

## Шекспир в Швеции

**Шекспира начали осваивать в Швеции довольно поздно, в середине XIX в. Правда, отрывки из его пьес и упрощенные театральные адаптации появлялись на сценических площадках значительно раньше. Самыми популярными у зрителей сразу сделались эпизоды из «Макбета». Их привозили бродячие английские труппы. По преимуществу, актеры выбирали для исполнения выигрышные монологи или динамичные короткие сценки. Однако до афористичного пророчества Георга Брандеса – «Не успели похоронить Шекспира, как он снова поднялся», – Швеция XVII в. еще не дотягивала (для сравнения – в России «Гамлет» в переводе Сумарокова появился в 1748 г.).**

Все попытки священнослужителя из Лунда Юхана Тумандера приблизить к шведам английского гения, начав в 1825 г. перевод нескольких пьес по первоисточнику, успехом не увенчались. С трудом выпущенные Тумандером сборники спроса не имели. Больше других сокрушался по поводу неудачи друг Тумандера – великий поэт-романтик Юхан Лув Альмквист (1793–1866), первым в Швеции оценивший шекспировскую гениальность. Разносторонне одаренный поэт, прозаик, музыкант, Альмквист легко подхватывает формулу о мире-театре, разъясняя на свой лад: «В мировой поэзии каждому из нас уготована роль Ромео или Фальстафа». Зная английский, Альмквист приобрел сочинения Шекспира в подлиннике и занялся переводом на шведский, да так увлекся, что растрепавшиеся тома вскоре пришлось отдать в переплет, подписав каждый из них. А переплетных дел мастер, со своей стороны, оставил в подтверждение выполненной работы соответствующий знак-клеймо. В результате сложных перипетий в жизни самого Альмквиста, ему пришлось на длительное время покинуть Швецию, а книги из его библиотеки с его личными пометками 1815–1817 гг. были переданы в *Nordiska museet*, сделавшись одной из бесценных достопримечательностей национального хранилища.

Настоящий прорыв в освоении Шекспира произошел в середине XIX в. (1847–51 гг.) и связан с именем выдающегося ученого-лингвиста, профессора Лундского университета Карла Августа Хагберга (1810–1864). Переводы Хагберга долгое время оставались эталонным и единственным источником приобщения шведского читателя (и зрителя) к Шекспиру. Ценность вклада Хагберга в шведское шекспироведение как переводчика-интерпретатора и лингвиста сохраняет и поныне свою уникальную значимость.

Не меньшим, чем Альмквист, почитателем Шекспира становится Август Стриндберг, сумевший по достоинству оценить и вклад Хагберга. Глубокое вчитывание в Шекспира прошло через все периоды творческой активности писателя. Молодой Стриндберг ловил свое отражение в Гамлете, зрелый – окончательно идентифицировал себя с его автором. Переводы Хагберга были у него под рукой, когда он приступил к работе над драмами из шведской истории, начиная с «Мейстера Улофа». Будучи сам выдающимся полиглотом-лингвистом и видя в Шекспире, в первую очередь, автора театральных текстов, он при любом случае (по преимуществу в переписке) выносил безоговорочный вердикт прочитанному, расставлял оценки или делился своими сомнениями, строго

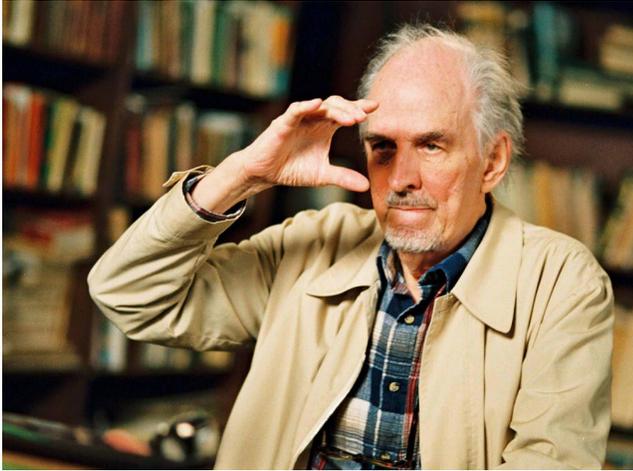
опираясь на первоисточник. Категорически не приняв большинство шекспировских комедий (к примеру, в «Укрощении строптивой» не обнаружив ничего, кроме «цирка, фальши, безвкусицы, нарочитости»), он, так же не стесняясь в выражениях, бесцеремонно и категорично отверг и сборник шекспировских «Сонетов» (работа английского исследователя Инги-Стины Юбэнк «Шекспир и Стриндберг: влияние как осеменение» (термин из словаря самого Стриндберга) один из лучших источников для освоения глубины означенной проблемы)<sup>1</sup>. А темные места озадачившей его «Зимней сказки» Стриндберг попытался понять как художник. Назвав две пьесы («Сказку» и «Цимбелина») ужасающими, он признавался, что наткнулся в них на нечто необъяснимое, но автор (Шекспир) нашел стержень, на который сумел все эти разрозненные неясности нанизать.

Влияние Шекспира на Альмквиста и Стриндберга, от которого великие писатели никогда не отмежевывались, без сомнения, оказывалось в поле размышлений Ингмара Бергмана. Позднее освоение шекспировских трагедий (с оглядкой на мировой опыт, от которого Бергман скорее оттолкнулся) не стало препятствием – скорее, стимулом для первооткрытий Мастера.

## Бергман и Шекспир

«Зимняя сказка», с детства занимавшая воображение будущего режиссера, завершала в 1994 г. шекспировский цикл Бергмана на сцене театра *Dramaten*. А первые опыты освоения английского драматурга относятся к раннему, начальному, полу-ученическому этапу театральных экспериментов режиссера в любительских труппах. В Гельсингфорсе он ставит «Венецианского купца» (сценический дебют начинающего Эрланда Юсефсона в роли Антонио) и «Сон в летнюю ночь» с коллективом молодых исполнителей – студентов театральной школы. Но сам Бергман называет эти работы несамостоятельными, и отсчет настоящей шекспирианы ведет от последнего варианта «Макбета».

На протяжении 40-х гг. (1940, 1946, 1948), т.е. в военный и послевоенный период истории, режиссер трижды обращается к этой трагедии. В одном из спектаклей он сам отваживается выйти на сцену в роли короля Дункана. Антифашистский и антитоталитарный пафос его спектаклей удачно корреспондировал с высоким градусом увлеченности театром как таковым и совпадал со стремлением молодого режиссера выразить на подмостках отношение к событиям мирового масштаба.

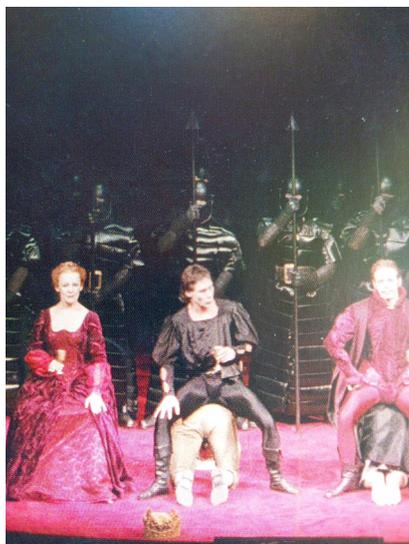


Ингмар Бергман

Не частый, но и не единственный случай откровенной политизированной вовлеченности в интерпретацию классического текста.

Для Бергмана его высказывание было важно вдвойне. Незадолго до начала военных действий он оказался под идеологическим давлением своих пронацистски настроенных сверстников и их наставников. В письмах из Германии, где он жил некоторое время, Бергман подробно рисует поразившие его картины фашистской пропаганды. Внешний блеск нацистской атрибутики явно слепит глаза юноше (он этого не скрывает), затмевая мрак и ужас надвигавшейся всемирной катастрофы. Дотошные биографы пытаются доказать, что Бергман нарочно изменил дату своего пребывания в Веймаре с 1936 на 1934, убавив, тем самым, на два года и собственный возраст – одурманенность злом, позволительная 16-летнему юнцу, едва ли допустима для взрослого юноши. А с первых же дней войны его отношение к фашизму резко меняется.

В 1940 г. трагедия Шекспира, кажется, отвечает на многие вопросы, задаваемые человечеством. Бергман интерпретирует «Макбета» как «антинацистскую драму», в центре которой – «беспощадная схватка с убийцей и военным преступником»<sup>2</sup>. В спектакле с открыто заявленной позицией режиссер видит выполнение гражданской миссии равно своей и начинающих актеров. Бергман добивается отсрочки для молодых актеров-призывников. «Неужели какому-то Гитлеру удастся



«Король Лир». Сцена из спектакля.  
*Dramaten*. 1984

помешать моей премьере?» – иронизирует Бергман. Помешать, действительно, не удалось.

В 50–60-е гг. Бергман, как может показаться, частично отходит от театра. Режиссер активно завоевывает экран, реализуя себя в кинематографе. В 70-м ставит «Двенадцатую ночь» – спектакль, в котором, по словам А.В. Бартошевича, «легко было узнать Бергмана–кинорежиссера. Тот же бесстрашный психологизм <...>, та же скандинавская сдержанность»<sup>3</sup>. Известный шекспировед уловил мудрую простоту режиссерского почерка сродни недавнему шедевру Бергмана – «Земляничной поляне».

Вернувшись в начале 80-х из вынужденной «эмиграции», Бергман, после глубоких раздумий, берется с перерывом в два года за работу над величайшими произведениями мировой сцены – «Королем Лиром» (1984) и «Гамлетом» (1986). Последний раз «Короля Лира» ставили в Швеции в 1929 г. в классическом переводе Хагберга. Бергман заказывает новый перевод известным литераторам Бритт Хальквист и Клаесу Шаару. Его «Лир» должен прозвучать на современном шведском языке, сохраняя смысловое и мелодическое полнозвучие первоисточника.

В день премьеры «Лира» Бергман появился в Драматене в самый последний момент. Он не мог надыхаться воздухом вечернего Стокгольма, обходя свои любимые места. Он заново обживал после разлуки



Ярл Кулле – Лир (справа).  
«Король Лир».  
*Dramaten*. 1984

свое «королевство», с волнением ожидая зрительской реакции. Окончание спектакля сопровождалось беспрецедентным ликованием зала. Десятиминутная стоячая овация, слова Ярла Кулле (исполнителя роли Лира) – «Добро пожаловать домой» – все в этот вечер рифмовалось с восстановленной справедливостью в отношении самого режиссера, добитой, по счастью, не такой трагической, как у Шекспира, ценой.

«Король Лир» Бергмана нес на себе груз тяжелых личных испытаний и мрачной рефлексии недавнего изгнанника. Главная тема – насилие и бесправие, сопровождающееся попранием и унижением человеческого достоинства, разгулом проснувшейся разнузданной вседозволенности. Хрупкое пограничье между добром и злом, заложенное в человеческой природе, открыло Бергману свое неприглядное подполье. Он искал и находил его едва ли не в каждом персонаже.

Запечатленный образ дегуманизации человека сохранила фронтальная мизансцена. Эдмунд и герцог Олбани, с кубками в руках, оказавшиеся между Реганой и Гонерильей, сидят верхом на поверженных придворных-«дзанны». Кто они? Враги или рассчитывающие на победу соперники? Важно не это. Они равны в циничном и безжалостном празднестве попрания нижестоящих. От этой мизансцены выпрямляется путь к вызвавшему множество разночтений финалу. Поскольку Бергман, как всегда, внес в пьесу значительные коррективы, зрители в дополнение



И. Бергман с участниками спектакля «Двенадцатая ночь». Стокгольм, *Dramaten*. 1975

к программке получали полный сценический вариант нового перевода трагедии. Но финальной, заключительной мизансцены в нем не было – словесный эквивалент немого противостояния в тексте отсутствовал.

Когда траурный церемониал (похороны Лира и Корделии) завершился, свет падал на корону Лира – куда более осязаемо притягательный символ власти, нежели расчерченная под ногами и давно «затопанная» карта некоей условной страны (Бергман поначалу убеждал сценографа Пальмшерн-Вайс изобразить контур острова Форе), с которой начиналось не сулящее тревог действие. Сцена раздела королевства, красочно описанная В. Силюнасом, шла «среди гомона, смеха, шуток и танцев», в атмосфере изысканно безупречного эстетического совершенства во всем – от декора до костюмов<sup>4</sup>. Критику недаром вспоминается всепоглощающая «жажда прекрасного» – альфа и омега эстетического кредо знатока и тонкого ценителя Шекспира Уолтера Пейтера<sup>5</sup>. Правда, у бергмановского эстетизма своя изнанка – одетые в черное, вооруженные до зубов латники с пиками наготове. Хотя они безмолвствуют, их пики отбивают зловещую дробь, словно предрекая неизбежное.

Но пока перед нами – старая добрая Англия, и добродушно настроенный великолепный Ярл Кулле, весь в переливах пурпура, готов, кажется, сыграть своего мифологизированного предшественника – справедливого и великодушного Короля Артура, которому, как мы помним, «все равно любезны». От Короля Артура к Королю Лиру – длинный, безрадостный путь.

И вот теперь, в финале, завязался последний узел бесчинств и злодеяний. Эдмунд убит, а омытая кровью корона вновь приковала к себе взгляды недавних союзников – Эдгара и герцога Олбани. И они молча вытаскивают из ножен мечи.

Подтверждение неизбежности апокалиптического исхода Бергман нашел на страницах капитального труда Георга Брандеса, долгое время остававшегося самым влиятельным источником европейского шекспироведения на рубеже веков. Современная критика писала, что пугающая неприглядность конца – расплата за эгоистическое любование собой на подмостках истории, предупреждение о том, что распоясавшееся зло – сила, грозящая обрушиться на все живое.

Могучий театральный инстинкт не позволил Бергману покинуть театральные подмостки, не поставив главную трагедию всех времен «в меняющемся мире». «Гамлета» он называл одним из своих лучших спектаклей – самым выстроенным, напряженным и «разгневанным» (еще одна после «Мизантропа» неприкрытая аллюзия на драму Дж. Осборна «Оглянись во гневе»).

В исполнителе главной роли Петере Стормаре режиссер находит черты себя самого в юности. Неизжитая бергмановская «слабость» – отыскивать в актерах своих альтер эго, чтобы с одними дойти до конца, как с единомышленниками (Макс фон Сюдов, Эрланд Юсефсон, Андерс Эк), с другими – шумно разойтись, как с Торстеном Флинком.

Черные очки, как маска, позволяющая, спрятав себя, зорче и острее видеть других, сила затаенной мысли, угрюмое молчание и беспомощность в поступках – такого датского принца Бергман представил миру. География гастролей театра *Dramaten* с «Гамлетом» и «Фрекен Жюли» всеохватна – бергмановские спектакли впервые попадают даже в Россию.

Тема смерти, свершившейся или неизбежно надвигающейся, – главная в этом спектакле. Название одной из рецензий – «На “Гамлете” лежит бергмановская печать» – напрямую отсылает к «Седьмой печати». Шахматную партию, как видится рецензенту, разыгрывают Призрак (Смерть) с обреченным на гибель Рыцарем–Гамлетом. Шахматная игра – один из главных образов поэтики Бергмана, постоянная метафора, проходящая через многие его произведения. В 2000 г. в США выходит сборник *Stage and Screen: Studies in Scandinavian Drama and Film*. На обложке сборника изображены Стриндберг и Виктор Шёстрем, которые ведут партию за шахматной доской. Дочь Ингмара Бергмана Линн Ульман,



Макс фон Сюдов – Рыцарь, Бенгт Экерут – Смерть.  
Кадр из фильма «Седьмая печать»

комментируя обложку, сказала: «Мой отец всю жизнь играл в шахматы со Стриндбергом»<sup>6</sup>.

Под оглушительную музыку датского рока появляется затянутое в черную кожаную амуницию войско Фортинбраса, ему придется только доделать начатое предшественниками – смести все со своего пути.

## Лирическое отступление

Неслыханное везение! Я смотрела бергмановского «Гамлета» в Москве в обществе главного отечественного шекспироведа А.А. Аникста. Старинный друг нашей семьи, он по телефону пригласил меня выехать в срочном порядке. Евгения Федоровна (жена) сильно простудилась, и он дарит мне ее билет. Не помню, каким поездом ехала, но накануне лихо-радочно перечитывала «Гамлета» по-английски. Аникст-то наверняка знает его наизусть. По наивности я была уверена, что со сцены будет звучать английский текст. Забыла, что это не Брук.

...Неожиданные, причудливые, вневременные костюмы и пустое пространство сцены я восприняла как дань современности, но беспяфосно прочитанный монолог «Быть или не быть» (его мы учили на занятиях в подлиннике с голоса Пола Скофилда) смутил, кажется, не только меня, но и самого «гамлетоведа». Но, оказывается, не для этого монолога-взрыва, монолога-всплеска собирал силы Гамлет. Свой главный

приговор себе – «О, что за дрянь я, что за жалкий раб» – Гамлет, не таясь, выносит на суд бродячих актеров. Только с ними он готов говорить о самом сокровенном, ради них он отрекается от разъедающей душу немоты. Только от них ждет поддержки и понимания. В душе актер и режиссер, он говорит с ними на одном языке. Его монолог – это исповедь и одновременно почти режиссерский конспект происходящего: «Что ему Гекуба». Прочтя монолог, Стормаре–Гамлет едва не теряет сознание. Аникст смотрит на меня торжествующе. Он готов аплодировать хмурому «верзиле» (Петер Стормаре немислимо высокого роста) в черных очках...

А Офелия? Отчего она все время на сцене? Гамлет не успел наговориться с ней живой, и она осталась навсегда рядом, чтобы дослушать его и наблюдать, ничего не выпуская из вида? Или она – видение, о котором он не может забыть? На сцене она, хоть и малая, часть его совести. Оттого она рядом. Разлученных не разлучают.

А Отец в каком-то балахоне вроде ночной рубахи? Разве это был Призрак, а не послеобеденный сон? А Клавдий с бутылкой в руках? Пьет или уже опохмеляется? Пьяный пир мертвецов только начинается.

Вопросов много, но я стесняюсь их задавать мэтру. Аникст провожает меня до метро. Я уезжаю ночным поездом. «Вы будете об этом писать?» Мой вопрос – чистая риторика. «Пожалуйста, сообщите, чтобы я не пропустила. Я не все поняла». Аникст качает головой и лукаво улыбается. «Пусть пишут молодые. Они Вам все объяснят».

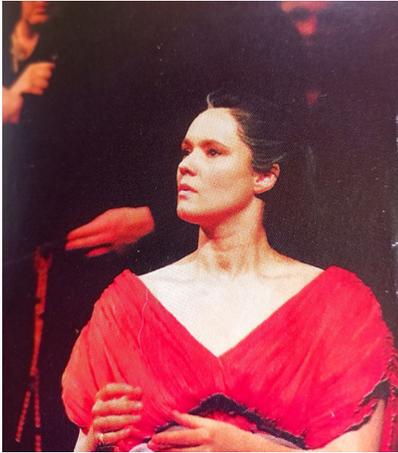
### «Зимняя сказка»

Середина 90-х, итоговое для Бергмана время – «Зимняя сказка»... Каждый спектакль Королевского театра *Dramaten* начинается с программки. И для «Зимней сказки» она – особая. Не просто информирует перечнем исполнителей, но увлекает сочными живописными иллюстрациями, помогая будущим рецензентам точно отобранными мизансценами и просвещая любознательного зрителя. Собранные под строгой обложкой с привычным логотипом тексты интригуют, мистифицируют, вовлекают в затеянную Бергманом театральную игру. Поясняя и дублируя происходящее на сцене, этот параллельный театр задуман самим режиссером, выпустившим на волю свою неумную страсть к сочинительству. Один из текстов подписан его именем, вернее, дается в его переводе. Но он ничего не проясняет, скорее, еще больше запутывает читателя. Вы уйдете из театра, так до конца и не поняв, зачем вас ознакомили

с письмом некоего Хуго Валленштраля, профессора из Галле и знатока творчества немецкого писателя Иереми Готхельфа (псевдоним Альберта Бициуса). Что вам за дело до научного труда «О происхождении известняка в Эстонии» – не за этим же вы пришли в театр? И с какой целью в этот научный труд оказалась вложенной изящная афиша спектакля «Зимняя сказка» более чем столетней давности? Неужто только затем, чтобы узнать, что в этом самодеятельном представлении в скромной роли Диона участвовал сам Юхан Лув Альмквист? Или увидеть имя Ричарда Фурумо, одного из сквозных героев Альмквиста, в задуманном спектакле выступившего в роли распорядителя увеселений.

Впрочем, здесь же пояснения Альмквиста. Оказывается, этот стародавний спектакль устраивался в Охотничьем замке для развлечения публики в день рождения Ульрики-Софии Левеншерн. Восемь представителей (включая Ульрику) одного из старинных дворянских родов приняли участие в доморощенном спектакле наряду с самим Альмквистом. Диалог братьев Хенрика и Франса Левеншерна о замысле представления (Франс сыграет в нем принца Флоризеля) на языке XX в. назывался бы режиссерской экспликацией, извлеченной из повести самого Альмквиста «Охотничий замок».

Братья Левеншерна разъясняют зрителям, что предстоящее зрелище в специально оборудованном театре их отец хотел назвать *Songes* («Сны»). Для каждой пьесы выбирается одна-единственная короткая и завершенная ситуация, внятно изложенная и пластически выразительная, но никакой аллегории не подразумевающая и этим отличающаяся от близких по жанру средневековых мистерий и моралите. Мы, зрители, сидим по одну сторону от занавеса, а по другую разыгрывается сон. Но и на сцене тоже занавес – прозрачный тюль, превращающий происходящее не то в затуманенную явь, не то в зыбкую грезу. За этим тюлем будет происходить нечто сказочное, почти фантастическое, но слегка размытое и нечеткое, как бывает во сне. Таким литературным маневром, переводом «Зимней сказки» на поэтический язык Альмквиста с вкраплением множества его стихотворений, Бергман создает шведский колорит, почти приближая к своего рода «игре снов». «Зимняя сказка» буквально «прошита» поэзией Альмквиста, причем отобраны наиболее мрачно-безысходные из его стихотворений: «Моя галера», «Могила», «Конец света», создающие определенный контрапункт (Бергман ставит «Зимнюю сказку» в новом переводе своих современников – Брит Хальквист и Клаеса Шаара).



Пернилла Аугуст – Гермиона.  
«Зимняя сказка». *Dramaten*. 1994

А может, это приметы пресловутого многоавторства (multiauthorship) – термина, свободно манифестируемого у шведских критиков и связанного, в первую очередь, со стилистической своеобычностью Бергмана. Синтез разнородных элементов, заимствованных из других искусств (живописи, музыки, кинематографа), – трактуется как частичное авторское участие. Так, крупнейший театровед Биргитта Стене обнаружила в бергмановских «Привидениях» влияние Стриндберга и Эдварда Мунка, приправленное элементом мистификации (как и в «Зимней сказке») в духе самого Бергмана. На столе Фру Алвинг лежит книга «Современные женщины», написанная некоей Мален Дитрихсон (своего рода заигрывание с Марлен Дитрих). Этот вымышленный автор – недалекий родственник профессора Валленштраля, чье письмо в переводе Бергмана нам уже знакомо.

Разумеется, в «Зимней сказке» не будет никаких примет ни Сицилии, ни Богемии (от которой отплывают корабли), как в «Двенадцатой ночи» не было никакой Иллирии. Все те же балтийские ветры (воспользуюсь метафорой А. Бартошевича), разносящие по миру, в числе прочего, и семена бергмановской театральности. Его вездесущего «театра в театре».

Бергман «воскрешает» спектакль, который устраивался якобы в честь 19-летия принцессы Ульрики-Софии, пришедшегося на Рождество. Звучат знакомые зрителям мелодии. Автор музыки и слов – все тот же Альмквист. Бергман интегрирует в действие публику – нас, сидящих в зале, и тех, что стали гостями Охотничьего замка, то есть актеров.

Они займут места в первом ряду, чтобы подняться на сцену и сделаться полноправными участниками происходящего.

Зрители XIX в. одеты в костюмы эпохи модерн, когда возводилось здание театра *Dramaten*. Элегантная декорация Л. Мерка воспроизводит фрагменты золотых колонн театрального фойе и элемент фрески, украшающей потолок. Бергман подвластен ностальгии. Впервые его привели в театр в 1928 г., режиссер запомнил ряд и номер кресла. В часы затишья, между репетицией и спектаклем, – рассказывает Бергман, – он спускается в зал и садится в это кресло, чтобы вспоминать. Время происходящих на сцене событий и время его воспоминаний – синтетическое театральное время. Бергмановский *teatrum mundi*. Время-Хронос (одно из действующих лиц пьесы) в облике немолодой дамы все время на сцене. На губах – таинственная джокондовская улыбка, в руках – часы с четко читаемым циферблатом. Это Время – судьба, защитник живых.

Идиллия первого действия – любовь, дружба, гостеприимство – кружево пластической выразительности. Для исследования человеческих отношений Бергман превращается в утонченного хореографа (его хореографический инструментарий – предмет специального изучения в современном бергмановедении).

На авансцене появляются дети в масках трагедии и комедии, выкатывают диван – он станет главным местом действия. Гермiona (Пернилла Аугуст), Леонт (Бурье Альстедт) и Поликсен (Кристер Хенрикссон), произнося шекспировский текст, сопровождают слова пантомимой, а произнесенные таким же способом договаривают.

Пернилла Аугуст и Бурье Альстедт – школа Бергмана, его особая психологическая выучка. Они давно «породнены» с мастером ролями последних лет. П. Аугуст несколько раз играла мать Бергмана. Хотел этого режиссер или нет, но в «Зимней сказке» приглушенно звучат голоса автобиографических персонажей «Благих намерений» и «Исповедальных бесед». Сумеречные родительские тени довлеют над режиссером, и он находит все новые и новые трансформации мучивших его когда-то болезненных детских испытаний.

Вся вторая половина действия у режиссера распадается на полукарнавальную картину сельского праздника (праздник стрижки овец), пейзажных забав, песен, танцев, проделок Автолика под его же незатейливые куплеты (слова и музыка Альмквиста) и неумолимо приближающееся узнавание правды о происхождении возлюбленной Флоризеля – Утраты. Правды, которая поначалу низвергнет влюбленных



Биби Андерссон – Паулина.  
«Зимняя сказка».  
Стокгольм, *Dramaten*. 1994

в пучину отчаяния, а затем вселит надежду. И, наконец, узнавания правды о судьбе приговоренной к смерти Гермियोны...

Но Леонт у Бергмана не поднялся до трагических вершин, и «Зимняя сказка» не стала трагедией. Несколько обескураженные шведские критики, в целом благожелательно встретившие спектакль, ищут бергмановское у Бергмана. Сравнивают с «Фанни и Александром» (юный Мамиллий с его тонким душевным строем, действительно, архетип мальчика, играющего в кукольный театр), а заодно и с «Волшебной флейтой» («Жива ли Памина?»).

Любое из сравнений вскрывает связь более глубокую. Главный герой всех этих сюжетов – Театр, и критики единодушны в определении жанра. «Зимняя сказка» – метатеатр, вольно соединивший классику, барокко и авангард.

- <sup>1</sup> *Inga Stina Ewbank. Shakespeare and Strindberg/Influence as Insemination. From Shakespearen Continuities. London, 1997.*
- <sup>2</sup> *Lise-Lone Marker and Frederik Marker. Ingmar Bergman. Four decades in the theatre. Cambridge. UNIV.PRESS, 1982. С. 33.*
- <sup>3</sup> *Бартошевич А.В. Два великих спектакля. Из театральных впечатлений // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 84.*
- <sup>4</sup> *Силюнас В. Лир и другие // Театр, 1986. № 5. С.175.*
- <sup>5</sup> *Там же. С.174.*
- <sup>6</sup> *Stage and Screen: Studies in Scandinavian Drama and Film /Essays in honor of Birgitta Steeve. DreamPlay Press Northwest Seattle, 2000. С. XIII.*