и с наименьшими усилиями помогает и режиссеру, и театру раскрыть свои возможности (наверное, нет правил без исключений, но исключения – штука редкая). Понятно, режиссеру пьеса помогает прийти к цели коротким (относительно) путем только в том случае, если целью данного режиссера является создание спектакля, а не сценического перформанса. Если во главу угла он ставит театр, а не себя, любимого. А если себя – тогда конечно, тогда другое дело.

Но не театр. Можете быть уверены.

Г. Доре.
«Учение Гаргантюа»

