

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-10.24>

Мальцева Ольга Николаевна

ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА О ВЛИЯНИИ ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА БЕРТОЛЬТА БРЕХТА НА СПЕКТАКЛИ РОБЕРТА СТУРУА

В статье рассматривается широко распространенное представление о режиссере Роберте Стуруа как последователе эпического театра Бертольта Брехта. Анализируя ведущие в этом аспекте обсуждения работ мастера, автор приходит к выводу о недоказанности такой точки зрения. Этот вывод, а также выявленные в работе причины, заставляющие искать корни условных театров в теории эпического театра, будут полезными теоретикам и практикам театра, педагогам театральных вузов в курсах по истории и теории театра, в семинарах по истории театра и театральной критике.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/10/24.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 10(96) С. 121-125. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/10/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

В дальнейшем Ю. Н. Григорович своей плодотворной творческой деятельностью утверждает на балетной сцене стремление к одухотворенному танцу, воплощающему образ человека во всей его психологической и философской глубине. Он создает важную структуру балетной хореографии – монолог, новые лексические ресурсы танцевального искусства.

Подводя итоги новаторским исканиям балетного театра в области одухотворенного танца, следует выделить ряд факторов. Среди них – усиление содержательного драматургического начала спектакля, сочетание танцевального действия с музыкальной партитурой композитора, обращение к танцесимфоническим структурам. Важными средствами духовно-эмоционального выражения образа героя в танце становятся использование хореопластики, драматизация сценического действия, обновление хореографической лексики. Возрастает роль монолога в музыкально-танцевальной драматургии спектакля. Соотношение музыки и танцевального действия открыло перспективы для воплощения на сцене внутреннего мира героя, жизни его человеческого духа. Все эти новаторские открытия определили ведущую роль русского балета в мировой танцевальной культуре.

Список источников

1. Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л.: Музыка, 1974. 296 с.
2. Добровольская Г. Михаил Фокин. Русский период. СПб.: Гиперион, 2004. 496 с.
3. Лопухов Ф. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 214 с.
4. Луначарский А. Театр и революция. М.: ОДИЗ, 1924. 422 с.
5. Нижинская Б. Ранние воспоминания / пер. с англ. И. В. Груздевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 576 с.
6. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10-ти т. Л.: Наука, 1978. Т. 5. 527 с.
7. Станиславский К. С. Полное собрание сочинений: в 8-ми т. М.: Искусство, 1959. Т. 6. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания (1917-1938). 392 с.
8. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 275 с.
9. Фокин М. Против течения. Л. – М.: Искусство, 1963. 639 с.

INNOVATIVE FINDINGS OF THE RUSSIAN BALLET THEATRE CHOREOGRAPHERS IN THE XX CENTURY

Katysheva Dzhenni Nikolaevna, Doctor in Art Criticism, Professor
St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences
jeny260@yandex.ru

The article is devoted to a little-studied problem – the formation of one of the important components of the ballet theatre tradition in Russia – spiritual dance. It meets the specificity of the national domestic art. In the context of historical findings in the area of theatre and drama of the turn and beginning of the XX century, the reforms of K. S. Stanislavsky and V. Nemirovich-Danchenko in the field of direction and technology of acting art, stage transformation into the image, the paper considers the innovative findings of the outstanding Russian choreographers. They determined new essential features of domestic ballet theatre related to musical-choreographic dramaturgy, psychological dramatization of scenic images and staging innovations.

Key words and phrases: choreographer-director; musical-choreographic dramaturgy; stage transformation; monologue; image.

УДК 792.01

Дата поступления рукописи: 14.08.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-10.24>

В статье рассматривается широко распространенное представление о режиссере Роберте Стуруа как последователе эпического театра Бертольта Брехта. Анализируя ведущие в этом аспекте обсуждения работ мастера, автор приходит к выводу о недоказанности такой точки зрения. Этот вывод, а также выявленные в работе причины, заставляющие искать корни условных театров в теории эпического театра, будут полезными теоретикам и практикам театра, педагогам театральных вузов в курсах по истории и теории театра, в семинарах по истории театра и театральной критике.

Ключевые слова и фразы: Роберт Стуруа; Бертольт Брехт; теория эпического театра; поэтика драматического театра; Грузинский государственный академический театр имени Шота Руставели (Тбилиси).

Мальцева Ольга Николаевна, д. искусствоведения, доцент
Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург
onmalt@gmail.com

**ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА О ВЛИЯНИИ ЭПИЧЕСКОГО
ТЕАТРА БЕРТОЛЬТА БРЕХТА НА СПЕКТАКЛИ РОБЕРТА СТУРУА**

Цель статьи – рассмотреть весьма распространенную в театрально-критической литературе практику проведения аналогии между спектаклями Роберта Стуруа и эпическим театром Бертольта Брехта, проанализировать, на чем она основана, и показать, что ее правомерность не доказана. Предстоит также выявить

причины, побуждающие связывать театр Стуруа с театром Брехта. Научная новизна и актуальность статьи заключаются в обнаружении недоказанности связи между этими театрами и причин, заставляющих сравнивать их. Результаты проведенных в статье разысканий будут полезны для теоретиков и практиков театра, театральных критиков, а также педагогов театральных вузов в курсах по истории и теории театра и семинарах по истории театра и театральной критике.

Сразу подчеркнем: говоря о влиянии Брехта на Стуруа, имеют в виду театр Брехта, каким он предстает в теории эпического театра, а не о спектаклях Брехта, которые, как известно, сложно соотносились с его теоретическими постулатами.

Материалом нашего исследования будут, прежде всего, рецензии на спектакли «Кваркваре» по П. Какабадзе (1974) и «Кавказский меловой круг» по Б. Брехту (1975), поставленные в Грузинском государственном академическом театре имени Шота Руставели (Тбилиси). В театрально-критических отзывах на эти спектакли велось наиболее активное обсуждение темы нашей статьи. Именно в обсуждении этих спектаклей в основном сложилось представление о Стуруа как о «брехтианце», которое актуально до сегодняшнего дня.

Начнем с того, что нет единой точки зрения, с какого момента начинается так называемый «брехтовский» период творчества Стуруа. Многие числят его со спектакля «Кваркваре», опираясь на то, что его частью стал сценически воплощенный эпизод из пьесы Брехта «Карьера Артуро Уи».

Но есть и те, кто усматривает «брехтовское» в творчестве режиссера еще раньше. Так, по мнению В. Комиссаржевского, «“великий немец” появился уже в “Мачехе Саманишвили”» [8]. Этот спектакль был поставлен Стуруа совместно с Темуром Чхеидзе по повести Д. Квдиашвили (1969, Грузинский государственный академический театр имени Шота Руставели). Он начинался с введенной режиссерами сцены в историческом музее. Участвующие в спектакле актеры, наши современники, оказавшись в музее, обнаруживали на одном из стендов книгу Квдиашвили и принимались читать ее. Затем чтение переходило в разыгрывание ими повести. В этой игре Комиссаржевский обнаружил «остранение», которое заключалось в том отношении к персонажам актеров, «людей, принадлежащих совсем иному мышлению и иной эпохе», которое критик назвал «брехтовским» [Там же]. Назвал без пояснений, которые, конечно, тут оказались бы отнюдь не лишними. Ведь острания существуют разные и применяются не только в театре Брехта, хотя именно с ним до сих пор чаще всего связывают названный прием многие представители нашего и не только нашего, театроведческого и, в частности, театрально-критического цеха. Здесь достаточно вспомнить о В. Э. Мейерхольде, который разработал различные формы острания образа в искусстве актера, что было «значительной реформой, совершенной им в сценической практике и теории» [12, с. 125].

Причем «брехтовское острание и аналогичный прием мейерхольдовского театра приводили к разным художественным результатам, так как были включены в разные художественные системы» [Там же].

Иными словами: отметить острание в игре актера, не пояснив, каково оно, – недостаточно для того, чтобы определить его как брехтовское.

Другим аргументом в пользу связи спектакля «Мачеха Саманишвили» с театром Брехта является, по мнению Комиссаржевского, то, что спектакль превратил жанровую комедию «в нечто большее» и говорил о мире, «где рождение человека несчастье». Из чего критик делает вывод о том, что в спектакле «рожденный чисто брехтовский тезис: мир должен быть изменен» [8]. Однако сама по себе констатация несовершенства мира вовсе не тождественна высказыванию о необходимости трансформировать его. Кроме того, постановка Стуруа была далека от посыла об изменении мира уже потому, что наряду с показом пороков социума былых времен в спектакле содержалась и «определенная поэтизация... национального прошлого» [6, с. 146]. Не говоря о том, что Стуруа, в отличие от Брехта, считает, что искусство не меняет мир и людей, о чем он неоднократно высказывался в своих интервью [16].

Нельзя отнести к эпическому театру Брехта и спектакль Стуруа «Кваркваре», исходя из того, что частью его литературной основы стал эпизод из брехтовской «Карьеры Артуро Уи», хотя данный факт стал решающим при определении художественной специфики спектакля. При этом словно забывалось о практике режиссерского театра, показавшей, что любой сценарий может быть воплощен в театрах разных типов и, разумеется, с разными художественными результатами.

Решение постановки в виде спектакля-притчи и прочтение пьесы в контексте социальных коллизий современности, вне традиций ее постановок, также не являются особенностями исключительно эпического театра, какими их рассматривает, например, В. Иванов [5, с. 232]. Критик, обнаруживая некоторые отходы от теории Брехта, творческое ее осуществление в спектаклях Стуруа, полагает, что в целом режиссер «придерживается преимущественно брехтовской ориентации» и даже называет его учеником Брехта [Там же, с. 237]. И притча, и акцентирование социальных проблем современности доступны не только эпическому театру и осуществимы как в театре прямых жизненных соответствий, так и в условном театре, в том числе и небрехтовского типа.

При этом нельзя не отметить, что отдельные критики (которых, впрочем, единицы), отмечая некоторые черты «Кваркваре», сходные с особенностями спектаклей эпического театра, не склонны делать далеко идущие выводы о сходстве театров Стуруа и Брехта. Так, К. Рудницкий, объясняя вставку в «Кваркваре» эпизода из брехтовской пьесы тем, что сарказмы режиссера в этом спектакле тяготеют к политической запальчивости и язвительности брехтовской сатиры [17], на этом справедливо останавливается. В самом деле: и политический запал, и язвительная сатира – отнюдь не прерогатива брехтовского театра.

Встречаются и весьма немногочисленные отзывы, в которых отмечаются такие свойства спектаклей Стуруа, которые делают работы режиссера заведомо далекими от брехтовского театра.

Например, Б. Поюровский, напомнив высказывание выдающегося грузинского режиссера Сандро Ахметели о том, что жизнь грузин во всех ее проявлениях олицетворяет чистую театральность, признался, что «Кваркваре» Стуруа поразил его как раз «олицетворением чистой театральности» [13]. А что же может быть более далеким, чем эта чистая, то есть самоценная театральность, от театра Брехта с его утилитарным подходом к сценическому искусству. Сформулированный, в частности, в одном из главных трудов по теории эпического театра, этот подход гласит: окружающую действительность следует показывать именно с той целью, чтобы зрители «переделывали этот мир по своему усмотрению» [1, с. 183]. Тем более что, по мнению Брехта, и сами зрители «приходят в театр только затем, чтобы иметь возможность сменить мир противоречий на мир гармонии» [Там же, с. 187]. Кроме того, Б. Поюровский справедливо обратил внимание на «принцип от противного в распределении ролей – один из основополагающих в творчестве Р. Стуруа» [13]. Этот принцип сближает спектакли Стуруа не с эпическим театром, а с театром В. Э. Мейерхольда, который предпочитал подобное распределение ролей.

Теперь о «Кавказском меловом круге». Похоже, что при рассмотрении этого спектакля критикам довлеет сам факт постановки пьесы Брехта, который автоматически становится аргументом по умолчанию в пользу близости спектакля эпическому театру и опираясь на который ищут конкретные особенности работы Стуруа, аналогичные тем, что указаны в теоретических разработках, посвященных эпическому театру. При этом будто забывается, что в эпоху режиссерского театра сценическое произведение по своему внутреннему устройству может не только соответствовать законам, которым подчиняется литературный материал, лежащий в его основе, но и быть в любой степени автономным от них. Так, размышляя о главной героине «Кавказского мелового круга», В. Иванов справедливо отмечает: «Груше [Иза Гигошвили] движут простейшие... чувства. Для того, чтобы остаться верной им, время требует от нее героических усилий. Актриса осеняет эти простейшие побуждения чистой и пронзительной лирикой, мало свойственной Брехту». Однако рецензент тут же добавляет: «Но лирика остранена и анатомирована приемами эпического театра» [4, с. 384]. Возникает впечатление, что эта добавка обусловлена не реалиями спектакля, а тем, что он поставлен по пьесе Брехта, что будто бы заведомо должно обеспечить игре актрисы упомянутые качества. Тем более что автор статьи не представляет аргументы в пользу упомянутых им остранения и анатомирования лирики, то есть утверждение остается недоказанным.

Вообще, именно в разговоре о способе сценического существования актеров противоречия в обсуждении театра Стуруа проявляются особенно остро, в частности, они обнаруживаются в том, что критики нередко высказываются о смешении несовместимых друг с другом способов игры в спектаклях Стуруа. Покажем это еще хотя бы на двух следующих суждениях. Так, О. Н. Кайдалова пишет, что актеры Стуруа добиваются полноты перевоплощения и в то же время отстраняются от своего героя, оценивая его нравственное начало [7, с. 142]. В то время как «полное перевоплощение» при всех оговорках, связанных с этим словосочетанием, и отстранение актера от своего героя, то есть выходы актера из роли, – вещи, взаимоисключающие друг друга. А, например, по мнению Г. Орджоникидзе, спецификой спектаклей Стуруа является лицедейство, жизнь масок, которые представляют характеры, не вживаясь в них. Причем убедительность и знание жизни, с которыми все это делается, дают автору рецензии, как ему кажется, право говорить и о творческом развитии в спектакле опыта Станиславского [10, с. 125]. Но если «творческое развитие опыта Станиславского» изымает базовое для метода Станиславского вживание актера в роль, то получившаяся в результате игра не имеет отношения к этому методу. Однако этот факт критик во внимание не принимает. Что же до убедительности, то этим качеством могут обладать любые типы театров, так же, как знанием жизни – создатели всех этих театров.

Определяя «Кавказский меловой круг» как спектакль «брехтовский», в качестве резонанса указывают и на другие неспецифические для эпического театра особенности. Так, один из рецензентов, отметив простоту и остроумие работы художника спектакля Г. Месхишвили, перечисляет некоторые детали сценографии, которые сами по себе могут быть использованы в театрах разных типов: «Вестник в... мотоциклетном шлеме на... бутафорской лошади, аляповато расписанная... рама, в которой помещаются Лаврентий и его жена, и много еще разных “штук”». Поэтому его вывод о том, что упомянутые подробности «создают чисто брехтовскую атмосферу спектакля» [3, с. 28], оказывается и неожиданным, и недоказанным. Автор другого отзыва на спектакль, напомнив о музыкальной природе пьес немецкого драматурга, рассуждает о музыке в спектакле Стуруа. В частности, он пишет о музыкальности ритма мизансцен, о том, что музыка расставляет акценты в спектакле, о соответствии музыки тому, что происходит с героями, или ее вхождении в контрапункт с ним [9, с. 36-37]. Но какое отношение перечисленные качества спектакля имеют к музыкальности пьес Брехта, критик умалчивает. Впрочем, даже если бы и удалось связать одно с другим, все эти качества не доказали бы принадлежность спектакля к эпическому театру, поскольку все они встречаются не только в этом театре. Среди подобных «доводов» в пользу брехтовской эстетики спектакля приводилось и такое его качество, как мудрость, которая, понятно, не является прерогативой Брехта. «Кавказский меловой круг» – «по-брехтовски мудрый спектакль», – пишет, например, Г. А. Хайченко, не сопроводив это замечание каким-либо суждением [25, с. 209].

Однако встречаются и такие рецензии (а их, заметим, абсолютное меньшинство), авторы которых далеки от мысли рассматривать спектакль в рамках эпического театра. Так, К. Рудницкий, отмечая шекспировское шутство Р. Чиквадзе в роли судьи Аздака и шекспировскую же горячность, с какой звучит тема любви Груше и Симона, делает вывод, с которым нельзя не согласиться: решая пьесу Брехта в шекспировском ключе, Стуруа выстраивает «собственную... театральную систему» [18, с. 5]. Кратко, но очень корректно формулирует

свою позицию относительно спектакля Ю. Рыбаков: «Роберт Стуруа свободно обошелся с пьесой Б. Брехта, он следовал ее духу» [21, с. 5]. О том же пишет в другой своей статье и К. Рудницкий: Стуруа в спектакле солидарен с Брехтом в социальном диагнозе, но ход брехтовской мысли он излагает «другим театральным языком» [19, с. 118]. Обнаружив сходство спектакля с карнавальными праздничными представлениями, как о них писал Бахтин, автор статьи обращает внимание на то, что это сходство уже само по себе свидетельствует об отсутствии в спектакле эстетики эпического театра Брехта. Фиксируя несовместимость брехтовской манеры прерывать действие пояснениями в форме зонгов или монологов с карнавальными играми без правил, критик верно указывает, что в спектакле обращения Ведущего к зрителю не тормозят действие, как в пьесе Брехта, но, наоборот, ускоряют его. Собственная театральная система Стуруа оказалась и в отмеченной критиком важной особенности композиции спектакля: соединяющая эпизоды «железная» брехтовская причинно-следственная логика заменена в спектакле монтажом аттракционов по Эйзенштейну и Мейерхольду [Там же, с. 119-120].

Не менее противоречивы, чем театральные-критические отзывы на спектакли, и размышления самого Стуруа о собственном творчестве. Так, в одной из своих ранних статей режиссер связал успех Р. Чхиквадзе в роли Аздака с освоением им брехтовской техники игры [24]. Затем он высказался о сценическом существовании своих актеров совсем в ином ключе: «...сказать, что мы играем отношение к образу, отчуждаем себя от него, я не могу, здесь что-то иное» [14, с. 5]. А позднее, в одном из его интервью можно было прочесть, что режиссер не хочет изменять эпическому театру, в котором он, по его утверждению, «проработал всю свою творческую жизнь» [11, с. 11]. Однако этому заявлению «возражало» признание мастера, появившееся спустя некоторое время: «...довольно большое влияние на меня оказала теория Эйзенштейна-Мейерхольда» [15, с. 373]. Что касается русского театра в целом, то, как выразился режиссер, он по-разному ощущал на себе его влияние «от Станиславского, так сказать, минуя Вахтангова, к Мейерхольду» [23, с. 72].

В чем причины такой разногласия в обсуждении работ Стуруа и в его рефлексии над своими произведениями? Одна из самых важных причин, на наш взгляд, кроется в сложной истории нашего театра XX века. И прежде всего – ветви условного театра, развитие которой в 1930-х годах было пресечено, после чего, как известно, единственной «правильной» театральной системой была провозглашена «система К. С. Станиславского». Когда же в связи с начавшейся «оттепелью» условный театр в нашей стране начал возрождаться, то, по сути, единственным «легальным» образцом такого театра к этому времени оказался именно театр Брехта, чему в немалой степени способствовало марксистское мировоззрение немецкого художника. Напомним, что в 1954 году он награждается Сталинской премией мира, а во второй половине 1950-х годов в нашей стране активно печатаются его пьесы. В 1957 году, уже после смерти Брехта, на гастроли в Москву приезжает основанный им театр «Берлинер Ансамбль», пусть и получивший весьма критичные отзывы в прессе. А в 1963-1965 годах выходит собрание сочинений и теоретических статей Брехта. В то время как первое, осуществленное К. Л. Рудницким фундаментальное исследование театра Мейерхольда после немалых мытарств было опубликовано лишь в 1969 году [20]. А, например, работы подобного рода о Е. Б. Вахтангове и А. Я. Таирове до сих пор ждут своего часа, хотя опубликован впечатляющий массив материалов, связанных с творчеством этих режиссеров. Поэтому так и случилось, что новое, состоявшееся с приходом «оттепели» знакомство с условным театром в нашей стране происходило именно через творчество Брехта и его теорию эпического театра. Причем это относилось не только к зрителям, но во многом и к практикам и теоретикам театра. Так что когда появились спектакли Юрия Любимова, а позднее – Р. Стуруа, то их сразу стали соотносить прежде всего с эпическим театром, чему в большой степени послужили и их постановки по пьесам Брехта. Казус заключался в том, что спектакли этих режиссеров одновременно рассматривали и как сделанные по системе Станиславского, без применения которой подавляющим большинством театральной общественности театр просто не мыслился. Мы видели, как это происходило в отношении спектаклей Стуруа. Приведем и пример определения художественной специфики любимовского «Доброго человека из Сезуана» (1964, Московский театр драмы и комедии). М. Строева, назвав постановку «первым истинно брехтовским спектаклем советского театра» [22, с. 98], тут же добавила: «...не прав режиссер лишь в одном – когда отрицает связь своего спектакля с методом “перевоплощения”. Закон, открытый Станиславским, остается в силе и для этого спектакля. Другое дело, что он предстает здесь в форме, обогащенной вахтанговскими прозрениями» [Там же, с. 99], пояснив: «Ведь сам Брехт никогда не отрицал искусства “переживания”» [Там же]. То есть критик не учла, что при очуждении, когда, как она справедливо заметила, «актеры, не растворяясь в образе целиком, могли в любой момент выйти из него и остаться один на один со зрителем» [Там же], – невозможен непрерывный процесс проживания и переживания актером чувств его персонажей. А этот процесс принципиален для метода Станиславского и остается неизбежным при любых «обогащениях» метода, если, конечно, они не меняют его суть. Собственно, о несовместимости методов Брехта и Станиславского вполне недвусмысленно сказал и сам Брехт: «...техника, которая вызывает “очуждение”, диаметрально противоположна технике, обуславливающей перевоплощение. Техника “очуждения” дает актеру возможность не допустить акта перевоплощения» [2, с. 103]. Основным же критерием для квалификации художественной специфики спектакля Ю. Любимова М. Строева сочла воздействующую на зрительный зал гражданскую активность актера, которая, по словам критика, «и есть то... свойство спектакля, которое делает его... брехтовским» [22, с. 99]. Но гражданская активность актера может проявляться в спектакле многими способами, она не является исключительной особенностью эпического театра и встречается в театре всех типов. То есть и в этом случае аргументы оказались несостоятельными, и доказать принадлежность спектакля к эпическому театру не получилось.

Таким образом, проведенное в статье исследование показало противоречивость обсуждения спектаклей Стуруа и недоказанность широко распространенной точки зрения на театр Стуруа как на последователя театра Брехта. Кроме того, указана существенная причина, заставляющая искать корни условных театров именно в теории эпического театра. Результаты исследования будут полезны теоретикам и практикам театра, а также педагогам театральных вузов в курсах истории и теории театра и в семинарах по истории театра и театральной критике.

Список источников

1. **Брехт Б.** «Малый органон» для театра / пер. Л. Копелева и В. Неделина // Брехт Б. Театр. Пьесы, статьи, высказывания: в 5-ти т. М.: Искусство, 1965. Т. 5: в 2-х кн. Кн. 2. С. 174-210.
2. **Брехт Б.** Новые принципы актерского искусства // Брехт Б. Театр. Пьесы, статьи, высказывания: в 5-ти т. М.: Искусство, 1965. Т. 5: в 2-х кн. Кн. 2. С. 102-131.
3. **Гогтишвили Г.** Поиск всегда труден // Театральная жизнь. 1980. № 19. С. 28-29.
4. **Иванов В.** «Кавказский меловой круг» Бертольда Брехта // Спектакли двадцатого века: сборник очерков. М.: ГИТИС, 2004. С. 382-386.
5. **Иванов В.** Человек в обществе, мир в человеке: размышления о Театре имени Руставели // Дружба народов. 1977. № 6. С. 227-242.
6. **Казьмина Н. Ю.** Грузинский пейзаж. М.: Зебра Е, 2013. 590 с.
7. **Кайдалова О. Н.** Поиски театральности // Кайдалова О. Н. В театрах братских республик. К.: Мистецтво, 1977. С. 132-142.
8. **Комиссаржевский В.** Брехт в тигровой шкуре // Известия. 1976. 5 апреля.
9. **Орджоникидзе Г.** Кавказский меловой круг // Театр. 1976. № 4. С. 36-40.
10. **Орджоникидзе Г.** «Ричард III» в театре им. Руставели // Вопросы театра 82: сб. статей и материалов. М.: ВТО, 1983. С. 118-149.
11. **Очаковская О.** Прошлое гонит к пропасти // Культура. 1991. 17 декабря.
12. **Песочинский Н. В.** Актер театра Мейерхольда // Русское актерское искусство XX в.: в 4-х вып. / отв. ред. С. К. Бушуева. СПб.: РИИИ, 1992. Вып. 1. С. 65-154.
13. **Поюровский Б.** Вторая молодость // Труд. 1980. 21 сентября.
14. **Роберт Стуруа: с весельем и отвагой** // Советская культура. 1980. 3 декабря.
15. **Роберт Стуруа. Театр на сносях** // Режиссерский театр: от Б до Ю. Разговоры под занавес века / ред.-сост. А. М. Смелянский, О. В. Егошина; ред. З. П. Удальцова. М.: Московский художественный театр, 1999. Вып. 1. С. 365-378.
16. **Роберт Стуруа: «Я – бархатный диктатор»** [Электронный ресурс] // Театрал. 2018. 1 апреля. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/1537/> (дата обращения: 20.09.2018).
17. **Рудницкий К.** Два урока истории // Творчество. 1987. № 9. С. 16-18.
18. **Рудницкий К.** И Шекспир, и Брехт... // Советская культура. 1980. 30 сентября.
19. **Рудницкий К.** Парный портрет к юбилею // Театр. 1988. № 4. С. 113-132.
20. **Рудницкий К. Л.** Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 528 с.
21. **Рыбаков Ю.** Идет по жизни человек // Советская культура. 1979. 13 июля.
22. **Строева М.** На подступах к Брехту // Вопросы театра: сб. статей и материалов. М.: ВТО, 1965. С. 81-101.
23. **Стуруа Р.** Говорят мастера // Театр. 1982. № 12. С. 70-76.
24. **Стуруа Р.** Революционный преобразователь сцены // Молодежь Грузии. 1978. 14 февраля.
25. **Хайченко Г. А.** Советский театр. Пути развития. М.: Знание, 1982. 240 с.

THEATRE CRITICISM ON THE INFLUENCE OF BERTOLT BRECHT'S EPIC THEATRE ON ROBERT STURUA'S PERFORMANCES

Mal'tseva Ol'ga Nikolaevna, Doctor in Art Criticism, Associate Professor
Russian Institute for the History of the Arts, Saint Petersburg
onmalt@gmail.com

The article deals with the widespread idea about the director Robert Sturua as a follower of Bertolt Brecht's epic theater. Analyzing the discussions on the master's works in this aspect, the author comes to the conclusion that this point of view is not proved. This conclusion as well as the reasons revealed in the article, causing to search for the roots of conditional theaters in the theory of epic theater, will be useful for theater theoreticians and practitioners, as well as for the teachers of theatrical higher education establishments in the courses of theater theory and during workshops on theater history and criticism.

Key words and phrases: Robert Sturua; Bertolt Brecht; epic theater theory; drama theater poetic style; Shota Rustaveli Professional State Drama Theatre (Tbilisi).