

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-79-90
EDN FRKHCO
УДК 792.09+792.075

А. В. Бартошевич
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-6254-997X

Два великих спектакля. Из театральных впечатлений

АННОТАЦИЯ

Обращение к истории Международного фестиваля «Варшавские театральные встречи» 1975 года на основе современного целостного представления о творчестве великих режиссеров Ингмара Бергмана и Джорджо Стрелера дает возможность оценить их концептуальное решение пьес Шекспира и Гольдони в ситуации смены культурных эпох. Завершение бунтарских 1960-х с их мечтой о революции и модой на искусство начала XX века обозначает иной вектор театральных поисков — в сторону погружения в природу авторского текста, бережно переданного на сцене с множеством вновь найденных деталей. Спектакли столь разных по стилистике режиссеров объединяет зрелый интерес к традиционным формам театра и глубинному психологизму в разработке каждой роли и мизансцены, при этом особое значение приобретают зоны молчания и тишины на сцене. Программная реалистичность решений Бергмана и Стрелера, отказ от элементов нарочитой масочности и авангардных антитез отражают характерную для этого времени переходность от площадной экзатичности к психологической камерности в их режиссерской эволюции. Бергмановская трактовка «Двенадцатой ночи» Шекспира стала во многом итогом открытого («Улыбки летней ночи») и завалированного диалога режиссера с поэтикой великого британского драматурга. «Кампьялло» Стрелера позволил установить генетическую взаимосвязь поисков неореализма с наследием итальянской драмы и в то же время запечатлеть в простодушии уходящей послевоенной эстетики черты золотого века, сметаемого постиндустриальным рационализмом. То, что режиссеры искали в опытах современной им драматургии 1950–1960-х годов, к середине 1970-х они нашли в классике — ответы на вопросы о преодолении кризиса одиночества и ощущении себя во времени через диалог с другим.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Театр, театральная режиссура, И. Бергман, Д. Стрелер, У. Шекспир, К. Гольдони, «Двенадцатая ночь», «Кампьялло», Варшавский театральный фестиваль.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-79-90
EDN FRKHCO
УДК 792.09+792.075

Alexey V. Bartoshevich
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-6254-997X

Two Great Performances. A Theatre Experience

ABSTRACT

An examination of the Warsaw Theatre Meetings Festival's history in 1975 makes it possible to evaluate the conceptual understanding of the plays by Shakespeare and Goldoni based on a modern integral view of the performances of the great directors — Ingmar Bergman and Giorgio Strehler — on the edge of changing eras in art. The end of the rebellious 60s with the dream of revolutionism and the fashion for the art of the early 20th century marks another direction in theatre directing searches — an immersion in the nature of the author's text, which is staged with many carefully found details. The performances of these directors with different styles are united by a mature interest for traditional forms of theatre and a deep psychologism in the creation of each role and *mise-en-scene*. The moments of silence on the stage acquire special significance. The realism of the stage decisions of both Bergman and Strehler, the rejection of the elements of excessive masquerade and *avant-garde* antitheses reflect a transition from carnival aesthetic to psychological intimacy in their directing evolution, which was the trait of this time. Bergman's interpretation of Shakespeare's *Twelfth Night* was mainly the result of an open (*Smiles of a Summer Night*) and inner dialogue between the director and the poetics of the great British playwright. Strehler's *Campello* made it possible to understand the genetic connection between the search for neorealism and the heritage of the Italian drama. And, at the same time, to capture features of the golden age in the simplicity of outgoing post-war aesthetics, giving way to post-industrial rationalism. What the directors were looking for in the experiences of modern dramaturgy from the 1950s and 1960s, they could now find in the classics — answers to the questions about overcoming the crisis of loneliness and feeling oneself back in time through a dialogue with the other.

KEYWORDS

Theatre, theatre direction, I. Bergman, G. Strehler, W. Shakespeare, C. Goldoni, *Twelfth Night*, *Il Campiello*, Warsaw Theatre Festival.

В июне 1975 года в польской столице был устроен грандиозный театральный фестиваль — «Варшавские театральные встречи», на котором хозяевам и бесчисленным гостям со всего света (мне повезло стать одним из них) было показано едва ли не все лучшее, чем жила тогда мировая сцена: спектакли Петера Штайна, Арианы Мнушкиной, Тадаши Сузуки, Джорджо Стрелера, Ингмара Бергмана. Польский театр, переживавший тогда блестящий расцвет, был представлен работами Юзефа Шайны, Адама Ханушкевича, Ежи Гротовского, Тадеуша Кантора. Программа фестиваля была многомерна и многокрасочна. Тем не менее в Варшаве подтвердилось то, о чем в те годы говорили то с горечью, то со злорадным ликованием многие режиссеры и критики. По общему мнению, подошла к концу значительная полоса истории современного театра: начавшийся в 1960-е годы период «бури и натиска» завершился, мечты о тотальной революции в театре, попытки зачеркнуть прошлое и начать все с начала трагическим образом зашли в тупик. Середина 1970-х годов была отмечена охватившим разные поколения европейской режиссуры, включая недавних бунтарей и ниспровергателей, тяготением к театральной традиции.

Не следовало, как немедленно сделала советская критика, спешить с восторгами по этому поводу. Прежде нужно было понять, что скрыто за каждым отдельным случаем: стремление вернуться к привычным принципам, пойдя навстречу неоконсервативным тенденциям в западном обществе, испуганном политическим взрывом прошлого десятилетия, или беспокойство о судьбе гуманистических традиций мировой сцены, забота об участии европейской культуры, на которую готовы были посягнуть бурные 1960-е годы.

«Двенадцатая ночь» Ингмара Бергмана и «Кампьялло» Джорджо Стрелера стали центральными событиями фестиваля не только потому, что два эти спектакля были созданы крупнейшими художниками театра, но и потому, что «Кампьялло» и «Двенадцатая ночь» полнее всех ответили глубокой внутренней потребности тех дней — как в театре, так и далеко за его пределами.

Оба спектакля — шекспировский и гольдониевский — воспринимались как произведения, сознательно противопоставленные театральному авангарду.

Вместо растворения личности в массовом радении — сочувственный интерес к человеку, взятому в его неповторимой сложности. Вместо ритуальных масок и надсадных криков ярмарочных зазывал — живые лица и голоса. Вместо обычного в «левом» театре жизнерадостного «поругания и растерзания» классики — уважение к старому автору, диалог с ним, без пиетета, но с интересом к мнению собеседника. Вместо оглушающего и ослепляющего свето-звучко-ритмического натиска на психику аудитории — нарочитая негромкость, неторопливое развертывание действия. Вам ничего не навязывают, дают осмотреться — с вами играют честно.

В «Двенадцатой ночи», как в фильмах Бергмана, веяли «очищающие ветры Балтики».

Страна шекспировской комедии для Бергмана — не берег Адриатики, жаркая Иллирия, а британский или, может быть, скандинавский север; холодное

серое небо за окнами старинного замка, где бродячие актеры готовятся дать представление. В центре высокого сводчатого зала сбиты подмости, на опущенном занавесе — карта герцогства Орсино. Музыканты в костюмах XVII века рассказывают за тяжелой, старого дерева балюстрадой, зажигают свечи, тихо играют. Ведущий возвещает о начале, трижды ударяя железом в пол. Выбегают актеры, быстро расставляют на помосте высокие стулья (декораций комедианты не привезли, взяли первое, что под руку попало в замке). Сдвинутые вместе стулья обозначают лодку, актеры гребут несуществующими веслами, Виола и Капитан, сидя на носу лодки, держатся за стулья, чтобы не сбило волной.

Прием «сцены на сцене» нужен режиссеру, чтобы указать на условность исходной ситуации пьесы. По мере того как нас медленно и властно вводят в мир людей Шекспира, и страсти у героев вспыхивают нешуточные — тут уже не до условностей, театральная рамка представления становится прозрачной, словно исчезает. Слуги просцениума все еще будут вносить то, что нужно по ходу действия: те же стулья или, скажем, кровать, но они деликатно отступают в тень, присутствие их делается незаметным. Крупным планом будет дана история душ.

В последние годы комедии Шекспира обыкновенно обращают на сцене в набор балаганных трюков. У нас при этом ссылаются на народный театр, карнавальную культуру и Бахтина.

В спектакле Стокгольмского театра смешное добывается из психологических коллизий, образующих пьесу Шекспира. Бергман ничего не диктует автору. «И того довольно, чтобы воспроизвести творения наших добрых предков в духе и истине», — говорит персонаж одного из фильмов шведского режиссера. Бергман лишь осторожно досказывает, дописывает реально существующие у Шекспира душевные ситуации.

Шекспировский герцог Орсино приближает к себе нового пажа Цезарио (переодетую Виолу), испытывая к мнимому юноше безотчетное влечение. Мотив, намеченный у Шекспира, спектакль развивает, создавая цепь положений, полных глубокого комизма.

Во взаимоотношениях Орсино и Виолы Бергман дает изящно комедийный, пародийно освобождающий вариант болезненных эротических сложностей, в которые погружены герои его поздних фильмов. Герцог (Х. Хопф), не в силах устоять перед искушением, пускается соблазнять юного пажа: по лицу его погладит, даст ему пригубить из своего стакана, вдруг заговорит с ним интимным шепотом, страшно в то же время конфузясь, чувствуя себя чудовищем порока, — почем ему знать, что перед ним женщина и страсть его нормальна. Виола, влюбленная в Орсино, просто неспособна отказаться от его ласк, хотя они рсточаются ей совсем не в том качестве, в каком Виоле хотелось бы. Страдая, чуть не плача, она ласки герцога все же принимает. Виола в спектакле расплавляется за попытку навязать жизни законы театральной игры (неслучайно именно она придумывает план с переодеванием в условно-театральном прологе спектакля, сидя в воображаемой лодке).

Любовь, к которой причастны почти все герои «Двенадцатой ночи», лишена у Бергмана куртуазной изысканности, это чувство сильное и ранящее, игры с ним опасны. У каждого влюбленного в спектакле своя боль, даже несчастный Эггючик (С. Линдберг), торжественный, как Епиходов, всерьез домогается Оливии и смертельно обижен, когда его гонят прочь.

Виолу играет известная бергмановская актриса Биби Андерссон. Светловолосая северянка, склонная больше к меланхолии, чем к веселью, эта Виола в сцене с Оливией (Л. Терселиус) вдруг начинает действовать чрезвычайно решительно. Свои муки она вымещает на Оливии, энергично ее в себя, Цезарию, влюбляя, — пусть теперь Оливия испытает то же, что и она, Виола. Она отчаянно бросается в наступление. Оливия сбита с толку, пытается защищаться, но что значат ее женские уловки, когда перед ней женщина. Однако, когда Оливия сбрасывает вуаль, у Виолы горло перехватывает при виде красоты соперницы, и она долго молчит, не в силах справиться со слезами. После чего, стиснув зубы, принимается вновь Оливию обольщать — точно так же, как герцог обольщал Цезарию, даже движение рукой по лицу Оливии то же.

На сцене нет того, что применительно к комедиям Шекспира называют пиршеством плоти¹, — спектакль ставил Бергман с его протестантской строгостью, северной суровостью. Плоть в спектакле — повод не для карнавальных дифирамбов, а для сочувствия или насмешки. Она обладает реальной властью над людьми, мучит их, шутки с ними шутит. Материя в бергмановском спектакле улыбается, но улыбка ее хмурая.

Сэр Тоби (У. Йоханссон) мало похож на Фальстафа, с которым его обычно сравнивают. Рыжий мрачноватый забулдыга с мутным взором, истинно «Пивная отрыжка», то пятерней живот чешет, то на постели в сапожках валяется, то, скрывшись за спинкой кровати, предается греху с Марией. Раблезианство его становится попросту непотребством. Вино они с Эггючиком хлещут из глиняных горшков, а потом пляшут, тяжело топоча, босые и в длинных ночных рубашках. Веселье у них натужное: который уж день пьют.

Розыгрыш, учиненный ими над Мальволио (Я.-О. Страндберг), оборачивается бессердечной забавой, жестокой игрой. В шведском спектакле Мальволио — не величественный пуританин, грозный враг всех радостей жизни, как обычно его играют, а жалкий лакей, которого в доме Оливии никто за человека не считает. Тешиться над ним — невелика доблесть.

Мгновенно поверив, что Оливия его любит, Мальволио взрывается от страсти, выпуская на волю вихрь подавленных желаний и лихорадочных грез. Он приходит в неистовство, набрасывается на мнимое письмо госпожи так, будто эта сама Оливия, мнет, кусает бумагу, упоенно рыча, — сцена смешная и тягостная. Мальволио беззащитен перед шутниками потому, что любит, пусть на свой нелепый лад. Уязвимость любящего — постоянный мотив фильмов Бергмана, в соответствии с Шекспиром разработанный на сей раз в гротескном ключе.

¹ И чему теперь посвящено великое множество исследований самого разного толка — биографического [1; 2], чувственно-натуралистического [3], феминистского [4; 5].

Шут — комедийная транскрипция персонажей, кочующих по картинам шведского режиссера, — бродячих комедиантов, циркачей, фокусников, тяжким трудом зарабатывающих свой хлеб. Профессиональный потешник. Шут в бергмановской Иллирии представляет от имени искусства, вынося на себе все с ним связанные тяготы и унижения. Старый и больной, он кутается в кусок потрепанной портъеры, все ему зябко. У Шута мочи нет веселить народ, но кормиться надо. Кряхтя, он встает перед Оливией на голову, болтая ногами в грязноватых чулках. На пирушке у сэра Тоби он жадно ест и пьет — впрок, а когда его принуждают отправлять свое ремесло, поет спустя рукава, проглатывая слова, и лениво бьет в барабан, а потом, как нищий, требует гроши.

В финале, после общего торжественного танца влюбленных, когда все меняются партнерами, перепутывают, где Виола, а где Себастьян, и герцогу снова мерещится, что он грешник, на лесенку, поставленную в центре подмостков, медленно поднимается Шут. Застывают на месте герои, постепенно гаснут свечи, все тише музыка. Шут поет надтреснутым фальцетом последнюю свою песню, на голове у него стоит свеча (странный образ, неожиданно напомнивший Тышлера). Гаснет и она, а за окнами все яснее видно серое северное небо. Тусклый рассвет, шум дождя, и струи воды льются по стеклам.

Шут пел о дожде и старости, но песня его не была унылой. Подобно горемычным своим братьям из «Вечера шутов» и «Лица», он знал какую-то простую и важную правду, которая давала ему силы жить. Эта правда, избавляющая от отчаяния, была в его последней песне. Была она и во всем спектакле, в его осенней ясности, в трезвом знании и приятии жизни, которые шведская «Двенадцатая ночь» несла в себе.

На сцене легко было узнать Бергмана-кинорежиссера. Тот же бесстрашный психологизм, та же способность говорить людям горькие истины, та же сила понимания и сострадания, та же скандинавская сдержанность, те же медленные, заторможенные ритмы.

Но это был и совсем иной Бергман. В комедии Шекспира, в ее мудрой иронии и высокой простоте нашли разрешение многие бергмановские мотивы, многие антиномии, раздиравшие умы и сердца героев его картин. Кажется, после трагических бездн «Шепотов и криков» Бергману было внутренне необходимо создать произведение, подобное «Двенадцатой ночи», — глотнуть чистого воздуха. Комедия Шекспира стала «земляничной поляной» Бергмана.

Два лучших спектакля Варшавского фестиваля были поставлены по классическим пьесам. Современная драма почти не была представлена на фестивале — в западной его ветви. Нельзя было обнаружить более ясное свидетельство серьезного кризиса, переживаемого драматургией. То, что режиссеры тщетно искали в современных пьесах, они находили в классике. Перед отчаявшимися и взыскующими веры художниками XX века классическая драма открыла мир безусловных ценностей, мир всечеловеческой культуры. «Творения наших добрых предков» давали современному искусству душевную опору,

позволяли ему увидеть свое время в веренице времен, себя — в цепи высокой традиции; они внушали ему надежду.

Гольдони для Джорджо Стрелера, как Шекспир для Питера Брука, — тот драматург, обращаясь к которому режиссер получает возможность с предельной полнотой выразить суть каждого этапа развития своих театральных идей.

В 1960 году Стрелер привозил в Москву свою знаменитую постановку «Слуга двух господ», решенную в приемах комедии дель арте, с каскадом уморительно смешных лацци, со стремительным и неотразимо театральным Марчелло Моретти — Арлекином, с праздничным буйством режиссерской фантазии, сумевшей воскресить *l'anima allegra* старинного театра. Это был Гольдони, возвращенный к его корням — народной сцене, еще не порвавшей связи с карнавальная площадью.

На Варшавском фестивале Стрелер показал иного Гольдони — зачинателя национальной драматической традиции, далекого предшественника Эдуарде Де Филиппо и послевоенного итальянского кинематографа. В «Слуге двух господ» быт гольдониевской Венеции был взорван стихией театральной игры, в «Кампьялло» — воссоздан тщательно и любовно. Праздничный дух возникал в этой постановке из обстоятельства вполне житейского свойства, но и не вполне обыкновенного: в Венеции выпал снег. Он лежит толстым слоем на крышах, он покрывает кампьялло — площадку, зажатую между домами, место, где всякий день соседи собираются посудачить, средоточие, так сказать, общественной жизни всего квартала (сцена театра засыпана белым конфетти, способным, как оказалось, точно имитировать снег). Снег, какая радость! Соседи гурьбой высыпают из домов, хохочут, перебрасываются снежками, кувыркаются в сугробах, возятся как котята, вздымая клубы снежной пыли. Лишь старик-неаполитанец, неблагосклонной фортуной заброшенный на студеный север, со злостью пинает снег: проклятая Венеция, проклятые венецианцы.

Снег в спектакле не фон, не просто «предлагаемые обстоятельства», но живое действующее лицо, участник всех событий, сменяющихся с невиданной скоростью. Темп жизни в снежной Венеции по-южному стремительный — с первого момента, когда Жоржетто, один из молодых героев пьесы, выносится на сцену, поскользывается и, помирая со смеху, катится по снегу на собственном задку. Он приносит соседям «вентурино», мешочек с лотерейными билетами. Мешочек летает через весь перекресток из окна в окно, каждый хочет испытать судьбу; когда кто-нибудь выигрывает, все обитатели перекрестка кричат во все горло, как теперь мальчишки на футболе.

Страсти на кампьялло кипят самые бурные, ссоры вспыхивают мгновенно. Только что сидели две кумушки-вдовы — монументальная Пасква с мужеподобным голосом и юркая ехидно-ласковая Катте, дружно сплетничали, поминали мужей-моряков, пуская бумажные кораблики (зима в Венеции все же мокрая, посреди перекрестка большая лужа), и вот уже разъяренные скачут вокруг лужи, брызгая друг в друга водой и приноравливаясь, как бы половчее вцепиться в обидчицу.

Ревнивая невеста из окна запускает в обидчика-жениха туфлей; он, мстительно смеясь, зачерпывает ею воду из лужи и бросает туфлю обратно.

Только что жители улицы, старые и юные, мирно пировали в гостях у приезжего Кавалера — в его окне виден был стол, уставленный яствами, и мелькали танцующие, и вот опять скандал, грохот разбитой посуды, занавеска на окне, поспешно задернутая, ходуном ходит, за ней дерутся. Но откуда-то звучит печальная песня, все замирают, ссора прекращается так же внезапно, как началась, все снова закадычные друзья.

Кампьелло из пьесы Гольдони у Стрелера разительно похож на шумные и многолюдные дворы в фильмах итальянских неореалистов. Сходство отнюдь не случайное. На сцене тот же, что и у неореалистов, мир обыденных радостей и обид, ссор и примирений, поэтический мир непосредственного бытия, простодушный и органический мир народа, жизнь на людях и с людьми.

Но этот мир воспринят западным художником в 1975 году как недостижимая идиллия, навсегда потерянный рай, последние следы которого исчезают под натиском механической цивилизации. Стрелер не пытается вернуть былое, он растроганно и с сознанием невозвратимой утраты провожает его взглядом.

Декорации итальянского спектакля стилизованы под старинную сцену: дома, окружающие кампьелло, обозначены наивными полотняными кулисами, покрытые снегом крыши нарисованы так, как рисовали когда-то в театре, а теперь рисуют на рождественских открытках. Глубина сцены ярко освещена, авансцена погружена в полумрак. Герои в черных или белых костюмах (как на гравюре, других цветов нет), проходя по просцениуму, скользят на ослепительно белом фоне, как бесплотные тени. В пределы гольдониевской Венеции входит тогда странная и призрачная Венеция Карло Гоцци, город фантомов минувшего.

Между зрителями и теми, кто на кампьелло бранится и милуется, ревнует и сплетничает, словно положена пограничная полоса, и она все расширяется, как будто кто-то властной рукой отодвигает заснеженный мир перекрестка все дальше — в прошлое.

Ностальгическая интонация, скрытая в спектакле, становится все явственнее, всплески жизни и веселья все чаще сменяются меланхолической замедленностью и долгими паузами. Старуха-вдова одна танцует на пустой засыпанной снегом улице; она движется медленно, с закрытыми глазами, грустно что-то вспоминая. После шумного пира, когда все разошлись по домам, Кавалер один в тишине бредет по сцене, подбирает брошенный кем-то бубен, долго стоит, задумчиво улыбаясь, машинально им позвякивая.

Временем действия своей комедии Гольдони делает дни карнавала:

Пришла зима к нам, снег упал,
Но все прекрасно — карнавал!

В спектакле Стрелера о карнавале все как будто забыли. За сценой слышна иногда отдаленная музыка, но она кажется печальной, быть может, потому, что доносится издалека.

У Гольдони пьеса заканчивается как обычно, безмятежно радостным финалом. Влюбленный Кавалер добивается своей Гаспарини и уезжает с ней в Неаполь, венецианцы хором желают молодым счастья и отправляются поселиться на карнавале. Стрелер меняет смысл финала. «Из веселого прощания в Венеции, карнавального по своей природе, в десяти коротких стихах, которые сам Гольдони характеризует словом *allegria* — радость, — пишет Ежи Адамски, — Джорджо Стрелер сделал долгое, полное грусти и сожаления, безнадежное прощание с Венецией навечно»².

В самом деле, «Кампьялло» Стрелера может быть понят как сценическая поэма на гибель Венеции, прощальный привет тонущему городу. Но не только с Венецией расстаются у Стрелера, не только ее близкую гибель оплакивают. «Прощай, милый кампьялло!» — восклицает Гаспарина со слезами, что-то от сердца отрывая. Она обращается и к месту, и к его обитателям, молча окружившим ее и Кавалера, переходит от одного к другому, вглядываясь в последний раз в их лица, никак расстаться не может. Это прощание с маленьким человеческим сообществом, с людьми, живущими ясной, простой и старозаветно цельной жизнью.

У неореалистов мир народа был большим вольным миром, верившим в свои силы и в свое бессмертие. У Стрелера «перекресток» — малый островок, обреченный исчезнуть и постепенно пустеющий. Но режиссер хочет, чтобы о «перекрестке» не забыли. Спектакль — акт верности ему.

Кавалер и его невеста наконец покидают перекресток; они спускаются со сцены и уходят в двери зрительного зала. Все молча расходятся. Только в окне еще танцуют. Чья-то рука задерживает занавеску. Пустая сцена. Тишина. Густыми хлопьями падает снег. Перекресток погружается в темноту. Спектакль кончается.

Трудно найти произведение, более чуждое концепциям театрального авангарда, нежели «Кампьялло». Своим спектаклем Джорджо Стрелер протягивает руку художникам итальянского неореализма — через головы экспериментаторов 1960-х годов.

Однако театральные искания конца 1960-х и начала 1970-х вряд ли могут кануть в Лету, не оставив следа в развитии мировой театральной культуры, — слишком широким и разноликим было движение, слишком много в нем участвовало талантливых людей, слишком важные общественные процессы оно выражало.

Даже спектакль Стрелера, при всей своей демонстративной традиционности, воспринял некоторые, правда немногие, художественные идеи авангарда, переосмысленные в духе собственной поэтики. Так, Стрелер применил в «Кампьялло» приемы режиссеров, изучивших механизм воздействия молчания и пустоты на сцене. За взрывами шума и движения в итальянском спектакле, особенно в последней его части, следовали длинные, непривычные для традиционного театра минуты полного безмолвия, которые, казалось, длились часами и в то же время были исполнены

² Adamski J. *Warszawskie Spotkania Teatralne // Teatr. 1975. № 16. S. 10.*

электризирующей силы. Стрелеру была известна гипнотическая власть «пустого пространства». В спектакле было несколько моментов, когда сцена оставалась пустой, вместе с тем магнетически приковывая к себе внимание зрителей, — здесь действовал закон психологической инерции, исследованный в театральных лабораториях 1960-х годов.

Сколь маловажными ни были бы в режиссуре Стрелера черты, обличающие влияние авангарда, само их присутствие свидетельствовало о том, что уроки 1960-х годов в театре не преданы забвению.

Опыт наиболее значительных художников «авангарда» тех лет способен многому научить и о многом напомнить. Они показали, как велика в театре роль внесловесных форм выразительности — контрапунктного единства движений и звуков. Они обнаружили новые ресурсы актерской пластики, нашли приемы раскрепощения психики и тела актера. Они указали пути активизации взаимоотношений актера и публики. Они включили в сферу европейской сценической культуры целый ряд форм театра восточных народов. Они раскрыли многие неизвестные доселе возможности ритма как конструктивного элемента спектакля. Они пытались порвать с коммерческой сценой и сделать театр орудием политического действия.

История театрального движения, рожденного леворадикальной революцией 1960-х годов, судя по всему, позволит со временем яснее увидеть, в какой мере искания тех лет обогатили мировой театр новыми сценическими идеями и формами.

* * *

Очень скоро обнаружилось, что наши общие диагнозы и ожидания 1970-х годов были справедливы лишь частично или вовсе иллюзорны. Как это чаще всего и бывает. Бодрые или, напротив, ностальгически печальные теоретизирования по поводу исчерпанности авангарда и всеобщего возвращения к классической традиции оказались слишком поспешными. Спору нет, 1970-е годы в самом деле дали много примеров отката от шестидесятичного ригоризма — как в театре, так и в жизни. Недавние хиппи торопливо сбрасывали карнавальные лохмотья «новых левых» и, нацепив на головы солидные котелки, взяв в руки чинные портфели, отправлялись в офисы, чтобы верой и правдой служить тем, против кого яростно бунтовали накануне. Но политический и культурный неоконсерватизм вовсе не сводился к пораженчеству и конформизму. У крупных художников традиционалистские порывы 1970-х были основаны на стремлении опереться на ценности гуманистической традиции, отвергавшиеся их мятежными предшественниками. В театре эти тенденции подарили нам лучшие спектакли Брука, Штайна, Стрелера, Бергмана [6]. Но, с другой стороны, поворот к традиции, кстати, не слишком продолжительный, вовсе не означал «конец авангарда», о чем спешили заявить многие критики, но лишь расширение и углубление его форм, чему театральный мир стал свидетелем начиная с 1980–1990-х годов. А уж о нашем времени и говорить нечего.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Duncan-Jones K. Shakespeare: An Ungentle Life. London: Bloomsbury, 2010. — 400 p.
2. Шапиро Д. Один год из жизни Уильяма Шекспира. 1599 / пер. с англ. Е. Луценко. М.: Центр книги Рудомино, 2022. — 432 с.
3. Елифёрова М. Е. Телесность и метафора плоти в «Венецианском купце» // Шекспировские штудии VII: Сборник научных трудов. М.: Издательство Московского гуманитарного университета, 2007. С. 45–55.
4. Callaghan D., Helms L., Singh J. G. The weyward sisters: Shakespeare and feminist politics. Oxford: Blackwell, 1994. — 164 p.
5. Gay P. As she likes it. Shakespeare's unruly women. London: Routledge, 1994. — XII, 208 p.
6. Бартошевич А. В. Питер Брук, искатель театральной всемирности // Вопросы театра. Prosaenium. 2022. №3–4. С. 116–127.

REFERENCES

1. Duncan-Jones K. Shakespeare: An Ungentle Life. London: Bloomsbury, 2010. 400 p.
2. Shapiro J. *Odin god iz zhizni William'a Shakespear'a. 1599 / perevod s angl. E. Lutsenko* [1599. A Year in the Life of William Shakespeare. Trans. by E. Lutsenko]. Moscow: Tsentr knigi Rudomino, 2022. 432 p.
3. Yeliferova M. E. *Telesnost' i metafora ploti v "Venetsianskom kuptse"*. [Corporeality and the Metaphor of the Flesh in *The Merchant of Venice*]. In: *Shekspirovskije shtudii VII* [Shakespeare Studies VII]. Moscow: Moscow University for the Humanities, 2007, pp. 45–55.
4. Callaghan D., Helms L., Singh J. G. *The Weyward Sisters: Shakespeare and Feminist Politics*. Oxford: Blackwell, 1994. 164 p.
5. Gay P. *As she likes it. Shakespeare's Unruly Women*. London: Routledge, 1994. XII, 208 p.
6. Bartoshevich A. V. *Piter Brook, iskatel' teatral'noj vseмирnosti* [Peter Brook, The Seeker of Theatrical Universality]. *Voprosy teatra. Prosaenium*. 2022, no. 3–4, pp. 116–127.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бартошевич Алексей Вадимович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежного театра Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: bartosh1939@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6254-997X

ABOUT THE AUTHOR

Alexey Bartoshevich — Dr. Sc. in Arts, Professor, Head of the Department of History of the Foreign Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: bartosh1939@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6254-997X

Статья поступила в редакцию: 22.01.2023

Отредактирована: 15.04.2023

Принята к публикации: 24.04.2023

Received: 22.01.2023

Revised: 15.04.2023

Accepted: 24.04.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Бартошевич А. В. Два великих спектакля. Из театральных впечатлений // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 79–90.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-79-90

EDN FRKHCO

FOR CITATION

Bartoshevich A. V. Two Great Performances. A Theatre Experience. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 3, pp. 79–90.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-79-90

EDN FRKHCO