

На правах рукописи

Балдина Юлия Алексеевна

**ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ
РЕЖИССЕРСКОГО МЕТОДА ДЖОРДЖО СТРЕЛЕРА**

Специальность 5.10.3 - Виды искусства (театральное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва

2025

Работа выполнена на секторе классического искусства Запада Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации.

Научный руководитель:

Трубочкин Дмитрий Владимирович, доктор искусствоведения, доцент, заведующий сектором классического искусства Запада Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации.

Официальные оппоненты:

Максимов Вадим Игоревич, доктор искусствоведения, профессор, профессор, заведующий кафедрой зарубежного искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств».

Губанова Галина Игоревна, кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов (АИС, Москва).

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств».

Защита состоится 29 мая 2025 года в 14:00 на заседании Диссертационного совета 23.1.003.03 при Государственном институте искусствознания по адресу: 125009 Москва, Козицкий пер., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: 125009 Москва, Козицкий пер., 5, и на сайте <http://sias.ru/research/dissovets/>

Автореферат разослан «____» _____ 2025 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Щербаков Вадим Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

XX век в истории европейского сценического искусства – время формирования новых и пересмотра старых театральных систем. Интенсивные художественные процессы, связанные с развитием, взаимодействием и противостоянием театральных идей, стилей и языков сценической выразительности, обусловлены в этот период мощным развитием режиссерского театра. С укоренением концепции режиссера как автора спектакля подвижными стали критерии оценки произведений театрального искусства, жанровые, стилистические и иные границы, ранее считавшиеся в театре незыблемыми. Важнейшей действующей силой происходящих изменений стала творческая воля режиссера, объединяющая различные элементы спектакля воедино. Именно режиссер начинает формировать структуру, композицию спектакля, его художественный язык.

Русский авангард, итальянский футуризм, немецкий экспрессионизм, «новая драма» внесли свой вклад в становление современного западного театра. Искусство режиссуры, зародившееся на рубеже XIX–XX веков, в Италии начинает оформляться как самостоятельный тип сценического искусства лишь после окончания Второй мировой войны. Даже смелые театральные эксперименты футуристов не привели к реформе итальянского драматического театра с крепкими корнями кочевой традиции и преобладающей «звездной» системой актерского исполнения.

Среди крупных режиссеров-реформаторов итальянской театральной сцены второй половины XX века особое место занимает Джорджо Стрелер (1921–1997) – выдающийся итальянский театральный режиссер, основатель первого в Италии государственного стационарного театра *Piccolo Teatro di Milano*.

Как рождение в 1898 году Московского Художественного театра с ясной эстетической и этической программой стало ответом на вызовы времени,

попыткой освобождения сценического искусства от старых театральных форм, так и возникновение «Пикколо театро»¹ «Художественного театра для всех»² — явило Италии новый путь развития театральной культуры. Новаторские постановки Джорджо Стрелера в «Пикколо» вошли в историю мирового сценического искусства второй половины XX века, во многом определив пути его дальнейшего развития.

В данном диссертационном исследовании предлагается выявить и рассмотреть основные этапы становления творческого метода Джорджо Стрелера в контексте режиссерских исканий XX века.

Предложенная **тема** возникла в ходе ознакомления с фундаментальными научными работами, посвященными постановочному искусству Джорджо Стрелера.³ В процессе их изучения стало очевидным, что принятое в театроведении обозначение зрелого режиссерского метода Джорджо Стрелера как «поэтического реализма» в настоящее время нуждается в углублении, развитии и уточнении.

Актуальность темы исследования обусловлена неослабевающим интересом к творчеству Джорджо Стрелера как одного из ключевых европейских режиссеров XX века. Его постановки по пьесам Шекспира, Гольдони, Пиранделло, Брехта, Чехова известны во всем мире. Спектакль «Арлекин — слуга двух господ», воссозданный учеником Стрелера, режиссёром Стефано де Лукой и исполнителем роли Арлекина Ферруччо Солери, до сих пор сохраняется в репертуаре «Пикколо театро» и участвует в гастрольной программе. К 100-летию Стрелера (в 2021 году) был создан сайт, где собраны уникальные материалы: эскизы к спектаклям, фотографии, видеозаписи,

¹ В отечественной науке, в частности в работах М.Г. Скорняковой, С.К. Бушуевой, устоявшееся написание названия театра на русском языке: «Пикколо театро ди Милано», «Пикколо театро», «Пикколо».

² Стрелер Дж. Театр для людей. Мысли записанные, высказанные и осуществленные. М.: Радуга, 1984. С.24.

³ Бушуева С. Итальянский современный театр. Л.: Искусство, 1983. 176 с.; Hirst D. Giorgio Strehler. Cambridge University Press, 1993. 137 p.; Bentoglio A. Invito al Teatro di Strehler. Milano, 2002. 260 p.; Скорнякова М. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. 352 с.

театральные рецензии, воспоминания деятелей театра, интервью режиссера.⁴ Ежегодно публикуются критические исследования, посвященные отдельным аспектам режиссуры Стрелера, проводятся конференции. Городской театральный музей Карла Шмидля в Триесте, родном городе режиссера, инициирует и реализует фундаментальные проекты по изучению и популяризации наследия Стрелера.⁵

В феврале 2024 года в московском кинотеатре «Октябрь» состоялась российская премьера документального фильма «Стрелер, какая сегодня ночь?»,⁶ где на основе ранее не опубликованных интервью из архивов итальянской телекомпании RAI воссоздается жизненный и творческий путь Джорджо Стрелера. Представленные размышления об искусстве и театре, детские воспоминания, отношения внутри «Пикколо театро» позволяют лучше понять режиссера как человека и как выдающегося деятеля театра.

В исследованиях отечественных и зарубежных театроведов, посвященных Джорджо Стрелеру, истории «Пикколо театро», оценивается существенный вклад, который итальянский режиссер внес в развитие сценического искусства, формирование современного театрального языка. В последнее время все больше внимания уделяется рассмотрению постановочных приемов Джорджо Стрелера, их эволюции, что важно для осмысления места и роли фигуры режиссера в общем театральном процессе второй половины XX века, понимания специфики режиссерской профессии.

Степень изученности темы. В отечественном театроведении фундаментальных трудов о Джорджо Стрелере и «Пикколо театро» не так много. В монографии С. К. Бушуевой, где ярко и в подробностях воспроизводится картина послевоенного театра Италии,⁷ Джорджо Стрелер, безусловно, представлен, но не является основной фигурой для анализа.

⁴ <https://www.giorgiostrehler.it>.

⁵ <https://www.museoschmidl.it/fondo-giorgio-strehler>.

⁶ «Strehler, com'è la notte?» (Реж. Алессандро Турчи. Италия, Dugong Films e Rai Documentari, 2021 год).

⁷ Бушуева С. Итальянский современный театр. Л.: Искусство, 1983. 176 с.

Превосходно написана книга М.Г. Скорняковой «Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано»,⁸ на страницах которой проявляется во всем своем многообразии живых индивидуальных черт портрет итальянского режиссера. В 2016 году Государственным центральным Театральным музеем А.А. Бахрушина был опубликован научный сборник «Белый квадрат. Чеховские спектакли Джорджо Стрелера», где впервые в переводе на русский язык представлены статьи, рецензии на спектакли Стрелера «Чайка», «Платонов и другие», «Вишневый сад».⁹ На стыке музыковедения, театроведения и филологии написана работа П.И. Воротынцева «Джорджо Стрелер. Музыкальность как принцип режиссуры».¹⁰

Также следует отметить критические рецензии, очерки выдающихся отечественных театроведов, деятелей театра.¹¹ С середины 1950-х годов, когда более интенсивным стал международный культурный обмен, в таких серьезных периодических изданиях, как «Театральная жизнь», «Театр», «Театральный Ленинград», «Советская музыка» выходили статьи, посвященные гастролям в СССР европейских театров.¹²

Начиная с 1960 года «Пикколо театро» стал привозить в Россию спектакли Джорджо Стрелера: «Арлекин – слуга двух господ» К. Гольдони (1960¹³, 2001, 2003, 2011), «Кампьялло» К. Гольдони (1977)¹⁴, «Великая

⁸ Скорнякова М. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М.: ГИИ, 2012. 351 с.

⁹ Белый квадрат. Чеховские спектакли Джорджо Стрелера: сб. науч. тр. / под ред. В. В. Гульченко. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. 399 с.

¹⁰ Воротынцев П.И. Джорджо Стрелер. Музыкальность как принцип режиссуры. LAP Lambert Academic Publishing, 2012. 112 с.

¹¹ Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1977. Т. 4. Дневник театрального критика: 1930–1976. С. 271–285; Юрский С. Кто держит паузу. М., 1977. С. 91–95; Рудницкий К.Л. Театральные сюжеты. М.: Искусство, 1990. С. 95–109; Эфрос А. «Вишневый сад» – это карусель, на которой кружатся печальные люди [название дано составителями] / Чехов А.П. Вишневый сад. Il Giardino dei ciliegi / на рус. яз. с пер. на ит. яз., составитель Ю.Г. Фридштейн. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2010. С. 65–96; Трубочкин Д. Маска и трансформация // Вопросы театра. 2011. № 3–4. С.48–71; Бартошевич А.В. Два великих спектакля. Из театральных впечатлений // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. №3. С. 79–90; Бартошевич А.В. Прощальные карнавалы Джорджо Стрелера // Экран и сцена, №19. 2021.

¹² Гастроли Théâtre de la Cité, Comédie-Française, Royal Shakespeare Theatre, La Scala, Piccolo Teatro di Milano, Teatro di Peppino De Filippo, Berliner Ensemble.

¹³ Акимов Н. Пикколо-театро ди Милано // Театр. 1960. №12. С. 175–177; Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М.: Просвещение, 1981. С. 38–50.

¹⁴ L.M.Volato a Mosca un angolo di Venezia / Momento sera. 1977. 6 april. URL: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=9&ID=3831&imm=1&contatore=5&real=0> (дата обращения 04.05.2023).

магия» Э. де Филиппо (1990)¹⁵, «Остров рабов» П. Мариво (1996)¹⁶, «Так поступают все»¹⁷ В. Моцарта (2005, 2006), «Счастливые дни» С. Беккета¹⁸ (2006).

В 1974 году в рамках дней советско-итальянской дружбы в Москве, в Большом театре Союза ССР проходили гастроли оперной труппы миланского театра «Ла Скала». Программа включала в том числе и стрелеровскую постановку оперы Дж. Верди «Симон Бокканегра»¹⁹.

Что касается зарубежных исследователей постановочного искусства Стрелера, то здесь следует отметить английского историка театра Дэвида Херста,²⁰ американского театроведа Артура Хоровитца.²¹ Серьезно изучен творческий метод мастера в научных работах итальянских ученых: Альберто Бентольо,²² Паоло Босизио,²³ Марии Грации Грегори,²⁴ Федерики Маццокки,²⁵ Фаусто Мальковати.²⁶ Первый биограф режиссера Этторе Гаипа оставил бесценные свидетельства о величии фигуры Стрелера.²⁷ У Фабио Баттистини представлен аналитический обзор всех стрелеровских постановок.²⁸ Сборники научных статей под редакцией Федерики Маццокки и Альберто Бентольо,

¹⁵ Поюровский Б. Кому нужен этот фестиваль? // *Вечерняя Москва*. 1990. №247. 26 окт.

¹⁶ Стрелер Дж. Слово к друзьям // *Вечерняя Москва*. 1996. №150. 5 июл.; Поюровский Б. Счастливая возможность // *Вечерняя Москва*. 1996. №151. 6 июл.

¹⁷ Опера В. А. Моцарта «Так поступают все женщины» — последняя постановка Джорджо Стрелера, доведенная до выпуска в 1998 году его помощником Карло Баттистини.

¹⁸ Премьера постановки Джорджо Стрелера «Счастливые дни» состоялась в 1982 году. В 2001 году спектакль был возобновлен помощником режиссера Карло Баттистини.

¹⁹ Орджоникидзе Г. Музыкальный театр. Шесть дней с La Scala // *Советская музыка*. 1975. №1 (434).

²⁰ Hirst D. Giorgio Strehler. Cambridge University Press, 1993. 137 p.

²¹ Horowitz A. Prospero's «True Preservers»: Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorgio Strehler -Twentieth-Century Directors Approach Shakespeare's The Tempest. University of Delaware, 2004. 227 p.

²² Bentoglio A. Invito al Teatro di Strehler. Milano, 2002. 260 p.

²³ Strehler G. Autobiografia per immagini / a cura di Paolo Bosisio e Giovanni Soresi. Pisa, 2009. 294 p.; Bosisio P. Giorgio Strehler e la nuova stagione scenica del teatro goldoniano / Giorgio Strehler e il suo teatro: contributi critici. Parte II / a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio. Roma: Bulzone Editore, 1998. P. 107–126.

²⁴ Gregori M. Le scatole cinesi (Cechov e il realism russo) / Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. Milano: Leonardo Arte, 1997. P. 115–126.

²⁵ Mazzocchi F. Il libero volo del «Corvo» di Strehler // *Studi gozziani*. Cambiaghi Mariagabriella. Milano: CUEM, 2006. P. 241–252.

²⁶ Malcovati F. Da Gor'kij a Majakovskij passando per Cechov: Strehler e il repertorio russo / Giorgio Strehler e il suo teatro: contributi critici. Parte II / a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio. Roma: Bulzone Editore, 1998. P. 27–57.

²⁷ Gaipa E. Giorgio Strehler. Bologna: Cappelli, 1959. 163 p.

²⁸ Battistini F. Giorgio Strehler. Rome, 1980. 291 p.

посвященные отдельным аспектам режиссуры Джорджо Стрелера, представляют особую ценность.²⁹

Среди историков и критиков театра, драматургов, кто писал о спектаклях Стрелера, выделяются Роберто де Монтичелли, Серджо Леоне, Ренато Симони, Сильвио Д'Амико, Роберто Ребора, Дино Буццати, Ичилио Рипамонти, Элиджио Поссенти.

Однако лишь в отдельных работах зарубежных исследователей театра говорится о специфике постановочного метода позднего Стрелера – а именно об элементах метатеатральности в его сценическом языке. В частности, об этом говорит польский ученый Янн Котт, который лично присутствовал на репетициях стрелеровской «Бури» в 1978 году в «Пикколо». Рассуждая о метатеатральности языка Шекспира, он описывает сложную схему зеркалирования персонажей внутри пьесы, которую сценическими средствами воплощает Стрелер.³⁰ Агостино Ломбардо, переводчик «Бури» Шекспира, пишет об использовании Стрелером метатеатральных техник.³¹ У Массимо Галлерани, в течение ряда лет работавшего в «Пикколо театро» в качестве ассистента Стрелера по литературной части и документации спектаклей, упоминается концепция метатеатра применительно к чеховским постановкам режиссера.³² При этом специальных исследований, где концепция метатеатра рассматривалась бы как своеобразный итог эволюции творческого метода Джорджо Стрелера, а стадии развития его метода увязывались бы с процессом переосмысления и трансформации элементов метатеатра в сценическом языке,

²⁹ Giorgio Strehler e il suo teatro: contributi critici. Parte II / a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio. Roma, 1997. 126 p.

³⁰ Kott J. Prospero, or the Director. Giorgio Strehler's The Tempest // The Tempest. Critical essays. Edited by Patrick M. Murphy. New York, 2010. P. 366.

³¹ Lombardo A. Strehler e Shakespeare // Giorgio Strehler o la passione teatrale. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro / a cura di Renzo Tian in collaborazione con Alessandro Martinez. Milano: Ubulibri, 1998. 189 p. URL: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/william-shakespeare/la-tempesta-1978/> (дата обращения 13.10.2022).

³² Gallerani M. Scelta di appunti da un diario di prove (12 marzo–18 maggio 1974) / Cechov A. Il Giardino dei ciliegi / a cura di L. Lunari. Milano: Bur, 1974. P. 162–190.

на сегодняшний день не существует. Данная исследовательская работа призвана восполнить имеющийся пробел.

Цель исследования – выявить основные этапы постановочного творчества Джорджо Стрелера и охарактеризовать основные стадии формирования его сценического языка в контексте режиссерских исканий XX века.

Для достижения указанной цели необходимо выполнить следующие **задачи исследования**:

изучить формирование концепции метатеатра в теории драмы и ее применение в искусстве режиссуры второй половины XX века;

выявить ключевых для Джорджо Стрелера драматургов, оказавших существенное влияние на формирование его метатеатральных режиссерских приемов;

проанализировать наиболее значимые постановки Джорджо Стрелера – репрезентативные для определения стадий развития его творческого метода; установить «реперные точки» в творческой биографии Стрелера, исходя из его собственных размышлений, дневниковых записей;

выявить основополагающие элементы режиссерской методологии Стрелера, сложившейся в финальной стадии ее развития.

Объект исследования – постановочное творчество Джорджо Стрелера в контексте режиссерских исканий XX века.

Предмет исследования – режиссерский метод Джорджо Стрелера, рассматриваемый в своем развитии и становлении.

Материал исследования – видеозаписи спектаклей, осуществленные итальянской телекомпанией RAI, режиссерские экспликации, письма, дневниковые записи, статьи, высказывания,³³ записи выступлений, архив «Пикколо театро» (эскизы, макеты, фотографии, программки спектаклей,

³³ Стрелер Дж. Театр для людей: Мысли записанные, высказанные и осуществленные / Пер. с ит. и коммент. С. Бушуевой, послесл. В. Гульченко. М.: Радуга, 1984. 310 с.

театральные рецензии), воспоминания коллег и друзей, интервью с сотрудниками «Пикколо», в том числе записанные автором настоящего исследования.

Методология исследования: в работе применяются разработанный ленинградской школой театроведения во главе с А.А. Гвоздевым³⁴ классический метод театроведческого анализа и реконструкции спектакля³⁵, а также современные методики разбора спектаклей³⁶, обобщенные, в частности, в материалах Семинара по театральной критике, подготовленных в Российском государственном институте сценических искусств;³⁷ методология анализа спектакля, разработанная учеными московской театроведческой школы и представленная в работах П.А. Маркова и в материалах Семинара по реконструкции старинного спектакля, проводимого под руководством А.В. Бартошевича и В. С. Силюнаса в Российском институте театрального искусства – ГИТИС.³⁸ Исследование опирается также на методы анализа, публикации и научного комментирования театральных документов, разработанные учеными Государственного института искусствознания: О.М. Фельдманом, В.В. Ивановым и другими.³⁹ Кроме того, в работе используются сравнительно-исторический метод, метод реконструкции и анализа семиотических систем, а также методы разбора и анализа семантики культурных практик, применяемые в постструктуралистской теории.

³⁴ В основе ленинградской школы театроведения, созданной А.А. Гвоздевым – принципы исследования театра, разработанные немецким ученым Максом Германом (1865–1942).

³⁵ Гвоздев А.А. Из истории театра и драмы. П., 1923. 102 с.; Гвоздев А.А. Итоги и задачи научной истории театра. В кн.: из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988. С. 120–160.

³⁶ Песочинский Н.В. Методы театроведения и театроведческие школы. В кн.: Введение в театроведение: Учебное пособие. Составитель и ответственный редактор Ю.М. Барбой. СПб.: СПбГАТИ, 2011. 367 с. Глава 3. С. 70–111; Песочинский Н.В. О Ленинградской театроведческой школе // Петербургский театральный журнал. 2004. №35. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/oleningradskoj-teatrovedcheskoj-shkole/> (дата обращения 15.01.2024); Кулиш А.П., Чепуров А.А. Источниковедение и реконструкция спектакля. В кн.: Введение в театроведение: Учебное пособие / Составитель и ответственный редактор Ю.М. Барбой. СПб.: СПбГАТИ, 2011. 237 с. Глава 4. С. 111–124.

³⁷ Семинар по театральной критике. Из опыта педагогов. Коллективная монография – методическое пособие // СПбГАТИ. 2013. 324 с.

³⁸ Реконструкция старинного спектакля / Под ред. Бартошевича А. В. М.: ГИТИС, 1991. 322 с.

³⁹ См., напр.: Мейерхольд. Наследие. Т. 1.: Автобиографические материалы. Документы 1896–1903 / Ред.-сост. Фельдман О. М.: ОГИ, 1998; и дальнейшие издания серий «Наследие» и «Мейерхольд и другие»; Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века. Вып. 1 / Сост. и общ. ред. Иванов В. В. М.: ГИТИС, 1996; и дальнейшие издания альманаха «Мнемозина».

Научная новизна исследования состоит в выявлении основных стадий развития режиссерского метода Джорджо Стрелера и обнаружении существенной смысловой связи между этим методом и системой идей, которая в современном театроведении обозначается как «концепция метатеатра». Концепция метатеатра сформулирована и обоснована в теории драмы во второй половине XX века. Практическое применение идей, ее составляющих, характеризует так или иначе все этапы развития режиссуры Стрелера; и общую тенденцию, связывающую эти этапы, можно охарактеризовать как усложнение метатеатральной практики в режиссерском театре Стрелера. Для доказательства этого тезиса, нового для нашей науки, в диссертационном исследовании наглядно – на примере конкретных спектаклей разного времени – продемонстрировано то, как происходило осмысление, развитие и усложнение метатеатральной концепции в постановочном творчестве Стрелера: это процесс существен для понимания его уникального авторского творческого метода.

В рамках диссертационного исследования автором в 2013 году был выполнен подстрочный перевод произведения Луиджи Пиранделло «Горные великаны».⁴⁰ В диссертации впервые на русском языке представлены режиссерские заметки и отдельные высказывания, интервью Джорджо Стрелера, его коллег, рецензии на спектакли: тем самым все эти материалы введены в обиход российской театроведческой науки.

Теоретическая значимость исследования состоит в комплексном рассмотрении постановочного творчества Джорджо Стрелера в культурно-историческом контексте: от времени основания им и Паоло Грасси «Пикколо театро» в Милане в 1947 году до смерти мастера в 1997 году. Исследуется

⁴⁰ Последнее мифопоэтическое произведение Пиранделло «Горные великаны» не переводилось на русский язык. В 2002 году «Горные великаны» поставил на сцене Томского драматического театра Я. Федоришин, перевод пьесы осуществил Ф. Васильев; в 2014 году московский театр «Мастерская Петра Фоменко» выпустил спектакль «Великаны горы», подготовив собственный, «внутренний» перевод пьесы, выполненный Еленой Касаткиной. В 2018 году на сцене Саха академического театра им. П. А. Ойунского А. Борисов и Р. Дорофеев представили свою сценическую версию «Великанов горы». Перевод с русского (за основу был взят перевод Е. Касаткиной) на якутский язык — М. Докторовой.

процесс становления искусства режиссуры в Италии, а также влияние на режиссерское мироощущение Стрелера театральных школ и течений XX века. Анализируются применяемые Стрелером новые подходы к работе с текстом (интерпретация, сотворчество с переводчиками пьес, драматургами), актерами, сценографией, световой и звуковой партитурами. Существенным для развития современной теории театра является также представленная в диссертации разработка концепции метатеатра, введенной в зарубежную теорию драмы во второй половине XX века: эта концепция рассмотрена автором диссертации не только в плане чистой теории, но и применительно к развитию режиссерского искусства.

Практическое значение результатов исследования заключается в возможности использования их для дальнейшего развития научных исследований по истории театра и по современному театру, а также в возможности применить их в педагогической практике: в рамках общего курса по истории и теории современного западного театра, спецкурсах, где в том или ином ракурсе рассматриваются итальянское сценическое искусство, история «Пикколо театро», постановки Джорджо Стрелера.

Основные положения, выносимые на защиту:

Идеи, составляющие теоретическую концепцию метатеатра, разработанную в теории драмы во второй половине XX века, находят практическое применение в постановочном творчестве выдающегося итальянского театрального режиссера Джорджо Стрелера на протяжении всей его профессиональной биографии и через него формируют основания современных режиссерских методов.

Переосмысление итальянской национальной традиции комедии масок сквозь призму реформы К. Гольдони стало первым шагом Стрелера на пути к его метатеатру. Именно маски комедии дель арте явились для режиссера изначальным инструментом, которым он воспользовался для создания метатеатрального измерения сценических ситуаций и персонажей.

Комедия дель арте послужила важнейшим средством адаптации произведений мировой драматургии для восприятия их итальянской публикой; именно для этой цели Стрелер внедрял узнаваемые элементы комедии масок в свои шекспировские, брехтовские, чеховские постановки.

Вторая редакция «Бури» Шекспира (1978) стала вершиной развития творческого метода Стрелера, суть которого проявилась в комбинированном использовании различных метатеатральных техник.

Режиссер по мере усложнения своего творческого метода открывал все новые и новые смысловые связи между произведениями ключевых для него драматургов: Гольдони, Пиранделло, Шекспира, Брехта, Чехова. Это позволило Стрелеру расширить спектр выразительных средств, осуществить синтез используемых творческих методов, укрупняя свою авторскую театральную систему.

Апробация. Исследовательская работа обсуждалась на заседаниях Сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания. По теме диссертации автором исследования были сделаны следующие доклады:

Доклад «Язык «метатеатра» как литературная техника и как режиссерский метод построения новой художественной реальности» на Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2013» (МГУ, 8 апреля 2013 г.);

Доклад «Статус драматурга в театре. От метадраматического повествования к перформансу» на межвузовской конференции «Диалог и взаимовлияние в междисциплинарном процессе» (Санкт-Петербург, 18 апреля 2015 г.);

Доклад «Буря» Джорджо Стрелера. Проблема шекспировского спектакля» на Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2016» (МГУ, 11 апреля 2016 г.);

Доклад «Буря» Джорджо Стрелера: режиссёрские размышления о природе «искусства» шекспировского Просперо» на VI Ежегодном Форуме молодых исследователей искусства и культуры «Научная весна» (ГИИ, 27 апреля 2022 г.);

Лекция «Поиск и конструирование идентичности человека, места и времени средствами театрального искусства» в рамках VII Международного театрально-образовательного фестиваля-форума «Науруз» (Республика Татарстан, Казань, 6 июня 2022 г.);

Доклад «Постановки Джорджо Стрелера в «Пикколо театро». Исследование национальной идентичности художественными средствами» на XXX Международной научной конференции «История и современность в литературе и культуре Европы и Америки» (Беларусь, Минск, 4 ноября 2022 г.);

Доклад «Чехов и Стрелер. Новое прочтение русского драматурга на итальянской сцене» на VIII научной конференции «Типология культур и проблемы культурной памяти» (МГУ, философский факультет, 24 ноября 2022 г.);

Доклад «Осмысление «юмористской» концепции Луиджи Пиранделло в режиссёрском театре Джорджо Стрелера» на II Всероссийской научной конференции «От позорищных игр» до кинокомедий: история человека, смеющегося» (ГИИ, 29 марта 2023 г.);

Доклад «Категория метатеатра и ее применимость к анализу Джорджо Стрелера» на VII ежегодном форуме молодых исследователей искусства и культуры «Научная весна–2023» (ГИИ, 26 апреля 2023 г.);

Доклад «Мечты Джорджо Стрелера о кино» на Международной научной конференции «IV Юткевичевские чтения. Грани талантов и границы восприятия: категория универсальности в искусстве» (ГИИ, 9 ноября 2023 г.);

Доклад «Маски *commedia dell'arte* в спектаклях Джорджо Стрелера» на X Ротенберговских чтениях «Маска и образ. Коды культуры от античности до современности» (ГИИ, 12 декабря 2023 г.);

Доклад «Стрелер и Станиславский. Традиции русской режиссуры в становлении государственного стационарного театра в Италии» на VIII ежегодном форуме молодых исследователей искусства и культуры «Научная весна-2024» (ГИИ, 25 апреля 2024 г.);

Доклад «Чеховские спектакли Джорджо Стрелера. Освоение “русского метода”» на Всероссийской научно-практической конференции «Качаловские чтения. Русский психологический театр: традиция и современность» (Республика Татарстан, Казань, 11 февраля 2025 г.).

Основные положения диссертационного исследования нашли отражение в ряде научных публикаций, три из которых входят в Перечень ведущих периодических изданий ВАК, а также отдельные аспекты диссертации были изложены на лекциях, прочитанных в рамках спецкурса «Театр XX века: диалог с великими» на отделении культурологии философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова в 2013 году. Подготовленные автором переводы на русский язык театральных рецензий к спектаклям Стрелера «Чайка», «Вишневый сад» вошли в научный сборник «Белый квадрат. Чеховские спектакли Джорджо Стрелера» под редакцией В.В. Гульченко (Бахрушинская серия, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016).

Структура диссертационного исследования отвечает поставленным автором задачам и состоит из введения, шести глав, заключения, списка литературы и приложения с иллюстративным материалом. Общий объем текста составляет 302 страницы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении дается общая характеристика работы, анализируется степень изученности темы, подчеркивается актуальность исследования, его научная новизна, теоретическое и практическое значение. Формулируются объект, предмет, цель и задачи исследования. Определяются методология и материал исследования, его теоретическая база. Описывается структура работы. Формулируются основные положения диссертации, выносимые на защиту.

В первой главе «Формирование концепции метатеатра во второй половине XX века в теории драмы» излагается концепция «метатеатра» с учетом стадий ее формирования в теории драмы, дается ее теоретическое обоснование и анализ, а также исследуются возможности расширения ее сферы применения – для анализа не только драматургии, но и режиссерского искусства. Исследуется вклад ученых – филологов, литературоведов, театроведов – в развитие концепции метатеатра. Посредством теоретического анализа и историографических исследований ведется изучение самого феномена метатеатра, его места в современном театральном процессе; выявляются его сущностные элементы, эксплицируются их смысловые связи с постановочным искусством Джорджо Стрелера разных периодов творчества.

Конструируется теоретическая система метатеатра, которая осмысливается как методологическое основание для анализа режиссерского метода Стрелера.

Во второй главе «Арлекин – слуга двух господ». Переосмысление итальянской национальной традиции комедии масок сквозь призму реформы К. Гольдони» прослеживается история сценического истолкования Джорджо Стрелером комедии Карло Гольдони (1707–1793) «Слуга двух господ». В фокусе внимания – комедия дель арте, рассмотренная здесь не с точки зрения происхождения и исторического бытования, а в той мере, в какой она была вовлечена в реформу театра, осуществленную венецианским

комедиографом XVIII века – реформу, переосмысленную и раскрытую в новых аспектах режиссерским театром XX века.

Постановка «Арлекин – слуга двух господ», существующая в десяти режиссерских редакциях, стала для Стрелера настоящей исследовательской лабораторией и отразила ключевые моменты истории первого в Италии государственного стационарного театра. Новаторским решением Стрелера в спектакле стало использование масок комедии дель арте. Техника изготовления масок, приемы игры комедиантов дель арте были утрачены. Режиссеру и актерам приходилось изобретать современный способ исполнения. Именно комедия дель арте способствовала усилению стрелеровского восприятия театра как места игры, условности и саморефлексии. Изначально присущий ей импровизационный характер, наличие масок, дух пародии и самоиронии повлияли на развитие метатеатральных приемов Мастера, связанных с осознанием актерами своих ролей, выведением на первый план театрального мастерства и процесса создания спектакля. Маски комедии дель арте, таким образом, явились для Стрелера тем изначальным «фильтром», «зеркалом», придающим воспроизводимым на сцене ситуациям и персонажам метатеатральное измерение.

После встречи с Бертольдом Брехтом Стрелер в исследовательское поле приемов и техник комедии дель арте включает обширный культурно-исторический контекст ее бытования. Режиссера теперь интересует не только театральная жизнь персонажей комедии масок, но и повседневная, жизненная реальность бродячих комиков XVIII века. В четвертой редакции «Арлекина» (1963), представленной на открытом воздухе на вилле Литта ди Аффори под Миланом, Стрелер выстраивает сложную метатеатральную систему игры актеров «Пикколо театро», исполняющих роли «актеров», современников Гольдони, которые, в свою очередь, перед зрителями разыгрывают гольдониевскую комедию «Слуга двух господ». В последующих редакциях

Стрелер повышает градус «метатеатральности», вводя все новые и новые элементы. В редакции «*dell'Addio*» (1987) спектакль как бы пропускается через фильтр своей сценической истории в «Пикколо театро», в редакции «*Del Buongiorno*» (1990) режиссер усложняет «метатеатральное» зеркалирование персонажей, актеров и зрителей, добавляя двойников героев.

Третья глава «Горные великаны» Л. Пиранделло. Режиссерская интерпретация драматургической концепции модернизма посвящена сценическому воплощению Джорджо Стрелером мифопоэтического произведения Луиджи Пиранделло (1867–1936) «Горные великаны». Представленный в трех режиссерских редакциях (1947, 1966, 1994) спектакль Стрелера «Горные великаны» зафиксировал критические периоды исторической, политической и социальной ситуации в Италии, в условиях которой театр и режиссер осуществляли свое взаимодействие со зрителем.

В главе рассматривается, как в режиссерском театре Стрелера происходило осмысление сложной драматургической концепции модернизма, в которой принцип игры стал доминирующим принципом существования и мировосприятия человека. Исследуется творческий метод режиссера: используя приемы метатеатра, Стрелер дает свой ответ на вопрос о соотношении искусства и реальности, столь остро поставленный в свое время Пиранделло.

Итальянский драматург в своих произведениях высказывает сомнение в возможности познания «истинной» действительности. Реальность персонажей оказывается конструкцией, создаваемой их собственным сознанием и средствами театра. С другой стороны, Пиранделло показывает, что истинная реальность – это не более, чем набор социальных масок и ролей, которые люди играют друг перед другом. И театр, в свою очередь, является отражением этой условности жизни.

В «Горных великанах» тема театра у Пиранделло раскрывается иначе: «чудо искусства» – это не сам спектакль, а фантазия, которая его создает».⁴¹ Поэтому Стрелер наряду с уже узнаваемыми приемами «театра в театре» вводит новые метатеатральные элементы: визуализация на сцене фантазий и снов посредством разыгрывания театрального представления, показывание «изнанки» «театра в театре» – со зрителями как бы по ту сторону сцены. В «Великанах» Стрелер для усиления метатеатрального восприятия использует теневой театр, искусство пантомимы.

В четвертой главе «Буря» У. Шекспира. Модель «тотального театра» рассматриваются стадии освоения Стрелером художественного мира Шекспира (1564–1616): от первой постановки «Бури» на открытом воздухе в садах Боболи во Флоренции (1948) до грандиозной «Бури» на сцене театра «Лирико» в Милане (1978), ставшей кульминацией процесса формирования итальянским режиссером «метатеатрального» языка на шекспировском материале.

Для Стрелера шекспировский театр выступил идеальной моделью театра свободной формы, открытого как для исторической правды, так и для поэтических образов, примером неискаженного взаимодействия автора с актерами и зрителями. Режиссер обращается к Шекспиру за «традиционной театральной условностью», которой заново предстояло овладеть театру XX века.

Сценические эксперименты с пьесами Гольдони, Брехта, Пиранделло, а также работа над оперными произведениями сформировали новый синтетический подход, который Стрелер начинает активно использовать при постановке шекспировских трагедий и комедий. Кроме того, материал шекспировских драм подтолкнул режиссера к продолжению методологических поисков по линии комедии масок. Именно комедия дель арте стала для Стрелера основным способом соединения комедийных

⁴¹ Gaipa E. Giorgio Strehler. Bologna: Capelli Editore, 1959. P.27.

элементов шекспировских пьес с богатым итальянским театральным наследием, помогла адаптировать произведения английского драматурга к их восприятию итальянской публикой.

Если атмосфера «Бури» на открытом воздухе в 1948 году была воплощена в сцене маски с барочной музыкой и танцами, то в редакции 1978 года в театре «Лирико» в Милане, где сцена свадебной маски предстала в сокращенном варианте, Стрелер обнажает перед зрителями совершенно иную, метатеатральную атмосферу произведения. Режиссер увидел остров Просперо как сцену, а самого Просперо – как театрального творца. Это отчасти маг, отчасти драматург, отчасти режиссер, отчасти – лицедей.

Наряду с важными онтологическими и гносеологическими проблемами, которые поднимает Шекспир, смысловым ядром пьесы «Буря» является исследование в области театральной практики. Для английского драматурга театр – способ познания реальности, а театральность – фундаментальный принцип построения драматического текста. Поставив повторно шекспировскую «Бурю» в период своей творческой зрелости, Стрелер отчетливо осознал, что и для него театр – это способ экзистенциального исследования Жизни и Истории, поиск сущности Человека, познание истины в создаваемых разрывах между реальностью и иллюзией.

Стрелеровская «Буря», безусловно, близка к другим его спектаклям, где уже изначально в пьесах содержатся отсылки к теме театра, но именно эта постановка фиксирует новый этап творческой биографии итальянского режиссера, где метатеатральность становится концептуальным ядром его постановочного метода.

В пятой главе «Трехгрошовая опера». На пути к эпическому театру» дается анализ идеологического и эстетического влияния теории эпического театра немецкого режиссера и драматурга Бертольта Брехта (1898–1956) на художественное мировосприятие Стрелера. Осуществляется подробный

разбор стрелеровской «Трехгрошовой оперы», представленной в трех режиссерских редакциях (1956, 1973, 1986).

Эпический театр Брехта явился одной из «несущих конструкций» метатеатральной системы Стрелера. Немецкий драматург сознательно разрушал традиционный театр, чтобы создать на его месте новый, который бы не просто развлекал, но и заставлял зрителя критически мыслить. В ходе анализа постановок «Трехгрошовой оперы» показывается, как итальянский режиссер осваивал основные принципы брехтовской эпической теории: «эффект очуждения», который достигался за счет прямого обращения актера к зрителю, исполнения зонгов, демонстрации технических приемов (зрители видели, как меняются декорации, как работает свет, звук, как актеры готовятся к выходу на сцену и т.п.), использования резких переходов между сценами, разоблачения условности театрального представления, подчеркивания роли актера как исполнителя, а не как «воплощения» персонажа, «историзации» событий.

Фундаментальное исследование шекспировской драмы позволило Стрелеру ухватить глубинную суть театральности Брехта: для Стрелера была очевидна связь брехтовской драматургии с ренессансной театральной системой. До Брехта новую драматическую структуру с двойственностью характеров персонажей разрабатывал Пиранделло, сценические эксперименты с произведениями которого также помогли основателю «Пикколо театро» усвоить уроки эпико-диалектического театра Брехта.

С момента постановки Стрелером «Трехгрошовой оперы» Брехта в 1956 году режиссер не только в спектаклях по пьесам немецкого драматурга, но и у Гольдони, Шекспира, Чехова стал устанавливать нечто вроде диафрагмы между реальной и воспроизводимой на сцене жизнью. Такая «перегородка», не деформируя, но словно размывая черты реальности, придавала ситуациям и персонажам совершенно иное пространственно-временное измерение.

Шестая глава «Вишневый сад» А.П. Чехова. Теория трех китайских шкатулок» посвящена анализу чеховских постановок Стрелера: «Чайка» (1948), «Вишневый сад» (1954, 1974), «Платонов и другие» (1959). Рассматривается влияние на молодого режиссера идей русского театра начала XX века, театральной системы К.С. Станиславского, драматургии М. Горького и А.П. Чехова.

В начале XX века Чехова (1860–1904) как драматурга в Италии практически не знали. Русская интеллигенция, эмигрировавшая из России после революции 1905-го года, во многом поспособствовала появлению переводов произведений русских писателей на итальянский язык, в том числе пьес Чехова.⁴² И только после Второй мировой войны глубинная сущность драматургии Чехова раскроется в Италии благодаря стремительному развитию режиссерского театра в творчестве таких выдающихся мастеров, как Лукино Висконти и Джорджо Стрелер.

По чеховской линии Стрелера также прослеживается эволюция его постановочного метода. Выбранная мастером в качестве отправной точки «Чайка» давала возможность опробовать на итальянской сцене не только «натуралистическую» технику Станиславского: поскольку пьеса имплицитно уже содержала в себе отсылки к миру театра, она вводила двойное измерение театрально-жизненной дихотомии, исследование которой продолжилось и углубилось основателем «Пикколо театро» в последующих спектаклях. Театр как иллюзия, метафора самого театра, игра, магия, сон – все это неизменно составляло исследовательское поле Стрелера с его главным устремлением к разгадыванию природы театра, его границ, соотношения правды и вымысла. Подобно старательному рудокопу, он постепенно раскалывает чеховские драмы, обнаруживая за «реалистическими» слоями их иную реальность.

⁴² В 1906 году Чезаре Кастелли издал первый итальянский перевод «Вишневого сада». Второй перевод «Трех сестер» появился в 1913-м (первый перевод пьесы был выполнен Ольгой Паджес и Доменико Кьямпони еще в 1901-м году), Одоардо Кампа, специалист по русской литературе, перевел «Чайку» в 1914 году, в 1919 году профессор русской литературы Римского университета La Sapienza Этторе Ло Гатто вместе с женой Зоей Воронковой перевели «Дядю Ваню» для неаполитанского издательства.

Чехов исследует природу человеческого существования, где маски, роли, самообман играют важную роль. В его пьесах также присутствует разоблачение иллюзий, но только не театральных, а жизненных. Театр Чехова показывает несоответствие между этими иллюзиями и истинной реальностью, раскрывая трагикомизм человеческого существования. Драматург отказывается от традиционных драматических приемов, его пьесы кажутся «несценичными», состоящими из повседневных разговоров, бытовых сцен и незначительных событий. Этот «бытовизм» позволяет создать Чехову эффект «подлинности», как будто зритель подсматривает за реальной жизнью сквозь замочную скважину. Однако именно эта подлинность оказывается обманчивой, здесь не менее остро ощущается игра. Подтекст становится главным средством выражения авторской мысли. Этот прием требует от зрителя активного участия в создании смысла спектакля, заставляет размышлять о том, что скрывается за словами и действиями. А режиссера неопределенность и многозначность чеховского текста побуждает к поливариативности его интерпретации.

Стрелер интуитивно почувствовал, что особая чеховская театральность заключена в трагикомичности, которую уместно выражать в поэтических ритмах. От «гротескного балета» «Платонова и других» он приходит к разреженной «симфонии белого» в «Вишневом саде». Во второй редакции «Сада», в период, когда европейскими режиссерами была уже преодолена определенная традиция прочтения чеховских произведений, идущая от МХТ и Станиславского, Стрелер предоставляет актерам новое игровое пространство за пределами не только системы Станиславского, но и брехтовских правил.

С помощью «трех китайских шкатулок», трех уровней интерпретации чеховского текста (конкретная человеческая история, История, Жизнь), режиссер множит реальности, в которых актеры существуют одновременно. Вжившись в роли, они должны играть не натуралистично, а реально, и в то же время «ирреально». Размываются границы реального и театрального

пространства. Сад-покров проходит через всю сцену в зал, так что зрители находятся в «вишневом саду» на протяжении всего спектакля. Партер зрительного зала используется актерами как часть игровой реальности. Трансформирующаяся платформа на сцене предстает как образ «театра в театре», который Стрелер будет создавать даже в тех пьесах, где нет прямых авторских отсылок к театру как месту действия. И, наконец, новая «метатеатральная» реальность, которую Стрелер добавляет здесь – это мир детства. Гаев и Раневская – «взрослые дети», игрушечный поезд симультанно пребывает в реальном, театральном, детско-игровом пространствах. Режиссер синхронизирует художественные плоскости, находя подлинное равновесие и поэзию театра между прошлым и настоящим, сном и явью, внешней и внутренней игрой актера, реальным и театральным, драмой и фарсом.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, обозначаются перспективы дальнейшего изучения и развития темы, а также очерчивается панорама влияний постановочного творчества Джорджо Стрелера на режиссерский театр XXI века.

В процессе решения задач диссертационного исследования последовательно рассматривалась концепция метатеатра: ее формирование в теории драмы и осмысление в искусстве режиссуры. В диссертации было предложено обозначать как «метатеатр» определенную художественную систему и практику, позволяющую театру осознавать и демонстрировать свою двойственную природу: раскрытие в сценическом действии творческого и технического аспектов, в актерском образе – аспектов жизни героя и исполнения роли, а также осмысление в двойственном плане других элементов театральной системы (пьесы, режиссерской композиции, сценографии и т.д.).

В ходе исследования стало ясно, что для художественной системы, обозначаемой как «метатеатр», характерны следующие элементы: театр в театре (пьеса в пьесе, сочинение пьесы внутри спектакля, исполнение спектакля внутри спектакля, репетиция внутри спектакля и т.д.); нарушение

«четвертой стены» через прямое обращение актеров к публике или комментарии персонажей «в сторону»; игра с границами между реальностью и вымыслом, между сценой и жизнью (создание и разоблачение сценической иллюзии на глазах у зрителей посредством обнажения театральных механизмов, открытой смены декораций, временных выходов актеров из роли, саморефлексии театральных персонажей и т.д.); ощущение уместности в любой точке спектакля иронии, пародии, интертекстуального взаимодействия, открытости для многих способов интерпретации.

Одним из итогов исследования стало выявление способов реализации концепции метатеатра, или модусов метатеатра, в режиссерском искусстве Джорджо Стрелера. Основным материалом для выводов, касающихся методов Стрелера, послужили спектакли режиссера, рассматриваемые в отдельных главах диссертации, которые можно назвать репрезентативными для его творчества. Это постановки, к которым он обращался многократно в течение жизни, существующие в нескольких редакциях, и потому ясно отражающие эволюцию его творческих приемов и характер взаимодействия с ключевыми для него драматургами.

Кроме того, анализ спектаклей показал, что Джорджо Стрелер по мере усложнения используемых им метатеатральных приемов, все более и более настойчиво и заметно для зрителя разворачивает концепцию метатеатра в пространстве сценической иллюзии – через игру с границами театрального пространства, использование необычного реквизита, непривычную световую партитуру спектакля (высвечивание глубины сцены, затемнение авансцены, активное использование контрового света).

Таким образом, концепция метатеатра составила основу методологии анализа режиссерского метода Стрелера и позволила свести многообразие используемых им художественных приемов, принадлежащих к разным театральным системам, к некому общему знаменателю. Переосмысливая вековые традиции итальянского национального драматического искусства,

погружаясь в изучение психологического, эпического театра, устанавливая равновесие между противоположными манерами актерской игры, увлекаясь идеями театра пантомимы, разнообразными сценическими опытами европейского театра начала XX века, современными экспериментами в поэзии, Джорджо Стрелер создавал свой «театр для людей», расширял спектр выразительных средств, осуществлял синтез используемых творческих методов, укрупняя свою авторскую систему, которую уместно обозначать, с нашей точки зрения, как «метатеатр».

Мы полагаем, что данное диссертационное исследование позволит не только расширить знания о режиссерском методе Стрелера, но и углубить понимание возможностей метатеатра как важного аспекта современного театрального искусства.

Перспективы дальнейших исследований могут быть связаны со сравнительным анализом используемых Стрелером метатеатральных приемов и постановочных подходов других режиссеров, а также с изучением метатеатральных приемов в спектаклях XXI века, в том числе – новых технологий для создания метатеатральных эффектов. Раскрывается также обширное поле для сравнительного анализа метатеатральных приемов в театре и кинематографе второй половины XX – начале XXI века, а также в целом влияние языка киноискусства на театральные постановки этого времени, осуществленные Стрелером и другими режиссерами. Все это может составить предмет дальнейших исследований.

Научные статьи автора в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации:

1. *Балдина Ю.* «Арлекин» Джорджо Стрелера: от комедии масок к

- метатеатру // Вопросы театра. №3–4. М.: Государственный институт искусствознания, 2013. С. 180–202.
2. *Балдина Ю.* «Горные великаны» Луиджи Пиранделло в режиссерской интерпретации Джорджо Стрелера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. №3. М.: ГИТИС, 2014. С.98–124.
3. *Балдина Ю.А.* Маски комедии дель арте в спектаклях Джорджо Стрелера // Художественная культура. 2024. № 4. С. 164–195.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-164-195>.

Научные статьи автора в других изданиях:

1. *Балдина Ю.* Внехудожественные приемы в современной театральной практике. Природа явления // Ломоносов-2009: материалы докладов XVI Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. М.: МАКС пресс, 2009.
2. *Балдина Ю.* Язык «метатеатра» как литературная техника и как режиссерский метод построения новой художественной реальности // Ломоносов-2013: материалы докладов XX Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. М.: МАКС пресс, 2013.
3. *Балдина Ю.* Статус драматурга в театре. От метадраматического повествования к перформансу // Диалог и взаимовлияние в междокультурном процессе. Вып. 19. СПб., 2015.
4. *Балдина Ю.* Шекспир и Стрелер. Метатеатральный диалог (готовится к печати: История и теория культуры. Альманах: Выпуск 5. М.: Издательство Московского университета, 2025. С. 388–410).