

RU

Поэтика спектакля Роберта Стурюа «В ожидании Годо – Часть первая» по пьесе С. Беккета «В ожидании Годо»

Мальцева О. Н.

Аннотация. Цель исследования - определение типа театра, к которому принадлежит спектакль Роберта Стурюа «В ожидании Годо - Часть первая» по пьесе С. Беккета «В ожидании Годо». В статье исследуются художественный язык, композиция, выявляются процесс смыслообразования спектакля, его художественное содержание и обнаруживается причина неприятия постановки частью рецензентов. Научная новизна работы заключается во впервые проведенном анализе поэтики произведения одного из самых значительных режиссеров второй половины XX - начала XXI века. Результат работы будет полезен студентам и педагогам театральных учебных заведений, а также практикам театра.

EN

Poetics of Robert Sturua's Production "Waiting for Godot – Part One" of S. Beckett's Play "Waiting for Godot"

Maltseva O. N.

Abstract. The purpose of the study is to determine the type of theatre to which Robert Sturua's production "Waiting for Godot - Part One" of S. Beckett's play "Waiting for Godot" belongs. The article examines the artistic language, composition, sheds light on the process of forming the production meaning, its artistic content and finds a reason for the production's poor reception by some reviewers. The paper is novel in that it is the first to analyse poetics of the work of one of the most significant directors of the second half of the XX - early XXI century. The results of the study will be of use for students and teachers of theatre educational institutions, as well as for theatre practitioners.

Введение

Задачей статьи являются определение внутреннего устройства спектакля Роберта Стурюа «В ожидании Годо – Часть первая» (Грузинский государственный театр им. Ш. Руставели, 2003) по пьесе С. Беккета «В ожидании Годо», которое в свое время не было проанализировано, уточнение художественного содержания постановки, а также обзор откликов на нее. В работе используется разработанный ее автором метод анализа спектакля, апробированный в двух монографиях [13; 15] и представленный в учебном пособии [11; 12]. Теоретической базой исследования служат труды создателей ленинградской (гвоздевской) школы театроведения и созданная на ее принципах новейшая теория театра [1; 2]. Научную новизну работы определяет впервые проведенное изучение композиции, художественного языка, формирования драматического действия спектакля одного из самых значительных режиссеров XX – начала XXI века, а также идентификация типа театра, в русле которого создана постановка. Актуальность работы состоит в исследовании бесфабульной постановки (а именно таким является исследуемое произведение). Такой спектакль неизменно вызывает проблемы, связанные с его восприятием, о чем, в частности, свидетельствует точка зрения, согласно которой подобные произведения не являются драматическими спектаклями, поскольку, согласно взгляду ее сторонников, «театр не может существовать без задачи рассказать некую историю» [3, с. 7], и постановку без рассказанной истории нередко числят по ведомству коллажа [21, с. 43]. Практическая значимость статьи заключается в предложенной модели изучения поэтики бесфабульного спектакля, которая может быть полезной для театроведов и, в частности, для театральных критиков и использоваться в лекционных курсах по истории и теории театра и в семинаре по театральной критике. Сразу отметим, что пару терминов «фабула» и «сюжет», которые в театроведении используют по-разному, мы понимаем, как принято в русской формальной школе литературоведения, то есть имея в виду под первой ряд последовательных событий в их связи, а под вторым – реальный порядок воплощения этих событий в художественном произведении [22, с. 180-182].

Театрально-критическая пресса о спектакле

Московскому зрителю спектакль был представлен в 2003 году на очередном Международном театральном фестивале им. А. П. Чехова, который по сложившейся традиции не обходится без показа новых творений режиссера. Постановка вызвала противоречивые, порой весьма резкие отклики критиков.

Так, по мнению А. Соломонова [19, с. 11], ожидание Годо у Стуруа не становится событием. Спектакль в целом критик считает неудачным, поскольку текст в спектакле, на его взгляд, не разыгран «никак». М. Давыдова [6, с. 8] называет спектакль скучным и утомительным и сетует на неразгадываемые метафоры, правда, не упоминая ни одной из них. Невнятной считает постановку и Д. Годер [5, с. 10], к сожалению, никак не пояснив это. На взгляд Е. Ямпольской, спектакль Стуруа – это «мастерски исполненная невыносимозанудная вещь. Пишется в одно слово, чтобы передать ощущение кантиленности» [24, с. 11]. На ее взгляд, сюжета и действия в спектакле нет, и на сцене ничего не происходит.

У некоторых рецензентов возникает вопрос относительно самого обращения режиссера к этой несовершенной, с их точки зрения, пьесе Беккета. Например, А. Соломонову [19] в ней не хватает ясного смыслового посыла и последовательной истории. С точки зрения Е. Ямпольской [24], пьеса оставляет нелепое впечатление. Другие рецензенты, напротив, отмечают плодотворность выбора режиссером пьесы Беккета, особенно в грузинском социальном контексте. Так, по мнению И. Корнеевой, в классически абсурдных сценах спектакля зрители видят «срез реального положения в Грузии» [11, с. 7]. О том же пишет М. Мамаладзе [16, с. 6]. По ее словам, грузинское обретение театра абсурда вызвано самой жизнью, разыгрывающейся по принципам абсурда.

Обсуждение спектакля рецензентами не обошлось и без разговора о «неправильности» сценической интерпретации пьесы. Например, А. Соломонов, рассуждая с точки зрения некоего должествования, упрекает режиссера в нежелании отвечать на вопросы: «...с какой интонацией сегодня должна быть разыграна абсурдистская драма, каким образом организовывать смысл в подобном тексте, как обходиться актеру с ролью?» [19, с. 11]. С позиции будто бы существующей нормы подходит к обсуждению постановки и М. Давыдова [6]. В статье перечисляются и вопросы, на которые, по мнению рецензента, режиссер и его спектакль должны были ответить, но не ответили: кто персонажи и кто такой Годо? Где и зачем его ждут? В свою очередь, Н. Каминская спокойно фиксирует, что «у Стуруа нет решительно никакого пиетета к классике», отмечая разницу интонаций в спектакле Стуруа и пьесе Беккета. Она считает, что благодаря острашению режиссером и без того странной истории, данной в пьесе, а также театрализации ее «словесной галиматши» в спектакле зритель видит «абсурд в квадрате» [9, с. 8].

Авторы многих статей недовольны элементами клоунады в спектакле и театральными играми героев. Например, претензия Д. Годер [5] в том и состоит, что Стуруа сделал героев клоунами. М. Давыдова досадует, что все герои спектакля оказываются актерами и что в постановке «гэг едет на гэге» [6, с. 8]. О. Зинцов [8, с. 5] сетует на то, что Стуруа беккетовский текст расцвел и добавил в него театральности. При этом рецензенты, вероятно, упустили из виду, что первое действие пьесы, по которому и поставлен спектакль, густо проложено множеством детально представленных в ремарках Беккета клоунских приемов, реприз, интермедий. Не случайно эта сторона пьесы вызывает особый интерес исследователей, сошлемся хотя бы на работу О. Ю. Мартыновой [18], где она проанализирована подробнейшим образом, с разбором конкретных фрагментов текста, в основном в переводе С. Исаева (совместно с А. Наумовым) [4], представляющего этот аспект произведения наиболее выпукло.

Значительно разошлись авторы рецензий и во взглядах на актерскую игру в спектакле. Например, отношение к ней М. Давыдовой [6] выявляется уже в трактовке героев Владимира и Эстрагона как бомжей, оказавшихся волею случая на арене цирка, и в определении их как актеров погорелого театра. На взгляд Д. Годер [5], даже знаменитый грузинский темперамент актеров не получил в спектакле точки приложения. Мнение М. Мамаладзе противоположно. Она считает, что З. Папуашвили и Л. Берикашвили в ролях Эстрагона и Владимира «играли так виртуозно, что, кажется, двигался каждый дюйм от пальцев рук до пальцев ног в их хорошо налаженном и настроенном театральном организме» [16, с. 6]. Высоко оценивает критик игру и двух других актеров: А. Амираншвили и Г. Гвелесиани в ролях Поццо и Лакки. По мнению А. Карась, «четверо блистательных актеров работают так, что напоминают... самый “театральный”, самый гениальный спектакль Стуруа – “Кавказский меловой круг”» [10, с. 6]. Н. Каминская, восхищаясь актерской игрой, пишет: «...в актерах-то все и дело!» Главных героев спектакля она называет абсолютно театральными фигурами, по ее словам, они являют на сцене «чаплинаду... усиленную театром» [9, с. 8].

Что касается содержания постановки, то в большом количестве статей речь о ней даже не заходит. И это естественно, поскольку она, как мы видели, показалась для некоторых критиков, по их утверждению, невнятной. Многим рецензентам в постановке не хватило повествования, последовательно рассказанной истории. Однако и о содержании спектакля были высказаны разные мнения. Так, А. Карась связывает спектакль с любимой Стуруа идеей мира как театра, уточняя, что на этот раз режиссер преподносит ее еще более откровенно, превращая театр в цирк [10]. Н. Каминская также пишет, что Стуруа любит вывести на сцену театр в качестве действующего лица, и отмечает, что в интонации спектакля, в отличие от пьесы Беккета, нет безнадежности. Более того, с ее точки зрения, герои постановки принимают бессмысленное ожидание весело [9].

С какими из приведенных высказываний можно согласиться и каким придется возразить, покажет анализ композиции, драматического действия и становления художественного содержания спектакля.

О проблеме постижения спектакля, построенного вне причинной обусловленности его частей

Последовательно рассказанной истории в спектакле действительно нет. Даже видимость повествования, которая возникает в пьесе из разговоров героев, режиссер полностью разорвал, насытив постановку множеством сочиненных им эпизодов с играми героев. В результате получилась многоэпизодная композиция, сцены которой не вытекают одна из другой по принципу причины и следствия, а соединяются ассоциативно-монтажным способом, по ассоциации сходства, контраста или смежности, обретая относительную автономию.

Ассоциативными связями, как известно, особенно интенсивно пользуется поэзия. Неслучайно один из первых исследователей творчества В. Э. Мейерхольда назвал мастера, в отличие от режиссеров-повествователей, режиссером-поэтом, поскольку его спектакли часто не следовали событийному ряду, а делились на эпизоды, соединенные ассоциативно и выстраивающие темы [17, с. 65-66]. Ветвь поэтического театра, начатая на русской сцене Мейерхольдом, с закрытием ГосТиМа (Государственный театр им. В. Э. Мейерхольда) в 1938 году оказалась оборвана. Но в 1960-е годы она возродилась прежде всего в творчестве, вероятно, самых значительных представителей театра этого типа второй половины XX – XXI века – Юрия Любимова, а немного позднее – Эймунтаса Някрошюса и Роберта Стуруа. Немало и других режиссеров также выстраивают свои спектакли, опираясь на связи по ассоциации. Тем не менее до сих пор восприятие сценического мира этого типа нередко вызывает трудности. Такие постановки, разумеется, не отвечают ожиданию зрителя, привыкшего и в обыденной жизни опираться на принцип причины и следствия и видеть его в повествовательных спектаклях. Если при этом забывают о существовании связей другого типа, тогда и возникают сетования, подобно прозвучавшему в адрес постановки, которой посвящена наша статья: «...история ожидания... Годо... безнадежно расколота на номера» [7, с. 3], хотя спектаклям с так скрепленной композицией заведомо присущее номерное строение, поскольку каждый ее эпизод, не вытекая из предыдущего эпизода и не обуславливая следующий, является относительно автономным и представляет собой своего рода номер. Вместе с тем возникают и проблемы с постижением художественных смыслов этих спектаклей как целого и их составляющих, а к создавшим их режиссерам предъявляются разного рода претензии, аналогичные вышеперечисленным, как, впрочем, всегда бывает, когда вопреки известному пушкинскому тезису художника судят не по законам, им самим над собою признанным.

Композиция, художественный язык, формирование драматического действия и смыслообразование спектакля

Но вернемся к нашему спектаклю. Соседние эпизоды, как мы уже сказали, соединяются между собой одним из видов ассоциативных связей. А по мере развертывания спектакля возникают две сквозные линии или темы, каждая из которых образуется при сопряжении по ассоциации сходства эпизодов, как соседних, так и отдаленных друг от друга. Кроме того, в создании тем участвуют отдельные составляющие эпизодов. Уточним, что темой спектакля мы называем сочетание объединенных единством значений сценических элементов, в частности, эпизодов и их составляющих, по аналогии с темой, как она понимается в литературоведении [22, с. 176].

Первая тема связана с погруженностью сценических Владимира и Эстрагона в обстоятельства экзистенциальной неопределенности, ожидания будущего, связанного с неким Годо. Составляющими темы являются прежде всего сцены, выявляющие бесконечную утомленность героев этими обстоятельствами, например, те, где у них снова и снова возникает мысль о повешении, о которой они, как и персонажи пьесы, прямо говорят и которая напоминает о себе, в частности, перекладной с петлей, вдруг спустившейся из-под колосников. А также те сцены, где показывается сопутствующая этому бесконечному ожиданию крайняя неустроенность героев, пребывающих в диком месте с одиноко стоящим деревом и неведомо откуда взявшимся чайником на пеньке, или акцентируется внимание то на символизирующих ее старых башмаках и ветхой одежде героев, то на преследующем их голоде, заставляющем, к примеру, Эстрагона интересоваться костями, оставленными Поццо после поедания курицы. Немаловажный вклад в эту тему вносят то и дело раздающиеся удары барабана, в контексте действия они воспринимаются как нагнетающие ощущение безысходности тех обстоятельств, в которых оказались герои, и бесконечности их ожидания.

Вторая составляющая композиции – излюбленная Стуруа тема театра, которую в данном случае режиссер создавал как бы вслед пьесе, в первом действии которой сосредоточено множество элементов театра, что подтверждает упомянутое исследование О. Ю. Мартыновой. Неизменная в течение действия сценография, сочиненная одним из постоянных партнеров Стуруа, художником Мирианом Швелидзе, уже сама по себе обеспечивает непрерывность этой темы. В спектакле предстает странное, в высокой степени условное, поистине театральное пространство с похожим на лоскутное одеяло ярким задником и стоящим на втором плане слева в прямом смысле сконструированным деревом, поскольку его части напоминают детали советского детского конструктора. К тому же это дерево раскрашено цветными полосками и даже способно реагировать на отдельные моменты действия, как случается, например, во время наукообразной и, казалось, бесконечной речи Лакки, когда, будто не в силах выдержать эту галиматью, оно вдруг «увяло»: ветви дерева опустились и прижались к стволу. В глубине чуть правее дерева воткнул зонтик. Зонт того или иного вида используется во многих спектаклях Стуруа и воспринимается уже в качестве своего рода талисмана режиссера. А на определенном этапе творчества мастера – и как его самоирония относительно собственных повторов, без которых,

впрочем, в той или иной мере не обходится ни один художник; в этом качестве зонт тоже, конечно, служит элементом темы театра. Еще одной составляющей этой темы является музыка также постоянного сотворца Стуруа, композитора Гии Канчели, с ее мотивами, напоминающими те, что звучат в цирке.

Но самый существенный вклад в тему вносят многочисленные игры, напоминающие цирковые номера, которые отчасти навеяны пластикой персонажей пьесы, прописанной в ремарках, и апартами, также предусмотренными пьесой. Игры то и дело придумывают и воплощают персонажи, ввергнутые в затянувшийся процесс ожидания.

При этом нескрываемое мастерство, блеск исполнения цирковых трюков и приемов становятся самостоятельной причиной эстетического удовольствия зрителей, разумеется, воспринимающих эту виртуозность как проявление профессионализма и таланта актеров. В таких эпизодах всегда существующий зазор между актером и его героем, конечно, становится заметнее. И, как это обычно происходит в театре Стуруа, дистанцию между исполнителем и персонажем увеличивает и наслаждение актеров процессом игры, которое они не скрывают и которое, как и их профессиональные умения, становится одним из объектов нашего внимания, даря отдельную зрительскую радость.

Обе темы ярко представлены в каждом эпизоде спектакля. Это характерно для всех спектаклей Стуруа уже благодаря самому способу сценического существования его актеров, которые не перевоплощаются в создаваемых ими героев, а сопутствуют им, присутствуя с ними на сцене. Только в одних случаях это менее заметно, когда актеры постоянно как бы мерцают, просвечивая сквозь образ персонажа, в других – их отдельность от роли проявлена четко. Далее происходят и вовсе открытые выходы из роли, когда перед нами выступает именно актер.

Исполнение Зазой Папуашвили и Леваном Берикашвили ролей Эстрагона и Владимира с их клоунскими походками и бесконечными скетчами существенно усиливает ассоциацию этих героев с Рыжим и Белым клоунами, намеченную в пьесе. На Владимире выдавшее виды длинное пальто бежевого цвета. Эстрагон в черном костюме, рваных брюках и котелке. Благодаря этому наряду и характерной походке Эстрагон ассоциируется с Чарли Чаплином.

Герои в ходе действия разыгрывают множество реприз. В одной из них Эстрагон, глядя в освещенный зрительный зал, обращается к Владимиру: «Посмотри, какое прелестное восхитительное место, источник вдохновения», – и сразу раздается (в записи) шум бушующей зрительской аудитории. «Только не свистите», – призывает ее герой, и тут же перед нами возникает мастерски разыгранная пантомима, где эта пара клоунов, отбиваясь от брошенных в них камней и помидоров, убегает вглубь сцены. То есть пребывая в тягостном ожидании некоего неопределенного будущего (спектакль не настаивает на конкретной идентификации Годо) и находясь неизвестно где, сценические герои одновременно ощущают себя на помосте, с удовольствием и блестяще разыгрывая одну репризу за другой. Даже в мгновение, когда героям среди их бесперспективного ожидания приходит мысль о повешении, они, подойдя к дереву, разыгрывают номера на тему «что будет, если сук сломается». И любые передвижения по площадке Эстрагон и Владимир превращают в игры: то выходят плечом к плечу, словно одно целое, то одновременно падают навзничь...

Интермедией выглядит и выход второй пары персонажей, Поццо в исполнении Амираана Амиранашвили и Лакки, роль которого играет Гиорги Гвелесиани. Сначала появляется, словно навьюченный осел, Лакки с чемоданом в одной руке, корзиной – в другой и со стулом на спине. От героя тянется веревка с сохнувшим на ней бельем. И только через несколько мгновений мы видим в белом костюме, канотье и с зонтиком Поццо, который держит другой конец веревки и ведет Лакки, как на поводке. И хотя эти персонажи к игре не склонны, но и они в одной из сцен оказываются вовлечены в общий номер, где Поццо, держась за веревку и быстро крутя ее, заставляет мчаться вокруг себя Лакки, рядом с которым вприпрыжку бегут Эстрагон и Владимир. Отдельной репризой становится эпизод с участием Поццо и Лакки, такая сцена с превращениями, когда тяжело идущий Лакки и вальяжно вышагивающий Поццо вдруг превращаются в убегающих с помоста актеров, уже вышедших из ролей этих персонажей. А дерево с исчезновением этих героев словно расцветает, вновь расправляя свои ветви.

Даже ангелоподобный Мальчик (Давид Гоциридзе) в белом, с крылышками за спиной, пришедший сообщить, что Годо не придет сегодня, но придет завтра, тут же втягивается в игру, резко падая и застывая. Прикосновение ноги Эстрагона заставляет его, словно куклу, покачиваться, а в следующее мгновение они меняются местами: на полу уже упавший Эстрагон, и его, застывшего в неловкой позе, касается ногой «оживший» Мальчик. Заметим, что этот вестник, хотя и похож на ангела, в контексте спектакля может восприниматься и впрямую, именно как посланец Бога, а может – и как одно из чудес театра, на которые щедро сценическое искусство.

Повторим: все безупречно выполняемые интермедии, репризы, трюки разыгрываются с изяществом, ловкостью и умениями, которые ассоциируются именно с мастерством актеров. Поэтому актеры как таковые совершенно явно на протяжении спектакля выступают открытыми участниками действия.

Стоит упомянуть и еще один полный розыгрышей и разнообразных превращений эпизод, финальный, когда перед нами предстают усталые и как будто постаревшие люди. Это уже именно актеры, которые, завершив спектакль, уходят вглубь сцены. Но вдруг, будто не наигравшись, то ли актеры, то ли снова Эстрагон и Владимир, то ли те и другие, снова молодые и полные сил, в следующее мгновение возвращаются на авансцену и пускаются танцевать под аплодисменты зала. Причем с аплодисментами в спектакле также обращаются по-клоунски: ловко поймав их, герои отправляют их в рот или в карман. А в этой сцене герои или уже актеры, или одновременно и те и другие, мгновенно взмахом руки остановив овации и появив зрителям: «...из второй

части, из второй» (в момент произнесения реплики перед нами, скорее всего, только актеры, впрочем, в театре, где может происходить и самое, казалось бы, невероятное, и герой может знать и то, что является участником спектакля, и даже пьесу, на основе которой этот спектакль поставлен), – запевают песню о собаке из второго действия пьесы Беккета, которое в этом спектакле не играется. Песню, аналогичную по смыслу песне «У попа была собака», у которой в принципе нет окончания, почти как у ожидания неведомого Годо. Вот они открывают окошко в авансцене, то самое, из которого в разные моменты спектакля являлись как очередные театральные чудеса то стакан чаю, то книжка, – и из окошка выходят то ли остальные трое героев спектакля, то ли актеры, игравшие их, то ли и те и другие, подхватывая песню. Подобная содержательная неопределенность здесь и в других образах спектаклей Стурца существенна, обнажает множественность их смыслов, своего рода смысловое поле, которое, как в любом художественном произведении, никогда не стягивается к точке, к определенному единственному значению, хотя в одних случаях это совершенно очевидно, как здесь, в других – менее заметно.

Ток драматического действия, обеспечивающего смыслообразование спектакля, возникает в сопряжении параллельно движущихся тем: темы ожидания, в которую вовлечены герои, и темы театра. При этом открытая театральная игра с ее легкостью и совершенством обнажает тяжесть ситуации, в которую попали главные действующие лица, одновременно возвышает их, артистично действующих в условиях фактически экзистенциального тупика, сочиняя и воплощая все новые игры, театральные по своему существу. Умение играть в жизни, невзирая на обстоятельства, которым обладают герои, рифмуется с игрой актеров, исполняющих роли этих героев. Возникающая рифма акцентирует артистизм и сценических персонажей. То есть Стурца, который, кстати, неоднократно высказывался о неспособности искусства улучшать мир, видит некоторую опору человека в театральной игре, а с нею и в искусстве в целом, что проявилось не только в этом, но и в других его спектаклях. Совершенно права Н. Каминская, отметившая, что режиссер уповает на театр, и тем больше, чем безысходнее происходящее с героями [9].

Создания Стурца всегда посвящены общим, непреходящим проблемам человеческого бытия. При этом, как всякий крупный художник, он укоренен в своем времени. И какой бы литературный материал ни лежал в основе постановок режиссера, в них так или иначе отражается его волнение и боль за происходящее в его стране. Спектакль «В ожидании Годо – Часть первая», художественно исследуя актуальную для людей во все времена экзистенциальную ситуацию неопределенности ожидания, одновременно соотносится и с животрепещущим, с той туманностью будущего, которая постигла Грузию в годы многочисленных военных конфликтов; а также всматривается в присущую грузинам особенность видеть радость жизни и умение расцветивать ее даже в самых непростых обстоятельствах. И если Беккет, как пишет исследователь пьесы «В ожидании Годо», обращается в своем произведении к клоунаде как «низкому» жанру, желая сделать свою драматургию доступной для всех и показать этим низким жанром неуклюжесть и негероичность маленького человека, а герои пьесы в целом предстают не клоунами, а, скорее, неудачниками, «которые, жонглируя, постоянно роняют свои котелки» [18, с. 50], то в спектакле Стурца совсем иное. Клоунада здесь вовсе не низкий жанр, а вид театральной игры, проявляющей в экстраординарных обстоятельствах свойственный героям артистизм, подобный артистизму, характерному для грузин. Об этом свойстве, глубоко укорененном в грузинской культуре и жизни грузинского народа, самой по себе театральной, написано немало. В частности, оно зафиксировано в высказываниях размышлявшего о присущей грузинам «игре для показа друг другу» выдающегося грузинского режиссера Сандро Ахметели, по словам которого, «тоска, веселье, смех, пир, праздник, молитва грузина – олицетворение чистой театральности» [23]; а также и самого Стурца, назвавшего открытую театральную игру, присущую его произведениям, восходящей к этому национальному качеству грузин, чья жизнь и в самых бытовых, и в высоких своих проявлениях, в трагические и радостные моменты «исполнена “театральности” и высокой артистичности» [20, с. 6].

Заключение

Подводя итог, следует сделать следующие выводы. В откликах на постановку Стурца «В ожидании Годо – Часть первая» были отмечены многие ее существенные особенности, при этом часть рецензентов поневоле подтвердила проблематичность восприятия конструкции сценического произведения, не скрепленной принципом причины и следствия. Анализ этого создания мастера показал, что его композиция состоит из относительно самостоятельных соединенных ассоциативными связями эпизодов, образующих две сквозные темы, в свою очередь, ассоциативное соотнесение этих тем формирует драматическое действие и содержание сценического целого. Это свидетельствует о принадлежности произведения к поэтическому театру, как его понимал П. А. Марков. Направление проведенной в статье работы перспективно для углубленного изучения как идущих, так и сошедших со сцены постановок в редком для современного театроведения жанре исследования – анализе поэтики спектакля.

Источники | References

1. Барбой Ю. М. К теории театра. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 238 с.
2. Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988. 201 с.

3. Бартошевич А. О тех, кто приходит нам на смену // Вопросы театра. 2012. № 3-4. С. 6-13.
4. Беккет С. В ожидании Годо / пер. с фр. С. Исаева, А. Наумова. М.: ГИТИС, 1998. 284 с.
5. Годер Д. Рыжий Диди и белый Гого // Время новостей. 2003. 6 июня.
6. Давыдова М. Про Годо - ни диди // Известия. 2003. 6 июня.
7. Зарецкая Ж. Удивительные грузины и их театральная тайна // Смена. 2002. 26 ноября.
8. Зинцов О. С новым Годо // Ведомости. 2003. 6 июня.
9. Каминская Н. У попа была собака // Культура. 2003. 12 июня.
10. Карась А. Годо три года ждут // Российская газета. 2003. 5 июня.
11. Корнеева И. Когда закончится ремонт.. // Время МН. 2003. 6 июня.
12. Мальцева О. Н. Анализ спектакля // Семинар по театральной критике: учебное пособие / ред.-сост. Н. В. Песочинский. СПб.: СПбГАТИ, 2013. С. 88-127.
13. Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова. СПб.: Российский институт истории искусств, 1999. 271 с.
14. Мальцева О. Н. Реконструкция спектакля // Семинар по театральной критике: учебное пособие / ред.-сост. Н. В. Песочинский. СПб.: СПбГАТИ, 2013. С. 38-72.
15. Мальцева О. Н. Театр Эймунтаса Някрошюса (поэтика) / предисл. Ю. М. Барбой. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 304 с.
16. Мамаладзе М. Грустный Беккет // Независимая газета. 2003. 6 июня.
17. Марков П. А. Письмо о Мейерхольде // Марков П. А. О театре: в 4-х т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 59-75.
18. Мартынова О. Ю. Анализ сценического языка пьесы Беккета «В ожидании Годо» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. № 3. С. 34-52.
19. Соломонов А. Как скучно ждать Годо // Газета. 2003. 6 июня.
20. Стурра Р. Вчера, сегодня и завтра // Театр. 1966. № 8.
21. Тимашева М. Мозаика сцены - 2 // Вопросы театра. 2014. № 3-4. С. 15-43.
22. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
23. Эбралидзе М. Сандро Ахметели - гениальный мятежник [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20140308162839/http://www.georgianpress.ru/tbilisi-week/our-past/10104-sandro-ahmeteli-genialnyy-myatezhnik.html> (дата обращения: 13.02.2018).
24. Ямпольская Е. Зевают все... // Русский курьер. 2003. 10 июня.

Информация об авторах | Author information



Мальцева Ольга Николаевна¹, д. иск., доц.

¹ Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург



Maltseva Olga Nikolaevna¹, Dr

¹ Russian Institute of Art History, Saint Petersburg

¹ onmalt@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 13.04.2021; опубликовано (published): 31.05.2021.

Ключевые слова (keywords): драматический театр; спектакль Роберта Стурра «В ожидании Годо - Часть первая»; Ю. М. Барбой; А. А. Гвоздев; drama theatre; Robert Sturua's production "Waiting for Godot - Part One"; Yu. M. Barboy; A. A. Gvozdev.