

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

ІНТЕРПРЕТАЦІЇ П'ЄС В. ШЕКСПІРА У СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

Виконала:

здобувач вищої освіти
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Інна ГАДЖИЄВА

Науковий керівник:

доктор культурології, професор,
завідувач кафедри майстерності актора ХДАК
Антоніна КІКОТЬ

Наукові рецензенти:

- 1) кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури ХДАК
Світлана ШУМАКОВА;
- 2) кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри майстерності актора
та режисури драматичного театру
ХНУМ імені І. П. Котляревського
Людмила КОЛЧАНОВА

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
17 січня 2022 року

Харків
2022

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури
Ступінь вищої освіти «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Завідувач кафедри режисури
_____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
28 жовтня 2020 року

ЗАВДАННЯ на виконання кваліфікаційної роботи здобувача вищої освіти Інни ГАДЖИЄВОЇ

1. Тема: «Інтерпретації п'єс В. Шекспіра у сучасній театральній культурі»
науковий керівник – доктор культурології, професор, завідувач кафедри майстерності актора ХДАК – Антоніна КІКОТЬ
затверджені рішенням кафедри режисури від 28 жовтня 2020 р.
2. Строк подання роботи – 17 січня 2022 р.
3. Вихідні дані до роботи – досліджується сучасні інтерпретації п'єс В. Шекспіра у сучасній театральній культурі.
4. Зміст кваліфікаційної роботи (перелік питань, що потребують розробки):
 1. ВСТУП
 2. РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ
 3. РОЗДІЛ 2. В. ШЕКСПІР У СВІТОВІЙ СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ
 4. РОЗДІЛ 3. СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ П'ЄС ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА
 5. ВИСНОВКИ
 6. СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ
 7. ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи

Розділ	Відомості про консультантів розділів кваліфікаційної роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Роман НАБОКОВ	18.11.19	
Розділ 1	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Роман НАБОКОВ	14.12.19	
Розділ 2	кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри майстерності актора Віталій МІЗЯК	20.02.20	
Розділ 3	доцент, заслужений діяч мистецтв України, доцент, декан факультету сценічного мистецтва Ігор БОРИС	09.09.20	
Висновки	доцент, заслужений діяч мистецтв України, доцент, декан факультету сценічного мистецтва Ігор БОРИС	15.10.20	
Список використаних джерел	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Роман НАБОКОВ	19.10.20	
Додатки	старший викладач кафедри майстерності актора Віталій МІЗЯК	10.12.20	

6. Дата видачі завдання — 28 жовтня 2020 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ	01.11.2020	
2.	Розділ 1	01.02.2021	
3.	Розділ 2	01.04.2021	
4.	Розділ 3	01.07.2021	
6.	Висновки	01.10.2021	
7.	Список використаних джерел	10.10.2020	
8.	Додатки	15.12.2021	
9.	Редагування тексту	10.01.2022	
10.	Збір рецензій	12.01.2022	

Здобувач вищої освіти

(підпис)

Інна ГАДЖИСЬВА

Науковий керівник роботи

(підпис)

Антоніна КІКОТЬ

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
 РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ	
ДОСЛІДЖЕННЯ	11
1.1. Аналіз наукових джерел та методи дослідження	11
1.2. Основні поняття дослідження: «режисерське рішення» та «інтерпретація».....	17
Висновки до розділу 1.....	24
 РОЗДІЛ 2. ВІЛЬЯМ ШЕКСПІР У СВІТОВІЙ СЦЕНІЧНІЙ	
ПРАКТИЦІ	25
2.1. Театральна інтерпретація: історичний ракурс.....	25
2.2. Значення спадщини Вільяма Шекспіра у світовому театрі.....	31
Висновки до розділу 2.....	37
 РОЗДІЛ 3. СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ П'ЄС ВІЛЬЯМА	
ШЕКСПІРА.....	38
3.1. Режисерські пошуки в контексті нових художніх прочитань п'єс В. Шекспіра на сучасній сцені	38
3.2. Новітня мова класичних п'єс В. Шекспіра у світовому театрі: культурні сенси сучасних режисерських трактовок.....	45
Висновки до розділу 3.....	58
 ВИСНОВКИ	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	62
ДОДАТКИ.....	68

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження зумовлюється тим, що у сучасному культурно-інформаційному просторі діють загальні ідейні та художні тенденції. Світовий театр робить спроби прочитати добре відому класику, зокрема й трагедії В. Шекспіра як незнайомий текст; з'являються нові інтерпретації – класики й театральної традиції як такої.

Не викликає сумніву, що інтерес до Вільяма Шекспіру і в наші дні, як і раніше, залишається величезним. Справжній шекспірівський бум переживає сьогодні вся світова культура. Ніколи ще театральна сцена не бачила такого різноманіття постановок й таких оригінальних художніх рішень. У сучасному театрі у центрі уваги нерідко з'являється проблема інтерпретації шекспірівської спадщини крізь призму гуманістичних цінностей сьогодення.

Всіляке мистецтво звертається до класики у пошуках відповідей на запитання, які ставить сучасність. Театральні традиції багатьох країн дозволяють своїм майстрам різноманітні експерименти, що розширюють асоціативні поля традиційних образів. У цій багатокольоровій палітрі художніх трактовок шекспірівській канон перетворюється у своєрідний індикатор культури в усьому її спектрі: від високих проявів духовності до її занепаду у сучасній дійсності.

Сама театральна історія інтерпретацій шекспірівського доробку реально відбиває не тільки інтерес митців до проблеми розкриття його змістів, а й інтерес до їх трансформацій у театральній культурі – сучасній і попередній. Отже, дослідження цієї теми, без сумніву, не може залишатися не актуальним. Проблеми інтерпретацій Шекспіра, безумовно, будуть щоразу вирішуватися по-новому, збагачуватися, конкретизуватися, уточнюватися, проте при цьому вимірами-орієнтирами як традиційних, так і найрадикальніших трактовок,

будуть залишатися безсмертні сенси творінь В. Шекспіра, культурно-мистецькі виміри яких навряд чи можуть вважатися вичерпно дослідженими.

Отже, тема інтерпретації шекспірівської спадщини на сьогодні, на жаль, залишається недостатньо дослідженою науковцями. Саме тому це питання і обирається темою магістерської роботи.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами та темами. Магістерське дослідження виконано на кафедрі режисури відповідно до плану наукових досліджень і плану Харківської державної академії культури 2016–2020 рр., затвердженого на засіданні Вченої ради (протокол № 12 від 10 лютого 2016 р.), та є складовою теми «Актуальні науково-дослідні пошуки в контексті сценічного дискурсу».

Мета і завдання дослідження. *Мета магістерської роботи* – виявити та дослідити художні особливості театральних інтерпретацій п'єс В. Шекспіра у сучасній світовій режисурі.

Поставлена мета передбачає необхідність вирішення таких *завдань*:

- сформулювати основні поняття дослідження;
- проаналізувати джерельну базу за темою дослідження;
- визначити методи дослідження;
- узагальнити режисерські інтенції в контексті сучасних пошуків нового прочитання п'єс В. Шекспіра;
- обґрунтувати інтерпретації класичних п'єс Вільяма Шекспіра у світовій театральній культурі.

Об'єкт дослідження – нові прочитання п'єс В. Шекспіра у сучасній театральній культурі.

Предметом дослідження є інтерпретації п'єс Шекспіра.

Методи дослідження. Специфіка теми й авторські задачі передбачають міждисциплінарний кут зору щодо досліджуваного предмету, тобто взаємодію обраних нами методологічних підходів, а саме:

- культурологічного для аналізу предмета в культурно-історичному контексті;
- мистецтвознавчого для обґрунтування художньої сутності предмету нашого дослідження;
- системного (який, базуючись на принципі багатоплановості, полягає у тому, що об'єкт вивчається у декількох планах й аспектах) з метою вивчення новітніх форм, способів та видів прочитання класичних п'єс Вільяма Шекспіра у сукупності взаємозв'язаних елементів та актуальному зв'язку із зовнішнім середовищем.

У свою чергу, відповідно поставленим завданням дослідження вибудовується на системі таких методів, як:

- метод конкретно-історичного аналізу для виявлення специфіки досліджуваних фактів;
- метод причинно-наслідкового аналізу для уточнення принципів розвитку досліджуваного предмету;
- метод аналізу творчості автора для аналітики режисерської діяльності;
- метод аналізу твору;
- загальнонаукові методи: метод аналізу, метод абстрагування та метод узагальнення.

Наукова новизна роботи полягає в розширенні теоретичних обґрунтувань кола мистецьких явищ світового театру ХХІ століття в контексті сучасних інтерпретацій п'єс Вільяма Шекспіра (навіть як принциповому відході від канонічного класичного театру), що є недостатньо дослідженим у вітчизняній театрознавчій науці.

Удосконалено конкретизацію значення інтерпретацій спадщини В. Шекспіра в контексті сучасних театральних тенденцій.

Набуло подальшого розвитку усвідомлення креативних проявів новітніх сценічних практик, інтерпретацій, художніх проявів та знахідок театральних режисерів.

Практичне значення. Магістерська робота може сприяти кращому розумінню змін класичних канонів та догм сценічного процесу, пошуку нових форм. Крім цього, матеріали магістерської роботи як теоретичне підґрунтя можуть знаходити застосування у подальших науково-дослідних роботах, що торкаються вивчення подібної проблематики.

Магістерське дослідження виконується згідно з програмою Міністерства культури України №840/778 «Прикладні розробки у сфері розвитку культури» від 21.09.2018 р., що передбачає здійснення досліджень у галузі культури і театру.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи неодноразово обговорювались на засіданнях кафедри режисури ХДАК.

Крім того, апробація дослідницьких результатів здійснена на таких конференціях: Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні виклики та проблеми науки» (Рівне, 2021) та Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, 2021),

Публікації:

Основні положення роботи обговорювались на засіданнях кафедри режисури ХДАК. Апробація дослідницьких результатів здійснена на конференціях та відображено у публікаціях:

1. Гаджиєва І. Інтерпретації п'єс В. Шекспіра: від традиційних до найрадикальніших трактовок / І. Гаджиєва // Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні виклики та проблеми науки». — Рівне, 2021. С. 187.

2. Гаджиєва І. Інтерпретації п'єс Вільяма Шекспіра на сучасній світовій сцені / І. Гаджиєва // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених. — Харків, 2021. С. 187.

Структуру роботи складають: вступ, три розділи з параграфами, висновки, список використаних джерел з 77 найменувань, 2 додатків; основний зміст 67 сторінок, загальний обсяг роботи 73 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Аналіз наукових джерел та методи дослідження

Наукові джерела, що висвітлюють шекспірівську традицію, вважаємо доцільним проаналізувати в руслі виокремлення аспектів тематично-змістового обґрунтування обраної нами проблематики, що відбивається різноманітними дослідженнями як вітчизняних, так і зарубіжних науковців. Зокрема, це роботи, що розглядають вплив доробку В. Шекспіра на сучасну культуру та відтворюють аналіз специфіки рецепції шекспірівської спадщини у XX–XXI ст.

У якості методологічних орієнтирів дослідження можна виокремити дослідницькі розвідки щодо теоретичних та методологічних основ сучасної культури. Це роботи з культурології та культурології мистецтва: А. Пелипенко, В. Ляха, І. Кефелі, С. Іконнікової, Г. Драч, В. Маркова, І. Биховської. Крім того, науково-методологічні розробки з «інтерпретацій в культурологічному дискурсі» Й. Хейзінги, А. Флієра, В. Шейка та ін.

Щодо дослідження шекспірівської традиції, то ми виокремили фундаментальні наукові монографії та збірники статей, що зачіпають різні проблеми шекспірознавства: «Шекспір: його герой і його час» (М. Урнов, Д. Урнов), «Вільям Шекспир: дослідження і матеріали», «Шекспір у світовій літературі», «Шекспір і музика», «Шекспір: бібліографія російських перекладів і критичної літератури».

У бібліографічній базі даних «Світова шекспірівська бібліографія онлайн» (World Shakespeare Bibliography Online; www.worldshakesbib.org) є ряд наукових робіт, присвячених проблематиці вивчення «національних Шекспирів» (national Shakespeares), «інших Шекспирів» (native / local / other

Shakespeares), а також феномену «глобального / всесвітнього Шекспіра» (global).

Слід особливо виокремити фундаментальні дослідження: Д. Добсон «Шекспир в Новой Европе» «Шекспир: Мировоззрение», Шекспир: история, политика, культура». «Шекспир и национальная культура», «Шекспир универсальный Шекспир» (Dobson; Shakespeare in the New Europe; Shakespeare: World Views; Shakespeare: History, Politics, Culture; Shakespeare and National Culture, Shakespeare universal Shakespeare).

Щодо вивчення шекспірівської традиції у сучасній вітчизняній театральній культурі, то зазначимо, насамперед, і фундаментальні дослідження, і наукові монографії, в яких розглянуті різні проблеми шекспірівських студій (Бартошевич (2014); Федорова (2014); Чекалов (2014) й ін.).

Особливо слід відзначити сучасні різноаспектні дослідження І. Шайтановата його книгу «Вільям Шекспір» (2015); колективну монографію «Шекспір в міждисциплінарних гуманітарних дослідженнях» (Макаров, Захаров, Гайдін (2015)).

З 2016 р. слід наголосити на численних культурних та наукових подіях, присвячених 400-річчю смерті великого драматурга. Зокрема, масштабний проект TheatreHD, в рамках якого в 50 містах України, Росії та Казахстану в кінотеатрах показували популярні постановки шекспірівського театру «Глобус», Королівського національного театру, центру «Барбікан», Метрополітен опера, Великого театру та ін. У рамках цього проекту з'явився цілий ряд публікацій щодо доробку В. Шекспіра та сучасний погляд на нього. Зокрема, це роботи Ю. Андруховича, М. Соколянського та ін.

Щодо основи будь-якого наукового дослідження, то вона закладається завдяки обранню дослідницьких підходів та методів. Тож важливим є

визначення науково-дослідної методології, яка спирається на застосовані підходи та методи, котрі повинні узгоджено синтезуватися у комплексі та уможливлювати досягнення сформульованої мети та завдань.

Дослідження формується згідно обраних автором науково-дослідних методів, за допомогою яких теоретично обґрунтовуються окремі аспекти дослідження, безумовно, з огляду адекватності їх застосування до розглянутого матеріалу.

Весь процес наукового дослідження базується на методах. В пізнавальній діяльності всі методи знаходяться в єдності, взаємозв'язку та взаємному доповненні, що дозволяє досягнути істинності добутих знань.

Загальний напрям дослідницької роботи визначається науковим підходом, який уточнюється й конкретизується методами дослідження для вирішення певних пізнавальних завдань.

Науковий підхід – це основний смисловий вектор дослідження, сутність дослідницького руху в цілому.

Науковий підхід – напрямок мислення чи загальне спрямування аналітики. Метод уточнює, у якій саме конкретиці здійснюється аналіз. У широкому розумінні, по суті, метод – це саме те, як досліджується об'єкт та предмет у науковій праці. Тобто, метод – це певна тактика мислення. Важливим постає визначення терміну «методологія». Методологія – це суть пізнавального процесу [Шейко В., Богуцький Ю., Кушнарєнко Н. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 329 с.].

Метод дослідження – це спосіб (засіб, інструмент) вивчення конкретних аспектів досліджуваної проблеми, завдяки якому поглиблено вони осмислюються.

Сучасна гуманітарна наука володіє потужним арсеналом різноманітних методів, які призначені для розв'язування різних за своїм характером наукових задач. При проведенні конкретного наукового дослідження використовуються ті методи, які можуть дати глибоку й всебічну характеристику досліджуваного явища.

Конструктивний вибір методів дослідження уможливлює бажане для теоретичне обґрунтування фактів сценічного мистецтва в контексті існування притаманних йому процесів та явищ. Вибір методів завжди зумовлює мета та завдання дослідження.

На наш погляд, ефективним вважаємо вивчення обраної теми з міждисциплінарної точки зору, у поєднанні поглядів різних наук. Обраний нами в магістерській роботі міждисциплінарний кут зору, зокрема, зумовлює синтез підходів та методів дослідження, що передбачає звернення до науково-теоретичних розробок у сферах: культурології, мистецтвознавства, філософії, естетики, психології, соціології тощо. Тож конструктивно-евристичним інструментом аналізу інтерпретацій п'єс В. Шекспіра є його поліаспектне вивчення з пріоритетом мистецтвознавчого, культурологічного та системного підходів, що відповідає сформульованим задачам дослідження.

Культурологічний підхід дозволяє ґрунтовно та базово проаналізувати досліджуваний предмет, враховуючи специфіку його існування, а мистецтвознавчий підхід уможливив аналіз його художніх контекстів та змістів.

У рамках культурологічного підходу реалізовано: метод конкретно-історичного аналізу для виявлення специфіки досліджуваних фактів; метод причинно-наслідкового аналізу в руслі виявлення специфіки розвитку досліджуваного предмета.

У свою чергу, в рамках системного підходу розглядає обраний феномен культури, явище сценічного мистецтва, що представляється цілісними утвореннями та складається з ряду взаємозалежних елементів, які знаходяться у відносинах підпорядкування. Це дозволяє вивчити досліджуваний предмет у всій повноті внутрішніх зв'язків і відносин, зіставити його з іншими соціально-культурними явищами, поглиблено зрозуміти.

У рамках мистецтвознавчого підходу реалізовано методи, що уможлиблюють аналіз художніх особливостей досліджуваного предмету: метод аналізу творів митців; метод аналізу творчості; метод образно-стилістичного аналізу творів.

Аналіз твору мистецтва та метод аналізу творів митця є необхідним в намаганні розкрити особливі змісти твору й процесу творення, що передбачає виділення окремих структурних частин твору чи творення та їх якостей з метою дослідження специфіки. Для повноти аналізу може бути долученим погляд з точки зору аналізу самої форми (як зовнішньо-внутрішньої структури твору, що відповідає на питання: «Яким є твір?»). Завдання мистецтвознавства – з'ясувати місце досліджуваного предмету в загальній історії та відповісти на питання: «Яка ідея виражена в даному творі? Чому вона розкрита в такий спосіб?». Саме на рівні пошуку відповіді на ці питання аналіз переходить в інтерпретацію твору.

Інтерпретація – тлумачення смислової сторони твору на різних рівнях, що може допомогти в реконструкції ідеї твору, поглибити його історико-стилістичний контекст, пояснити його взаємодію з іншими творами своєї епохи тощо. Інтерпретація також допомагає розкривати символи та знаки, специфічні культурні коди, які неодмінно присутні у видатних творах мистецтва.

У рамках загальнонаукових методів реалізовано: метод термінологічного аналізу для визначення сутності та всебічного розкриття понять «інтерпретація»; метод аналізу та узагальнення – з метою формування авторських позицій; метод абстрагування – з метою дослідити специфіку інтерпретацій п'єс В. Шекспіра, що нас цікавлять.

Вивчення будь-якого процесу чи явища неможливе без аналізу та синтезу. Методи аналізу – контент-аналіз, джерельний аналіз, текстуальний аналіз – реалізують відбиття й розчленування об'єкту пізнання на складові з метою детального їх розгляду і зв'язків між ними.

Методи синтезу – систематизація, типологізація, класифікація, узагальнення – полягають у дослідженні об'єкта в цілому на основі знання згідно проаналізованих його компонентів (ознак, властивостей тощо) та зв'язків між ними, що й дозволяє зробити певні узагальнення (висновки), які характеризують стан об'єкта в цілому. Зокрема, метод класифікації (типологізації) – поділ об'єктів дослідження на класи (типи, види тощо) на підставі однієї або кількох ознак. Вирізняють звичайну класифікацію, при якій виокремлюють одну ознаку (критерій) класифікації, та класифікацію, проведену шляхом багатовимірного аналізу, при якій об'єкти включаються у певні класи на основі низки їхніх ознак.

Метод узагальнення фіксує загальні ознаки й властивості та здійснює перехід від одиничного до особливого та загального, від менш загального до більш загального.

З метою обґрунтування культурно-мистецької сутності й значення досліджуваної теми в контексті сучасних сценічних практик, на наш погляд, ефективним є вивчення проблеми з точки зору синтезу культурології, мистецтвознавства та системного погляду на неї. Джерела були

проаналізовані в руслі виокремлення аспектів тематично-змістового висвітлення обраної нами проблематики.

Комплекс названих методів дослідження дозволив обґрунтувати мистецьку сутність та культурний сенс досліджуваної нами концепції сучасних інтерпретацій спадщини В. Шекспіра.

1.2. Основні поняття дослідження: «режисерське рішення» та «інтерпретація»

П'єси В. Шекспіра в усі часи надають безмежні можливості режисерам для їх інтерпретацій. Тож, насамперед, визначимо сутність понять: «режисерське рішення» та «інтерпретація».

Режисерське рішення – це сукупність виразних засобів, відібраних на основі аналізу драматургічного матеріалу. Режисерське рішення – режисерська концепція, відбита художніми виразними засобами. Рішення вистави постає процесом переведу життєвих обставин, долі героїв, їх характерів в певну образно-виразну систему.

У кожного режисера може бути своє рішення драматургічного матеріалу п'єси, яку він ставить. Зазвичай, режисер не стільки працює над тем, що вже є в епізоді чи у творі, скільки концентрує свою увагу на, наприклад, почуттях, що є у самій драматургії. Для того щоб це правильно проявилось, режисеру важливо прокреслити свою логіку драматичного рішення п'єси. Саме в цьому проявляється специфічність образного мислення режисера.

Інтерпретацію відомих та маловідомих широкому загалу мистецьких явищ сценічного творення з метою виходу на рівень теоретичних узагальнень конструктивно реалізує їх розгляд в якості специфічного феномену

культури та мистецтва, тобто культурно-мистецького явища. Відповідно, такий погляд на дослідження театральних явищ формує основу аналізу в проблематиці театральної реальності – генезису та еволюції – як певної єдності складових елементів.

Дослідження обраного нами явища сценічного мистецтва передбачає розгляд ставлення до нього через різного роду судження, оцінки, тлумачення, переосмислення.

Театральна інтерпретація – сценічне тлумачення, роз'яснення сценічного твору авторського тексту п'єси, «...інтерпретація є багатоаспектним, багаторівневим процесом, який характеризують: а) рівні: інтерпретація експліцитного (явного, актуального) рівня художнього твору; інтерпретація імпліцитного (прихованого, потенційного) рівня художнього твору (підтексту); б) ступені: інтерпретація зовнішньої форми (художнього мовлення), внутрішньої форми (ейдологічної системи), змісту і смислу (сенсу) твору.» [<https://ukrlit.net/info/sketch/20.html>].

«Вибір... інтерпретації завжди має бути вмотивованим і впливати з характеру твору і мети інтерпретації... На характер і результат інтерпретації твору визначально впливає аксіологічна система (шкала цінностей) дослідника — уявлення про добро і зло, про моральне й аморальне, прекрасне і потворне тощо. Вона є основою оцінювання інтерпретатором того, що утверджує, культивує чи заперечує автор аналізованого твору. Залежить інтерпретація від тезауруса (передзнання) інтерпретатора, з яким він підходить до тлумачення твору: спрощений, убогий, хибний тезаурус робить такими і його судження про твір, оскільки багато суттєвого у творі він не помітить, помічене не зможе адекватно оцінити. Об'єктивність і повнота інтерпретації забезпечуються... багатоаспектністю... всебічністю вивчення твору» [<https://ukrlit.net/info/sketch/20.html>].

Багатозначність та скрита вичерпність тексту визначають можливість існування безкінечної множини інтерпретацій й відносну об'єктивність кожного індивідуального толкування того чи іншого твору. На характер інтерпретації величезний вплив має історичний час. Тому слід пам'ятати, що інтерпретація завжди носить відносний характер. «Важну роль грають битійні, соціальні, історичні реалії, що є очевидними для сучасників... Справжні художні твори незмінно залишаються таємницею, яку до кінця досягнути неможливо» [<https://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/interpretaciya/?q=458&n=86>].

Майже півсторіччя тому Вільям Шекспір склав історії про любов і ненависть, дружбу і ревності, вірність і заздрощі, розуміння честі і боргу – вічні цінності, – яким не перешкода навіть такий довгий термін. Герої В. Шекспіра раз і назавжди стали відповідними духу поточного часу, безапеляційно відвоювавши собі це право.

Наша дослідницька зацікавленість суголосна зі здатністю творів Вільяма Шекспіра впливати на світогляд, систему цінностей і художнє мислення сучасної людини. Герої В. Шекспіра наділені значним антропокративним потенціалом. Вони ставлять перед реципієнтом цілу низку складних філософських питань, стимулюють розгортання мисленнєвої стихії, підживлюють інтелектуальні рефлексії. Саме в цьому і полягає основний урок Шекспіра, який воліє окреслювати складні життєві ситуації, спонукати до розмислів, але уникає однозначних вердиктів і спрощених рішень. [О. Романова <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/torkut-n-antropokreativnij-potencial-vignannja-uroki-shekspira/>].

Щодо нашого розуміння вже сучасних інтерпретацій уроків В. Шекспіра, то вони невід'ємно пов'язані з режисерськими інтерпретаціями, режисурою як такою.

Як відомо, саме театральне ХХ століття стало століттям режисури. Ця професія захопила першість на сцені, перекинувши назад як театр автора, так і традиційний акторський театр – вони стали в гіршому випадку тільки інструментом режисера, в кращому – і інструментом, і партнером.

Цілі століття до цього фігура режисера була театру не потрібна, але, проявивши з певних внутрішньоцехових причин, виявилася не просто можливою, але й життєво необхідною. Перш за все, завдяки технологічним інноваціям, реакцій середовища на ускладнення театральної мови, оснащень його технічними нововведеннями (не тільки машинерією, але і різноманіттям акторських і постановочних технік), зміни конвенції: «театр – глядач» як відповіді на питання «що хоче глядач від театру?» і «що театр хоче від глядача?».

Театр без режисури сьогодні просто неможливий. Утопічною є ідея повернутися в дорежисерське століття, навіть якщо б вона виразно постулювалась.

Дорежисерський театр – це театр автора. У класичному акторському театрі ХІХ століття є відсутнім не тільки режисер, є відсутнім і художник у сучасному розумінні. Театр бере заздалегідь написану п'єсу і максимально ефективно намагається її оживити, наповнити акторської емоцією. Артисти немов би відновлюють авторський задум, ту театральну модель, яка склалася в його голові при написанні тексту, дбайливо ставлячись до ремарок (в кінці ХХ століття ремарка нівелюється), перетворюючи слова в упередметнені метафори. Дорежисерський театр ХІХ століття не знає випадків компіляції театального матеріалу, не знає випадків постановки недраматичних творів. Тільки в самому кінці століття з'являється поняття інсценівки – артисти були навчені взаємодіяти з текстом п'єси не як з матеріалом, а як зі «сценарієм» вистави. І позиція актора, і позиція художника-декоратора в ХІХ столітті – суто ілюстративна, мета – максимальне наближення до духу автора, до

голосу автора, відбитому в ремарках і розстановці персонажів. Автор панує над театральним задумом, дає непорушні правила гри.

У XX столітті все змінюється зі ствердженням модерному. Перш за все, приходить ідея множинності трактувань. Так, наприклад, у живопису, Клод Моне малює двадцять видів Руанського собору в різних погодних умовах та різний час доби. Єдиним, суто «авторським», поглядом дивитися на текст вже не можна. Кожне читання є вже інтерпретацією. Крім того, епоха модерну – перша епоха, коли нове винаходиться через мікшування старого, коли нові художні образи формуються з еклектичної компіляції осколків минулих епох.

Виникає поняття стилізації – фізичної можливості зіграти п'єсу в різних регістрах, в різних стилях, відновити дух і матерію старовинного театру. У театр повноцінно приходять художник-сценограф і композитор. Театр стає варіативним.

В англійській культурі історично склався певний канон театральної репрезентації творів В. Шекспіра, зокрема окремо трагедій. Цей канон, що вкорінений у пам'яті культури і містить певні художні та соціальні домінанти, був зруйнований театрознавцями 60-х рр. XX ст. До класичного тексту були застосовані нові методи інтерпретації, що використали досвід авангардистських течій європейського театру. У результаті чого сформувався новий канон, найбільш яскраво представлений у постановках Королівського Шекспірівського театру, здійснених в 1960–1970-х рр. режисерами П. Бруком, П. Холлом, Т. Нанном.

Сучасний театр не обмежує себе рамками жанру і залучає у своє поле пластичний театр, танець, інсталяцію, візуальне мистецтво тощо. У цьому синтетичному просторі інтерпретатор часто не тільки тлумачить, а й переписує авторський текст. Аналізуючи вистави подібного роду, необхідно

розуміти, як вони функціонують у контексті сучасної культури, чий голос звучить у новому тексті, яким чином він взаємодіє з масовою культурою.

Безліч інтерпретацій, що з'являються на основі одного тексту, дозволяють глибше дослідити питання про природу театральної вистави, переосмислити можливості сприйняття і театральної репрезентації класичних текстів.

Важливо звернути увагу, що у XXI ст. саме поняття інтерпретації трансформувалося: філософія, особливо герменевтика, прийшла до поняття динамічної інтерпретації. Принцип «процесуального» підходу перетворився на загальний принцип, який визначає характер сучасної – не-класичної – картини світу. Сформувалося уявлення про культуру як про розгалужену мережу інтерпретацій, яку безперервно змінює людина. Рухома ігрова структура творів, побудованих на аналогіях, лейтмотивах, зсувах, метаморфозах (інакше кажучи, на взаємодіях, які не мають жорстких меж, що задаються сюжетом, вірністю натурі, прийнятій нормі або стилістиці), починає тяжіти до умовної моделі некласичного мислення.

Вірність натурі стає необов'язковою, сюжет – непотрібним або невиразним, предмет дробиться, нерідко зникаючи зовсім. Для художника важливий не статичний образ реальності, а радше передання рухомих відносин, взаємозв'язків, динамічна картина світу стає значною в руслі вивчення тенденцій розвитку сучасного сценічного мистецтва.

Репрезентативними носіями нового канону інтерпретації можна вважати наступні компоненти театального видовища, представлені в постановці трагедії В. Шекспіра «Макбет» (1975, режисер Т. Нанн): сценографія, мізансценування, особливості світлової партитури, музичне оформлення, акторська гра. На основі цієї роботи стійкі особливості

режисерського почерку Т. Нанна склалися в оригінальну художню закономірність.

У період з 1980-ті по 1990-ті рр. відбувається твердження постмодерністської театральної інтерпретації, відмінні риси якої простежуються на матеріалі постановок трагедії В. Шекспіра «Король Лір», зроблених на різних сценах Великобританії протягом десятиліття. Театральні та кінематографічні інтерпретатори переосмислюють образи «героя» і «антигероя» і розширюють саме поняття «трагедія», зближуючи її з трагікомедією; це призводить до збільшення числа інтерпретацій «пізніх п'єс».

У синтетичному просторі сучасного театру, не обмеженого жодними рамками, інтерпретатор, як правило, стверджує своє право не тільки витлумачити, а й змінити, а іноді і прямо переписати авторський текст. Подібні адаптації, функціонуючи в контексті сучасної культури, вступають у складні взаємини з традицією. Безліч інтерпретацій, що з'являються на основі одного тексту, дозволяють глибше дослідити питання функціонування канону та природи театральної вистави.

За останнє сторіччя різні тенденції світової культури значно видозмінили художній процес як такий. Але парадокс сучасної культури полягає в сполученні ультрасучасного концептуального мистецтва з відродженням класичних традицій, серед яких особливе місце зайняла шекспірівська традиція.

Таким чином, аналіз теоретичного підґрунтя даної роботи уможливлює визначення спадщини В. Шекспіра як важливої культурної константи. Отже, головний наш дослідницький інтерес представляє основні тенденції інтерпретацій В. Шекспіра в їх культурних змістах, характерних для рецепції шекспірівської спадщини у сучасній культурі, а також інтерпретації шекспірівських образів, сюжетів, мотивів.

Висновки до розділу 1

1. Аналіз існуючої наукової літератури виявив пробіл у теоретичному знанні щодо палітри інтерпретацій п'єс В. Шекспіра у сучасній театральній культурі. Відсутнє ґрунтове переосмислення значимості творення великого майстра й традиції, окреслення новітніх форматів і ракурсів прочитань шекспірівської спадщини крізь призму цінностей сьогодення та виявлення їх культурно-мистецьких сенсів, що зумовлює необхідність розробки даної теми.

2. Теоретичними засадами магістерського дослідження є спектр робіт, присвячених сучасному погляду на доробок В. Шекспіра: Ю. Андруховича, М. Соколянського, М. Урнова, Д. Урнова, О. Романової, Д. Добсона, І. Шайтановата, А. Бартошевича, О. Федорова, О. Чекалова, Т. Макарова, М. Захарова, А. Гайдіна.

3. Обраною науковою стратегією дослідження є міждисциплінарна (яка передбачає звернення до науково-теоретичних розробок у сферах: філософії, історії, культурології, мистецтвознавства, театрознавства тощо) з пріоритетом мистецтвознавчого та культурологічного підходів, що відповідає сформульованій нами меті та завданням дослідження.

РОЗДІЛ 2

ВІЛЬЯМ ШЕКСПІР У СВІТОВІЙ СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ

2.1. Театральна інтерпретація: історичний ракурс

Свого часу один з найбільших реформаторів сцени ХХ ст. Бертольт Брехт, розмірковував щодо того, як «представляти минуле і сьогодення в єдності»: «Що дозволяє класичним п'єсами зберігати життєвість? Спосіб їх вживання, – навіть якщо це вживання межує зі зловживанням» [12]. Оскільки кожному століттю і поколінню драматургічна класика відкриває своє, неповторне обличчя і в перекладах на інші мови світу, і в художніх ілюстраціях, і, головним чином, в театральних і кінематографічних інтерпретаціях, питання про дотримання визначеної межі між вживанням і зловживанням в різні часи не втрачає своєї гостроти. Буквальні проходження усталеними, як могло здаватися, раз і назавжди, постановчими традиціями призводило до небажаної закостенілості форм.

У ході роздумів про сучасне звучання шекспірівської драматургії автор гучної і новаторською для свого часу книги про Шекспіра польський критик Ян Котт відправлявся міркуваннях від цілком традиційного постулату: «Кожна епоха знаходить в ньому (Шекспірі) то, чого сама шукає і що сама хоче знайти» [10].

З метою наочно проілюструвати справедливість наведеного судження, можна звернутися до історії. Тенденція представляти п'єси Шекспіра виключно за правилами і регламентаціями зародилася ще під кінець епохи Реставрації в Англії, а на піку європейського Просвітництва, коли тільки-тільки зароджувався культ Шекспіра, і стала узаконеною та мало не єдиною можливою. Прагнення «спокутувати» шекспірівські порушення – виходи за

межі існуючих чільних єдностей – приводило часто до торжества пишномовної, емпатично-декламаційної манери в акторському виконанні, до одноманітності мізансцен, громіздкої архітектури сцени та ін. Ще у 1768 р. Г. Лессінг, пишучи про спектаклі гамбурзького театру, стверджував: «п'єси Шекспіра без всяких декорацій були зрозуміліше, ніж згодом з ними ...» [10].

Подальші виправлення Шекспіра, ретельно підганяються під зразки французької класичної драми. Безсумнівно, було б зайвим відмовлятися від старих трактувань Шекспіра (як, до речі, і Корнеля, і Мольєра, і Расіна) в їх естетичній цінності.

«Існують дві мертві традиції виконання класичної трагедії. Одна – стара, вона вимагає від актора особливого голосу, особливої пластики, благородної зовнішності і урочистого співучого виконання. Друга традиція – всього лише менш послідовний варіант першої. Царствені жести і королівські чесноти відіграють все меншу роль в повсякденному житті, тому кожному наступному поколінню величні пози здаються все більш і більш штучними і безглуздими... » [36]. Матеріалом для докорів подібного роду рясніє історія шекспірівських вистав за тривалий період часу. На батьківщині Шекспіра гостра критика архаїчного підходу театрів до втілення класичних драм голосніше звучить.

Дослідження постановок трагедій Шекспіра у вітчизняному просторі виявляє, в деякому сенсі, поступальний розвиток самого театру. Незважаючи на глибокі особливості в тлумаченні творів Шекспіра, театр розвивається як певний рух. Шекспірівські спектаклі створили певний типологічний ряд, «мундир» постановок за творами В. Шекспіра, поступово і поволі, знаходячи нові форми втілення глибоких шекспірівських думок і обираючи нові грані проблематики, що цікавлять сучасного глядача. Створено певну модель шекспірівського спектаклю як естетичний феномен. Театр освоює шекспірівську спадщину вглиб і вшир, охоплюючи і розкриваючи незвідані

грані творчості, створюючи власну традицію інтерпретації класики. З'являється новий шекспірівський герой, який несе з собою проблематику нового періоду в розвитку мистецтва. В рамках театральної естетики цей герой стверджує ідею гуманізму і справедливості, уособлюючи покоління людей, що піддає перегляду колишні духовні цінності. Й поступово актуальна проблематика знаходить відповідні естетичні параметри. Народження чіткої концепції шекспірівського спектаклю відображає прагнення театру до завершеності сценічної моделі буття.

Сцена завжди відкриває одночасно Шекспіра філософського і поетичного і, навпаки, земного, політичного, злободенного, гостросоціального, шаленого, пристрасного, нетерпимого, ліричного, глибокого. Мабуть, важко знайти в історії шекспірівський спектакль, в якому не здійснювались би намагання режисури переступити за всілякі рамки, бо драматургія Шекспіра цінна, насамперед, безмежним простором для істинної творчої індивідуальності. П'єси Вільяма Шекспіра приваблюють багатьох режисерів, і кожен з них бачить зміст твору по-своєму. Режисери з наполегливою постійністю звертаються до творів Барда з його вічними образами, вдаючись до модернізації шекспірівського тексту за допомогою сучасних їм технологій.

В. Шекспіра – це «вічні» тексти, до яких наполегливо звертається в своїх пошуках сучасна сцена, бо весь «шекспірівський контекст», що включає в себе не тільки самі твори, а й біографічні та історичні дані, образотворчий матеріал, еволюцію театральних постановочного канону та ін., є істотним апаратом, через який культура генерує смисли.

З того моменту, як твори Барда були зведені в ранг класики, кожна нова епоха шукала в них своє відображення. Для цього доводилося часом перекроювати тексти п'єс, але в інтерпретаціях такого роду по-своєму позначався дух часу, віра в торжество розуму, романтичне сум'яття, естетизм, любов до красивих видовищ і точності історичних фактів.

Тексти В. Шекспіра надають практично необмежені можливості для інтерпретації: шекспірівські персонажі мають ті людськими якостями, які притаманні людям будь-якої епохи. Війна, жадоба влади, слабкість духу – історія знає чимало таких прикладів. Саме тому деякі режисери навіть не позначають часових меж подій, що особливо виразно виявляється в костюмах, гримі і декораціях. Але найкраще різницю в інтерпретаціях можна простежити, зіставивши те, як саме зроблені в кожній з них особливо важливі для п'єси сцени. Глядачеві надається можливість поміркувати над долею персонажів і самому встановити причинно-наслідкові зв'язки їх вчинків. І можливо, після перегляду вистави повернутися до тексту Шекспіра, щоб знайти відповіді на задані режисером питання.

Чи є необхідність в розмаїтті інтерпретацій? Чи не правильніше грати п'єси «як автор написав», не додаючи і не збавляючи значень? Без сумніву, сенс будь-якого твору найтіснішим чином пов'язаний і з історичним контекстом його створення, і з тим місцем, яке займає даний текст саме всередині художньої еволюції самого автора. «Повнота змісту всякого тексту виникає» в результаті його співвіднесення [Ямпільський М. Пам'ять Тіресія. З 14] з текстами-попередниками ... і послідовниками»: сучасна інтерпретація класичного тексту сприяє збільшенню смислів першоджерела. Свідомість художника прагне впорядкувати сучасні образи світу у величезному лабіринті культури, який покликаний об'єднувати, зіставляти і розуміти. Для того, щоб відбулося шукане «з'єднання початку і кінця», щоб виникла історія, до класичного твору повинна бути підключена пам'ять культури. Глядач уніфікує текст у своїй культурній пам'яті, оскільки текст трансформує поле смислів, яке виникає в перетині-єднанні автора – глядача. При цьому тексту належить не тільки те, що свідомо вніс в нього автор, але і те, що вносить в нього інтерпретатор в своєму з ним діалогові. Ми, як глядачі «дешифруємо авторські наміри, отримуємо авторське повідомлення. Насправді ж ми виробляємо роботу по розумінню тексту (звичайно, детермінованого його

структурами), використовуючи при цьому весь обсяг нашого життєвого досвіду і культурного багажу. Іншої форми контакту з текстом просто не існує». [Ямпільський М. Пам'ять Тіресія. С. 36].

Класичний текст включає в себе безмежне поле інших текстів, які можуть бути з ним співвіднесені в рамках певної смислової сфери, в якій можливий вихід за рамки взаємин однорідних явищ. Він не може бути відгороджений від того потоку асоціацій, який неминуче в нього проникає. Тексти Шекспіра стикаються в сучасному медіа-просторі з масовою культурою, що на думку М. Бахтіна, постає як «діалог особливого виду», в якому реалізується розширене пізнання власної думки.

Кожне покоління театральних практиків і теоретиків винаходить свого Шекспіра і, відкриваючи нові смисли в класичних текстах, через них оповідає про себе. Але чи існує дійсно новий спосіб зіграти старі тексти? Театр зазвичай розглядається як консервативна форма мистецтва, і відданість класиці є прояв цього консерватизму. Однак численні приклади «поруганого Шекспіра» свідчать про те, що їх постановники, як мінімум, замислювалися про можливість чогось нового. Представлення на сцені «нового прочитання класики», що в тій чи іншій мірі співвідноситься з уже існуючими (тобто навантаженими певною цінністю), виявляється, що сприйняття нового тексту в певній мірі є прив'язаним до традиції.

Діапазон інтерпретації творів Шекспіра, варіюється від цілком передбаченого традиційним прочитанням тексту до власного самостійного перекладання, повного «перевтілення» твору режисером із застосуванням засобів, що знаходяться в його розпорядженні.

У даному випадку інтерпретація тяжіє до «самоусунення» з метою максимального виявлення намірів автора, в якому режисюра обмежується пошуком сценічних знаків, що ілюструють текст або дають глядачеві ілюзію ілюстрації тексту. При такому підході інтерпретатор виходить з того, що

текст вже містить в собі гарну постановку, її треба тільки виявити. Тож сценічна робота не знаходяться в конфлікті зі змістом тексту, а навпаки, «приходить» йому на службу (у протиставленні з безконтрольними маніпуляціями з класичним твором). Розрив між текстом і постановкою породжує новий погляд на твір і новий спосіб відображення реальності, оскільки два вимислу – текстовий та сценічний – мають кожен свої специфічні властивості.

В інтерпретаціях іншого типу відтворюється ніби конфлікт з текстом, демонструється його відносність. В такому випадку візуальна образність не збігається зі словесної. Більшість із них сьогодні вступають в нарочито антагоністичні стосунки з текстом, а також з традиційними методами його постановки і сприйняття.

Сучасний театр все більше покладається не на вірність першоджерела, а на невербальний вплив (важливі не слова, а сама матерія видовища), тому до авторського тексту він відноситься творчо. Режисер займає місце автора, прагнучи пробитися до реальності, з якої колись виникла п'єса. Таким чином, класичний текст пишеться заново – «перепишується» підтекст, мотивування, обставини місця й часу, але слова «Барда» як і раніше залишаються непорушною цінністю. Створений в новий час й іншим «автором», новий театральний текст народжується зі складної, часом двозначною, ігри з оригіналом і збагачує першоджерело новими смислами, які привносить особистість режисера – сучасної людини з його пристрастями і уподобаннями, культурною пам'яттю і творчим досвідом.

Сценічна практика допускає різноманітність конкретизації і прочитання одного і того ж твору: в сучасному театрі співіснують безліч напрямків інтерпретації. Наприклад, пародійна інтерпретація, заснована на трансформації класичного тексту (один із способів поновлення сприйняття конкретного тексту і всієї художньої системи). Невдалим варіантом можна

вважати стилізацію, коли задача постановки зводиться до «story-telling» – переказу добре відомої історії в нових декораціях. Але це – зворотний бік множинності інтерпретацій: коли в репертуарі останніх років є кілька десятків «Лірів» і «Гамлетів», важко сказати дійсно нове слово.

Таким чином, проблеми інтерпретації шекспірівської драматургії на сучасній театральній сцені, головним чином, лежать саме в необхідності дотримання почуття витонченого художнього смаку, донесення до новітньої аудиторії вічних цінностей класичних творів.

2.2. Значення спадщини Вільяма Шекспіра у світовому театрі

Як свідчить історія театру, найвищим досягненням англійської й усієї європейської літератури доби Відродження є творчість Вільяма Шекспіра (1564–1616 рр.). Спадщина геніального митця набула світового значення, опліднюючи творчий розвиток всіх народів світу наступних століть, зберігаючи свою актуальність до нашого часу і, швидше за все, не втратить своєї притягальної сили в майбутньому.

Про життя Шекспіра і його особу відомо не дуже багато. Народився він 23 квітня 1564 р. у Стретфорд-на-Ейвоні в родині ремісника і торговця. Учився у місцевій граматичній школі, де переважно вивчали класичні мови: грецьку і латинську. Вісімнадцятирічним юнаком Шекспір одружився і через три роки після цього залишив Стретфорд. З 1590 р. Шекспір працював у різних театрах Лондона. 1594 р. він вступив у найкращу лондонську трупу Джеймса Бербеджа. У 1599 р. Бербедж побудував театр «Глобус», на сцені якого і ставилися п'єси Шекспіра. Літературна спадщина Шекспіра складається з 37 п'єс, поем «Венера та Адоніс» і «Зганьблена Лукреція» та 154 сонетів. Не всі твори видані за життя письменника. Перша збірка, до якої входило 36 п'єс, була видана його друзями, акторами Джоном Хемінгом і

Генрі Конделом тільки у 1623 р. Протягом 90-х рр. Шекспір написав десять комедій. Сюжети для них він брав із різних джерел: італійських новел, античних і сучасних творів, з реальної дійсності. Написані у найбільш оптимістичний період гуманізму, комедії пройняті ренесансним утвердженням земного життя, непохитною вірою в благородство і довершеність людини.

Творчість Шекспіра втілила ідеї й образи Ренесансу в цілому, в граничній повноті, зрілості, а значить і внутрішній суперечливості. У ній укладена вся проблематика цього типу художньої культури, з усім її життєлюбством і трагізмом, антропоцентризмом і поглибленням у безмежний космос. У його добутках ми знаходимо і класичну, ще тісно пов'язана з античними й середньовічними уявленнями картину світобудови, і зображення її кризи. Шекспір показує в «Макбеті», «Королі Лірі» і «Гамлеті», що світобудова перекручена, загрожує хаосом, що ренесансний герой гине, вступаючи зі світом у фізичну й інтелектуальну боротьбу. Гармонійний розум не може пояснити хвороби світобудови і змушений уступити. Особливе значення в літературній спадщині Шекспіра мають драми історичного характеру («Історичні хроніки»), сюжет яких головним чином взято із історії війн Червоної і Білої троянд: «Річард II», «Генріх IV», «Генріх V», «Генріх VI» і «Річард III» (Шекспір зображує в них процес політичної консолідації Англії, що відбувався в умовах запеклої боротьби центральної влади проти феодалльної анархії і постійної загрози вторгнення із зовні. Симпатії Шекспіра цілком на боці національних сил, що централізувалися, він — рішучий ворог феодалльної роздробленості і вузькоолігархічної політики феодално-аристократичної знаті).

Відродження стало однією з ключових епох і для формування національної самосвідомості. У числі найбільших літераторів тієї епохи, творчість яких «закріпило статус англійської мови і сприяло формуванню

англійського національного характеру», перше місце, безумовно, належить Вільяму Шекспіру, «визнаному генію всього англомовного світу» [Harrison, 1966, 11], великому поету і драматургу, який став символом англійської культури і сформував національний менталітет.

Особливий інтерес до особистості і творчості великого драматурга в ХХ ст. дослідники, зокрема Л. Коллі у своїх численних роботах, пояснюють ще й тим, що все більшого значення набувала «унікальна здатність Шекспіра завойовувати театральну і культурну публіку в усьому світі» [Попова, 2006, 23].

Слід зазначити, що творча спадщина Шекспіра відбиває власну особливість, що полягає у світосприйнятті з притаманними йому цінностями, яке є актуальним в усі часи, з одвічним прагненням критично осмислити минуле, відмовившись від традиційних догм і стереотипів. Твори Шекспіра містять спроби осмислити складнощі нашого ставлення до минулого, прагнучи розвінчувати усталені соціальні, культурні міфи, реконструюючи і переосмислюючи їх. Це як, за Н. Соловйовою, «переписування історії з явним підкресленням творчого акту переосмислення попереднього досвіду» [Соловйова, 2003. 481].

Творчість Шекспіра, безумовно, можна вважати явищем «поза часом», її певною мірою можна віднести до вершинних проявів літератури. Шекспір формує особливий художній світ, демонструючи у своїй творчості магістральні напрямки його осмислення, і створюючи фон, на якому заховані сенси стають очевидними. На наш погляд, він не робить великих художніх відкриттів, що, однак, не позбавляє його творчість особливої специфіки, що втілює власне світосприйняття митця, що «преломлюється» крізь призму його власного художнього досвіду.

Слід підкреслити, що як ніякі інші твори, трагедії Шекспіра в усі часи відображають стан суспільства. Так, наприклад, сучасні прочитання

«Гамлета» все більше усвідомлюються як твору «плюралістичні». Новітні постановки зазвичай переосмислюють другорядних персонажів, говорять про проблему управління суспільством, про державу; протагоніст ж трагедії, герой-індивідуаліст, поступово дискредитується. Герой-борець зі злом йде з елітарного мистецтва в масову культуру, театр же змінює полюс дослідження: для пильного аналізу тепер вибирається антигерой (Яго, а не Отелло). У ХХІ ст. змінюється вісь трагедії: якістю фатальності наділяється не Бог (питання про існування якого вже майже не піднімається), а безособовий корпоративний капіталізм – модель успішного сучасного світу, яка поступово (як це було показано ще в кінці позаминулого століття в п'єсах батька «нової драми» Г. Ібсена) поширила свій вплив зі сфери економічної в область людських взаємин. Герой в результаті виявляється звичайною слабкою людиною, і трагедія, по суті, трансформується в мелодраму. Ця трансформація виявляється фатальною для інтерпретаторів «Короля Ліра». П'єса, що стала в вісімдесяті роки зразком «класичного тексту» і перенесла безліч постановок і експериментів, в ХХІ ст. виявилася позбавленою ґрунту, підтвердивши своєю долею висновок французького дослідника: «традиційної трагедії більше не існує; є тільки стійке відчуття трагічності існування» [10].

Відділяючись від приватних понять удач або невдач, режисерські роботи Пітера Брука, Тревора Нанна, Люка Персеваля, Томаса Остермайера, Льва Додіна, Робера Лепажа, Грегорі-Дорана та інших наочно представляють сучасну культуру – мережу розгалужених символів, або інтерпретацій. Тут режисер (художник, хореограф) тлумачить реалії класичного тексту, історичне минуле, пориви людської душі, виходячи лише зі своїх власних правил.

Пануючий нині постмодернізм задає рухливу, ігрову структуру творів, яка будується на аналогіях, перекличках, лейтмотивах, метаморфози – на взаємодіях, які не мають жорстких меж. Думка про удаваність всіх

інтерпретацій, що існувала до кінця XX ст., нині є загостреною і доведеною до граничного больового порогу, щоб, врешті-решт, цей поріг перейти і, втративши саме відчуття болю, опинитися в просторі гри.

Сучасний постмодерністський ігровий простір – це простір після вичерпання всіх критеріїв і способів інтерпретації, коли тлумачити можна що завгодно і як завгодно, але витлумачити не можна нічого. Інтерпретатора постійно підстерігає небезпека підробки, містифікації, самообману – дістатися до «істинного» змісту твору не представляється можливим, оскільки такого сенсу для постмодернізму не існує. «Розростання світу мнимостей не може не містити в собі загрози для людини, яка не захищеного ні довірою до Розуму, ні безумовної вірою в Бога. Немає сенсу смислів, немає Абсолютної ідеї, немає ідеального зразка, і нісенітниця усвідомлюється як єдиний сенс діянь людини-інтерпретатора, приреченого вічно грати знаками і образами, які є нічим іншим, як фантоми його власної свідомості» [20].

Канон «класичної трагедії Шекспіра», що склався до середини XX ст., був зруйнований театром шістдесятих. Наступні два десятиліття режисура по всьому світу успішно розробляла творчі ідеї 60-х рр., поки вони, у свою чергу, не перетворилися в загальне місце, в новий мертвий канон. Постмодерністські 1990-і і 2000-і рр. принесли в театр поняття деконструкції – тексту, сюжету, матерії вистави, самого поняття трагедії.

Сучасні соціокультурні реалії та глобалізація XXI ст. диктують сьогодні сприйняття дійсності крізь екран, відображення, коментар в блогах. Суспільна мораль розбилася і стала амбівалентною грою, а трагедія – і на сцені, і в житті – перетворилася в кривавий абсурд з елементом мелодрами, в міщанську драму або трагікомедію. І театр наполегливо шукає у великих старих трагедіях, зокрема В. Шекспіра, давно втрачене – авторський непорушний моральний імператив і відчуття єдності буття; ловить відгомін

нині втраченого справжнього не, без чого не може жити. Новий час, за рідкісним винятком, не здатний створити трагедію; театру важливо усвідомити і передати цю думку – мовою класичної трагедії.

Таким чином, можна підкреслити, що нові прочитання Шекспіра є засобом для переосмислення цілей і завдань театрального мистецтва, його принципів, в таких історичних умовах, коли суспільство перебуває в ситуації трансформації, а мистецтво і художник – в пошуках свого нового покликання як особи, що генерує та привносить в життя цінності, «філософію театру». Тож нові прочитання В. Шекспіра є, беззаперечно, актуальними і до нього завжди звертатиметься театр, бо вони містять особливу філософію, вічні цінності й смисли, які є непідвласними ані плинному часу, ані людині, навіть і тій, що спроможна змінити сам хід історії.

Висновки до розділу 2

1. Обґрунтовано, що сучасні прочитання Шекспіру, навіть ті спроби, які наполегливо протиставляють себе традиції та прагнуть до самореалізації у формах, що епатують, свідомо чи несвідомо певною мірою тяжіють і до традиції.

2. Аргументовано, що нове прочитання Шекспіру є засобом для переосмислення цілей і завдань театрального мистецтва, його принципів, в таких історичних умовах, коли суспільство перебуває в ситуації трансформації, а мистецтво і художник – в пошуках свого нового покликання як особи, що генерує та привносить в життя цінності, «філософію театру».

3. Визначено, що творчість Шекспіра втілила ідеї й образи Ренесансу в цілому, в граничній повноті, зрілості, а значить і внутрішній суперечливості. У ній укладена вся проблематика цього типу художньої культури, з усім її життєлюбством і трагізмом, антропоцентризмом і поглибленням у безмежний космос, що, яким би парадоксальним це не здавалось, і сьогодні має місце на початку третього тисячоліття.

4. Тексти В. Шекспіра надають практично необмежені можливості для інтерпретації: шекспірівські персонажі мають ті людськими якостями, які притаманні людям будь-якої епохи (жадоба влади, слабкість духу та ін.), режисери навіть не позначають часових меж подій, що особливо виразно виявляється лише в костюмах, гримі і декораціях. Найкраще різниця в інтерпретаціях простежується у зіставленні того, як саме зроблені в кожній з них особливо важливі для п'єси сцени – глядачеві надається можливість поміркувати над долею персонажів і самому встановити причинно-наслідкові зв'язки їх вчинків.

РОЗДІЛ 3

СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ П'ЄС ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА

3.1. Режисерські пошуки в контексті нових художніх прочитань п'єс В. Шекспіра на сучасній сцені

Проаналізуємо проблеми інтерпретації шекспірівської драматургії на театральній сцені та на екрані. Свого часу ще один з найбільших реформаторів сцени ХХ ст. Бертольт Брехт, протягом ряду років міркували про те, як «представляти минуле і сьогодення в єдності», писав у своєму нарисі «Освячення святотатства»: «Що дозволяє класичним п'єсами зберігати життєвість? Спосіб їх вживання, – навіть якщо це вживання межує зі зловживанням ...» «застарілих режисерських стратегій і анахронічної акторської гри» [Брехт Б. Театр. В 5 томах. М. : Искусство, 1965. Т. 5, кн. 1. С. 265.]. Оскільки кожному століттю і поколінню драматургічна класика відкриває своє, неповторне обличчя і в перекладах на інші мови світу, і в художніх ілюстраціях, і, головним чином, в театральних і кінематографічних інтерпретаціях, питання про дотримання визначеної межі між вживанням і зловживанням в різні часи не втрачає своєї гостроти. Буквалістське проходження усталеними, як могло здаватися, раз і назавжди, постановчими традиціями призводить до небажаної закостенілості форм і часом перетворює досить відомі і навіть знамениті театри Європи в свого роду музеї: музей Шекспіра, музей Мольєра, музей Олександра Островського, музей українського театру корифеїв і т.п.

Поступово «набирав силу свого роду бунт проти подібного тлумачення Шекспіра... Бунт цей формувався і розвивався в різних руслах. Зокрема, в стильовому руслі: давалося взнаки сильне прагнення відмовитися від

стереотипних режисерських і акторських рішень, від громіздких декорацій, квазіісторичній костюмів та інших анахронічних аксесуарів» [36].

У кінематографі однією з перших впливових спроб надати нового стилістичного малюнку шекспірівським драмам з'явився знятий в Оксфорді Максом Рейнгардт в сумно пам'ятному 1933 р. експресіоністський по стилю фільм «Сон в літню ніч», витриманий повністю в зелених тонах.

Слід зауважити, що кінематограф сміливіше (іноді з безоглядною сміливістю) розлучався з традиційною стильовою традицією шекспірівських постановок. Ця тенденція присутня і в фільмах новітнього часу. Так, серйозні суперечки викликав на початку 1990-х рр. фільм Пітера Грінуея «Книги Просперо» з Джоном Гилгуд в головній ролі. Грінуей відверто зізнавався, що чи не головним його завданням було привнести в кінематограф естетику образотворчого мистецтва. У пишному архітектурному декорі і окремих аксесуарах зіркі мистецтвознавці розгледіли явні прикмети стилю бароко, що не цілком вписуються в базову стилістику романтичної трагікомедії Шекспіра (сам режисер заявляв про своє тяжіння до пізнього маньєризму) [Иностранная литература. 2014. № 5. С. 125.].

Можна сказати, звичайно, що така стильова несумісність помітна лише тонкому прошарку освічених глядачів, проте ж не можна не враховувати тієї обставини, що і весь фільм Грінуея навряд чи був адресований масової аудиторії.

У фільмі Кеннета Брена «Гамлет» (1997 р.) костюми придворних і армійська форма викликають асоціацію не з датським середньовіччям і навіть не з вікторіанської Англією, а радше – з Австро-Угорщиною або Російської імперії епохи наполеонівських воєн. Так непомітно завойовувала і розширювала свій плацдарм протилежна тенденція, націлена на нестримне підтягування класичного матеріалу до сучасності навіть в тих випадках, коли постановочна сміливість вступала в очевидне протиріччя з текстом твору.

Найпростішим ходом такого роду актуалізації є включення в спектакль або фільм суто сучасних реалій. Свого часу, рецензуючи поставлений Козинцевим в Великому Драматичному Театрі спектакль «Король Лір» (1941 р.), Н. Берковський звернув увагу на анахронізм в першому акті: король Лір і його Шут грали на сцені в шахи. Критика не збентежила така новація, бо він побачив в тій мізансцені певний сенс: король Лір грає в шахи, а це значить, що він ще перебуває в цілком здоровому глузді. До того ж, як влучно зауважив автор рецензії, якщо в хроніках Шекспір – точний історик, то в «Лірі» його мова – «універсальна, міфологічна» [Берковский Н. Я. Литература и театр. М. : Искусство, 1960. С. 446.].

Випадків більш-менш осмисленого наближення шекспірівських характеристик і ситуацій до новітнього часу не так багато, але вони все-таки були. Світове визнання отримала вистава Тбіліського театру ім. Руставелі «Річард III» в режисурі Роберта Стуруа. У знатних придворних Річарда були сірі шинелі з червоною підкладкою, на зразок парадних генеральських шинелей сталінського часу, що викликало зрозумілі асоціації. У постановці Вірменського молодіжного театру «Гамлет», випущеної буквально напередодні перебудови, була німа сцена, взагалі відсутня в шекспірівському тексті. Це похорон Полонія. Вони проходять зі знайомою урочистістю під траурний марш на тлі задника із зображеної червоно-кирпичною стіною. Бракує тільки ленінського Мавзолею, щоб і не самий просунутий глядач побачив у цій сцені поховання високого радянського сановника біля Кремлівської стіни. Сцена була вирішена пантомімічно, без слів і тому не внесла будь-яких «відсебенькок» в шекспірівський текст.

Минув час, і ультрасміливе осучаснення шекспірівських характеристик і ситуацій стало долати всякі смислові кордону. Так, у виставі Стратфордской Королівського Шекспірівського театру «Дванадцята ніч» (1998 р.) Віола після корабельної аварії лежить на лікарняному ліжку під крапельницею,

Орсіні з його придворними грають у волейбол, а Тобі Белчев у пошуках елю і пиріжків заглядає в величезний холодильник.

У виставі того ж прославленого театру «Міра за міру» (2003 р.) Герцог вирушає в дорогу зі станції з позначенням "Wien-Westbahnhof". У новій постановці «Дванадцятій ночі» в тому ж театрі дядечко Тобі загримований і одягнений під Вінстона Черчілля, що породжує абсолютно надлишкову аналогію.

Чималу полеміку викликав свого часу спектакль Мюнхенського Камерного театру «Отелло» в постановці бельгійського режисера Люка Персеваля; там головну роль виконує білошкірий актор, а всі інші ролі першого плану, включаючи Дездемону, – актори темношкірі. Британський театрознавець Рассел Джексон делікатно називає подібне звернення з Шекспіром на сучасній сцені «постановочним радикалізмом» [Jackson R. Shakespeare at Stratford-upon-Avon: Summer and Winter 2003–2004 // Shakespeare Quarterly. 2004. vol. 55. No. 2. P. 181.]. Його колега Ніл Форсайт характеризує подібні експерименти з Шекспіром різкіше: «ілюзійонізм» [The Cambridge Companion to Shakespeare on Film / ed. by R. Jackson. Cambridge, 2000. P. 274–294.].

У кінематографі експерименти здійснюються з ще більшою відвагою. Іноді агресивна модернізація стосується лише окремих деталей – костюмів, декораційних аксесуарів, як у Грінуея, панські пози і сигари в епізодичного персонажа Рейнольд (слуги Полонія) у виконанні Жерара Депардьє з фільму Кеннета Брено «Гамлет». Але чим ближче до сьогодення, тим частіше зустрічаються грубі препарування і тексту, і сюжетних ситуацій, і окреслення драматичних характерів.

За ілюстраціями можна звернутися хоча б до новітніх кінематографічних версій трагікомедії «Буря». Так, британський режисер Дерек Джармен, відомий своїми «гомоеротичними» фільмами «Едвард II» (за

п'єсою Кристофера Марло) і «Караваджо», де хоча б біографічний або драматургічний матеріал дає підстави для такої фізіологічного трактування, докладає аналогічні мірки і до «Бурі». Чого варті хоча б кадри, де огрядна на рубенсівський лад і зовсім гола Сікоракса годує грудьми вже дорослого Калибана (!). А режисер з США Джулі Теймор в своєму однозначно феміністському по духу фільмі перетворює головного героя «Бурі» в жінку на ім'я Проспера.

Повертаючись до ближчих нам географічно театральним модернізацій Шекспіра, можна збільшувати кількість прикладів, хоча справа, зрозуміло, не тільки в кількості. Прихильники такого вільного поводження з шекспірівської драматургією аргументують своє право на сміливі експерименти необхідністю реально наблизитися – і лексично, і ситуаційно – до життєвого досвіду молодіжного глядача, до якого вони перш за все звертаються. Не випадково і те, що вистави такого роду нерідкі на сценах молодіжних театрів. Йде багато років на сцені Петербурзького молодіжного театру на Фонтанці в постановці Володимира Туманова хвацький спектакль «Дванадцята ніч» з самодіяльними репліками-вставками в текст п'єси. Випадки подібної «турботи» про молодіжного глядача нерідкі і на українській сцені.

У судженнях сучасних режисерів про принципову можливість неповного збігу тексту літературного і тексту сценічного є, скажімо, раціональний початок. Більш того – їм є на що спертися в серйозному мистецтвознавстві. Так, класики літературознавчого формалізму справедливо диференціювали літературний і театральний текст. С. Балухатий, наприклад, пропонував спочатку розрізняти ці два типи драматичного тексту, оскільки мова йде про різні стилістичні системи. Якщо літературний текст і міг сприйматися в поняттях статичності, то театральне втілення його планували тільки в режимі динаміки [Балухатый С. Проблемы драматургического

анализа. Чехов. Л. : Academia, 1927. С. 28–29.]. Та й деякі талановиті режисери помічали цю принципову різницю. Наприклад, А. Таїров підкреслював, що «твір драматичний навіть такого генія, як Шекспір, – не те, що твір театральний...» [Таиров А. Записки режиссёра. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М. : ВТО, 1970. С. 286.]. Малося на увазі те, що театральним він стає в сценічному втіленні, а між літературою і сценічним втіленням є і проміжна стадія – текст для трупи, що працює над виставою.

Популярне в наші дні прагнення наблизитися до «мовної поведінки» сучасної молоді породжує і нові переклади шекспірівських драм, відмічені навмисної, але в художньому відношенні далеко не завжди виправданою свободою. Серед перекладачів, стурбованих розумінням молодого читача і глядача, відомий український письменник і прогресивний публіцист Юрій Андрухович («Про Гамлета» в перекладі Ю. Андруховича (рецензія)) [Соколянський М. У полоні гротескової стратегії // ЛітАкцент. Випуск 2. Київ : «Темпора», 2008. С. 15–21.], до перекладу якого вже вдалися у своїй роботі над «Гамлетом» кілька театрів країни. До того ж ряду творчих явищ можна віднести нові переклади «Гамлета» на російську мову (роботи Андрія Чернова, Ігоря Пєшкова, Римми Генкиной, Віталія Поплавського), «Приборкання норовливої» (Дмитро Биков) і ряд інших. Переклади ці досить різні, але претензії, що пред'являються до них шекспірівської критикою загальні: всі вони відзначені прагненням до лексичної і фразеологічної модернізації – модернізації за будь-яку ціну [Зеркалова А. «Увы, мой стих не блещет новизной». Как и зачем переводят Шекспира для современного театра // Культура, 14 февраля 2014.].

Якщо в XIX ст. надмірна залежність від сценічних традицій приводила до архаїки сценічної мови, що віддаляє Шекспіра від глядача нового часу, то надмірна модернізація, яка веде часто до змішання стилів і вихолощування базового сенсу з класичної драматургії, здатна шокувати і відштовхнути

найбільш освічену і естетично підготовлену частину публіки, в тому числі молодіжної, що в принципі небажано і в дидактичному аспекті небезпечно.

Кардинальні питання напрошуються самі собою. Чи можна відшукати продуктивне рішення цієї непростой дилеми? Як уберегтися від обох ухилів і розраховувати на щирий шлях у втіленні шекспірівських драм на сцені і на екрані? Над цими питаннями, треба сказати, змучувалися багато великих режисерів. Так, Всеволод Мейерхольд ще на початку 1920-х рр. «задумав навіть постановку «Гамлета», в якій сцена могильників була б сучасним політичним оглядом. Маяковським були написані сцени могильників заново, як і всі прозові сцени трагедії, які також мали намір надати політичну актуальність» [Рудницкий К. Режиссёр Мейерхольд. М. : Наука, 1969. С. 244.]. Цій ідеї не судилося реалізуватися. Більш того – в міру безсумнівної творчої еволюції сам Мейерхольд істотно змінив свої погляди на способи надання драматургії Шекспіра сучасного звучання. Він вже роздумував, як можна поставити «Гамлета», не пропустивши жодної сцени. Його стали відштовхувати безоглядні експерименти, пов'язані з насильством над шекспірівським текстом.

Так, вкрай негативним було його ставлення до постановки «Гамлета» як відвертої комедії на сцені Вахтанговського театру в режисурі Н. Акімова. У 1933 р. Мейерхольд писав в одній зі своїх статей: «Нові переділувачі – не всі, але багато, – думають, що перероблення стало вже самодостатнім мистецтвом. Це не годиться. Стали відриватися від завдань автора. Найбільш невдала в цьому сенсі, по-моєму, це постановка «Гамлета» в Вахтангівському театрі. Це такий НЕ-Шекспір, що від Шекспіра вже нічого не залишилося» [Февральский А. Мейерхольд и Шекспир // Вильям Шекспир. К четырехсотлетию со дня рождения. 1564–1964. Исследования и материалы. М. : Наука, 1964. С. 394–395.]. У ході найсерйозніших роздумів Мейерхольд приходив до висновку, що «шекспірізація – це зовсім не реставрація техніки

театру шекспірівської епохи, а засвоєння на новому матеріалі його багатоплановості, розмаху і монументальності» [Февральский А. Мейерхольд и Шекспир // Вильям Шекспир. К четырехсотлетию со дня рождения. 1564–1964. Исследования и материалы. М. : Наука, 1964. – С. 399.]. На жаль, трагічна доля не відпустила видатному режисерові часу для реалізації серйозного сценічного задуму.

3.2. Новітня мова класичних п'єс В. Шекспіра у світовому театрі: культурні сенси сучасних режисерських трактовок

У контексті змістово-сутнісного аналізу й поглибленого осмислення режисерських експлікацій, на наш погляд, слід звернутися до досліджень Л. Пестрякової, В. Житкова, К. Соколова, Н.Скурту, В. Діанової, в яких мистецьке є моделюванням картини світу, коли важливою стає проблема духовної саморегуляції людини та її адаптація у світі. Відтак, на перше місце виходить поняття «картини світу» в інтерпретаціях режисерів — як внутрішнє бачення дійсності, засноване на сукупності усіх накопичених знань та уявлень про світ. Картина світу має історично обумовлений характер і формується в суспільстві в межах визначених світоглядних позицій щодо внутрішньої і зовнішньої структури світу. Тому картина світу кожного окремого режисера-інтепретатора є складно структурованою цілісністю, що включає три головні компоненти — світогляд, світосприйняття і світовідчуття. Термін «картина світу» у науковий обіг ввів у 1950-х Р. Редфілд, але до нього зверталися учені різних галузей знань, розширивши його значення відповідно сфери застосування. У мистецтвознавстві використовують поняття «художня картина світу», яку розуміють як цілісну систему художньо-образних уявлень про реальну дійсність, встановлених художньою практикою [38].

Сценічне мистецтво є своєрідною формою відображення життя, у ньому найраніше сформувалася тенденція до цілісного сприйняття об'єктивної дійсності, а її трансформація в образах, у сучасних творах, що репрезентують авторську картину світу. Авторська картина світу митця є концептуальним відображенням його світосприйняття, емоційної сфери та ціннісних орієнтирів, репрезентованих у художньому творі засобами мистецтва. Художня свідомість автора вибудовує особливе естетичне ставлення до дійсності, спосіб її пізнання і відображення, формує саму художню домінанту, що організовує поетику твору загалом. Будь-яка концепція художньої творчості виникає у річищі широкого соціокультурного контексту, що склався в рамках певної картини світу, і опосередковується низкою різноманітних факторів [Діанова В., с. 294].

Індивідуальне ставлення театрального режисера до світу опосередковане соціальним знанням, тобто поєднує в собі індивідуальний та соціальний аспекти, відображає спосіб, за допомогою якого культура тієї чи іншої епохи сприймає реальність. Втілена у художньому творі авторська картина світу синтезує в собі всі знання митця про дійсність, однак під певним кутом зору, виявляючи в індивідуальному загальне уявлення про світ, закладене в підтексті. Ця своєрідність точки зору відрізняє твори митців однієї епохи, стилю, напрямку, течії, навіть творчого об'єднання, виявляє мовну варіативність авторських засобів відображення однієї і тієї ж дійсності. Через це характер відображення знання про довколишній світ обумовлений не тільки особистим досвідом митця, а й особливостями соціуму та культури, в яких він живе і творить. Тому в авторській картині світу соціокультурне середовище певною мірою впливає на ту дійсність, яку створює митець, оскільки у просторі художнього твору він вибудовує модель світу, що не існує сама по собі і не є повністю продуктом суб'єктивного сприйняття, а зумовлена концептуальною картиною світу.

Прикладом цього можуть бути режисерські твори митців ХХІ ст., у мистецьких інтенціях яких проявляються риси напрямів і течій мистецтва Нового часу, що є свіченням зміни світобачення, світовідчуття, світогляду.

Саме в театральному мистецтві стало можливим співіснування різних точок зору, позицій, цінностей, які втілилися у плюралізмі художніх методів, маргінальності жанрів, нівелюванні стилів. Тому театральні інтерпретації можуть бути розцінені як моделями неповторності буття, що творчо репрезентує нам чуттєво-раціональне осягнення світу режисера-інтерпретатора [Діанова В., с. 295]. У сучасному театральному мистецтві, змістом якого є конкретне ставлення людини до світу і її діяльності, простежується прагнення до експліцитної відкритості. «Відкритість» сучасних постановок складає враження «всеохопної цілісності».

Нове бачення і розуміння сучасного динамічного соціокультурного процесу репрезентоване в авторській картині світу сучасних творців, поєднанні універсального з унікальним у динамічності постійних змін та особливого авторського світобачення.

Можна сказати, що авторська картина світу є суб'єктивним образом об'єктивного світу, в якому відображено не лише світоглядний і емоційний компоненти особистості, а й духовний стан епохи. Про це красномовно свідчать твори нижче розглядуваних режисерів, кожен з яких по-своєму передав власні світовідчуття у власних роботах.

Аналіз інтерпретацій п'єс Шекспіра надає суттєве підґрунтя для обґрунтування існуючих сучасних тенденцій. Вочевидь, сьогодні можна відзначити нагадування про небезпечні крайнощі в ігровому тлумаченні Шекспіра і побачити сліди пошуків творчого рішення аж ніяк не застарілої проблематики.

У найновітнішій режисурі А. Вусика, що представляє свого Вільяма Шекспіра (2021 р., Харківський незалежний театр, готовий експериментувати «Нафта»), «Гамлет» постає квір-шоу з елементами стендапу. Це спектакль за мотивами класичного твору, але в інших історичних та соціальних реаліях, з іншими цінностями і поглядами на життя героїв, що викликають іронічні думки.

У якості власної місії А. Вусик в роботі з класичним твором вбачає – знаходження з героями того часу спільних проблем і наголошення, що в наші часи не актуально і навіть трохи дико отруювати вином ворогів. За часів Шекспіра чоловіки прагнули лицарських ідеалів, хотіли бути мужніми, вірними, чесними, у свою чергу, жінка була втіленням найкращих людських властивостей – краси, доброти, грації, розуму. Вистава стверджує, що зараз ми живемо за часів, коли чоловікам не обов'язково доводити свою мужність, а жінкам – бути хранительками вогнища без амбіцій та досягнень. Люди міняють стать, люблять один одного незалежно від гендерної ідентичності, роблять камінг-аут, самовиражаються через одяг, танці, хобі. Стають застарілими гендерні стереотипи, мужність та жіночність, традиційні способи самовираження та моральні цінності. «Нафта» бере на себе сміливість подивитися на «Гамлета» крізь призму «культурного зсуву» сьогодення, але основну сюжетну лінію все ж таки зберігає. Гамлет виявляється не такий вже героїчний, а іноді навіть інфантильний, герої трагедії можуть сваритися з глядачами, а не тільки між собою. Жінка демонструє право змінити перебіг подій (дякувати ХХІ ст). Якщо деякі герої змінюють гендерну ідентичність, на історію Шекспіра це ніяк не впливає.

В. Шекспір склав історії про любов і ненависть, дружбу і ревності, вірність і заздрощі, розуміння честі і боргу – вічні цінності, – яким не перешкода навіть такий довгий термін, який розділяє митця із сучасною дійсністю. Герої В. Шекспіра раз і назавжди стали відповідними духу

поточного часу, раз і назавжди відвоювавши собі це право. «Багатозначність та скрита невичерпність тексту, ...що є очевидними для сучасників... незмінно залишається таємницею, яку до кінця досягнути неможливо» [36].

Це виразно відображають сучасні приклади інтерпретацій Шекспіра, зокрема це – «Гамлет» Дмитра Богомазова (Одеса, театр В. Василька), «Річард III», Автанділа Варсімашвілі (Київ, театр Франка), «Ромео і Джульєтта» (Львів Національний Академ драмтеатр Заньковецької), «Сон в літню ніч» Сергія Павлюка (Рівнено, Академіний український музично-драматичний театр) та ін. Щодо «інтерпретації п'єс В. Шекспіра у сучасній театральній культурі», то «шекспірізація – це зовсім не реставрація техніки театру шекспірівської епохи, а засвоєння на новому матеріалі його багатоплановості, розмаху і монументальності» [36]. Всі ці «Макбети», найзагадковіші і найнебезпечніші, як стверджує театральна чутка щодо створінь Шекспіра, «Ліри» і «Гамлети» представляють «іншого Шекспіра» в канві авангардної візуалізації як однієї з фундаментальних граней успіху сучасних «гамлетів» та «лірів» в контексті візуальних і смислових граней.

У списку шекспірівських інтерпретацій особливе місце посідає вистава «Король Лір», поставлена режисером Д. Бокурдзе, що удостоєна у 2019 р. премії на фестивалі «Золота маска». Насамперед, виставу викремлює її неочікувана домінанта візуалістики. На крихітній сцені на очах у глядачів актори переставляють стільці, постійно змінюючи мізансцени: палацові покої, заїжджий двір, поле битви. Можна виокремити і

Слід виокремити й сучасні балетні інтерпретації В. Шекспіра. Якщо наприкінці XX ст. на театральній сцені створюються епохальні, цільні «авторські» версії, то XXI ст. пропонує глядачеві зовсім інший підхід до інтерпретації класики. У сучасних балетних спектаклях найчастіше так само, як у драматичному театрі, трагедія перетворюється на іронічний постмодерністський трагіфарс. Цей поворот виразно представлений такими

драматичними постановками, як «Гамлет» Ю. Бутусова (МХТ ім. Гамлет» Р. Габріа («Майстерня» п/р Г. Козлова, 2014) та ін. Звичайно, у цих вистав різні концепції, зовсім різна мова, стиль. І все ж, за словами А. Бартошевича, «історія останніх постановок шекспірівських трагедій – це історія спроб звернути трагедію в іронічний трагіфарс – жанр, в якому сьогоднішній театр відчувається комфортно, чого про трагедію не скажеш» [6, с. 590].

Балетний театр став також на шлях передачі шекспірівської трагедії з елементами трагіфарсу. Приклад тому – вистава «Гамлет» у Великому театрі (Москва, 2015). Творцями цієї версії стали троє постановників, які раніше працювали у Великому театрі над виставою «Ромео і Джульєтта» (2003): молдавський балетмейстер Радун Поклітару, англійський режисер Деклан Доннеллан і сценограф Нік Ормерод. Музичною основою вистави стали П'ята та П'ятнадцята симфонії Д. Шостаковича. П'ята цілком використовувалася для першого акту, друга і третя частини П'ятнадцятої симфонії звучали в другому акті. Це пластична вистава з акцентом на драматичну дію. Невипадково режисер брав активнішу участь у його створенні, ніж хореограф. Про це свідчить і один із виконавців ролі Гамлета Владислав Лантратов: «Ми більше працювали з Декланом, природно, як з режисером. Він ставив саме драматичну виставу на балетній сцені».

Лібретто створювали Д. Доннеллан, Н. Ормерод і Р. Поклітару. П'єса у цій інтерпретації стала сімейною історією. Основною ідеєю вистави стала трагедія втрати – втрати родичів, смерті коханих людей, з якою неможливо змиритися. Про це повторюють у численних інтерв'ю постановники та виконавці головних партій. Наприклад, Р. Поклітару так відповідає на запитання журналіста про сенс постановки: «Наша вистава насамперед про втрату, про те, що не зовсім вдало створена людина. Адже всі ми насилу, невміло й болісно, переживаємо втрати – насамперед відхід близьких. За всіх часів це нелегко» [6]. Звісно, це спектакль і про самотність Гамлета. У ньому

є тема влади, але основна концепція, де будується дія, – тема втрати. Недарма так часто виникають у постановці зяючі ворота смерті, що відкриваються в глибині сцени.

Вистава йшла на Новій сцені Великого театру у період з 11 березня 2015 року до 19 лютого 2016 року.

Постмодерністська спрямованість вистави позначається в його драматургії – уривчастості дії, нелінійності подієвого ряду, активному використанні мультимедіа-ефектів, жанрової еклектичності. Сергій Філін у «Гамлеті» через 400 років захотів побачити на сцені, детектив, тобто зайняти всю трупу в захоплюючому спектаклі з елементами «екшн».

Жан трагіфарсу проявляється в іронічно зламаний пластиці персонажів, введенні в балетне лібретто і, відповідно, в дію нових героїв, порівняно з п'єсою Шекспіра, – наприклад, клоуна Йоріка, образ якого побудований на прийомах іронії та трагіфарсу (зовнішнім виглядом, на який відгукується зал, Йорік нагадує відомого клоуна О. Попова (клітчастий чорно-білий костюм, світла перука), кольорові шкарпетки та ін.)); в істеричному сміху героїв, яким буквально пронизана постановка. «Негероїчна» пластика Гамлета є відображенням його внутрішнього надлому (головний герой у деяких сценах ходить на пригнутих ногах). Принц в окремих епізодах викликає асоціації з Петрушкою, Арлекіном або П'єро, оскільки завмирає в зламаний трагіфарсовій позі з підвішеними як би за ниточки руками, схрещеними ногами, зі шкарпетками, повернутими всередину, із загадковою напівусмішкою на вустах. Характерність і гумор, за допомогою яких передається пластика владолюбного хитрого Клавдія, навмисна безвольність Гертруди, істеричність божевільної Офелії, що сміється з власної долі і грає з оточуючими, також видають трагіфарсову спрямованість вистави. Гротескно виглядають метушливо плазуни «однакові» придворні Ельсинора, які в деяких сценах буквально стелиться по сцені, переживаючи жах після смерті батька Гамлета,

але вишиковуються в рівні ряди і марширують під проводом Клавдія (поступово перетворюючись з простих жителів Ельсінора в зомбованих солдафонів) в інших епізодах.

Час дії перенесено у XX ст. Це в основному стосується рішення костюмів (дами – у сукнях початку століття, кавалери – в мундирах, військові (війська Фортінбраса) – у камуфляжній формі), а також підбору реквізиту: пістолети, ділові кейси, кінокамери та ін. При цьому, тимчасові рамки досить розмиті: наприклад, сукні та мундири у придворних, костюми Клавдія та Гертруди характерні для вікторіанської Англії, а камуфляжна форма і комбінезони у робітників (могильників), кінокамери, кейси мають ставлення до другої половини XX ст. Але тимчасові рамки не визначають суті того, що відбувається. Ця історія розгортається поза часом, а Гамлет, Клавдій, Гертруда, Офелія, Полоній та ін. – «Вічні» персонажі. завдяки мультимедіа, оскільки декорації у спектаклі практично не використовуються). Візуальні ефекти грають визначальну роль під час вирішення деяких сцен. Наприклад, епізод, в якому тоне Офелія, надзвичайно красивий, ефектний і моторошний, багато в чому завдяки мультимедійному рішення. Блики світла в напівтемряві, що створюють гру хвиль річки, надають лаконічній хореографії магічної виразності. Чіткі рухи героїні «розмиваються» світловими ефектами, що підсилюють враження від розпливчастого хисткого світу Офелії, що похитнувся. На самому початку фрагментарно показано дитинство Гамлета та Офелії (це спогади принца, який дивиться на ігри дітей, що виконують ролі головних персонажів), проводи героя до Віттенберзького університету (тобто період часу до початку трагічних подій, описаних у Шекспіра). У постановці, з метою показати життя героя в юні роки, висвітлити яскраві епізоди, додавши до відомого сюжету ноту ностальгії і в той же час гумору, іронії, у спогадах Гамлета «оживає» клоун Йорік.

Дія розвивається нелінійно, за рахунок сцен-спогадів принца, які вклинюються в оповідання. Події пролітають стрімко. Ця калейдоскопічність і швидкість розвитку сюжету викликала певне невдоволення. Перед глядачем з блискавичною швидкістю проносяться епізоди-спогади Гамлета про дитинство, повернення додому, смерть батька, весілля матері з дядьком і т.п., і т.п. Все на бігу і навмисно. Замислюватися не встигає ні глядач, ні сам Гамлет. Але все ж таки критика висловлюється занадто категорично: у виставі є зупинки, в яких Гамлет розмірковує, осмислює те, що відбувається (у своїх монологів, досить розгорнутих дуетах з Офелією, Гертрудою, батьком). Але за межами цих «острівців» роздумів і переживань вистава, дійсно, представляє постмодерністський «біг» подій, що нашаровуються одна на одну.

Щодо пластичного рішення: замість хореографії – не надто винахідлива акробатика, замість правди почуттів та гіркоти думок – скупа пантоміма, те, що свідомо ясніше і живіше виражається словами. Пластиці ж емоційності бракує. Звичайно, вибір пантоміми як основної виразної сили значно обмежує хореографічний мову в порівнянні з тими можливостями, які дає танцювальна пластика. Пластична мова Р. Поклитару – стисла, скупа, прямолінійна, але заодно вона позбавлена метафоричності і смислової наповненості. Напрямок «contemporary» диктує більш вільний, ніж у класичному танці, спосіб існування артистів у формах самовираження, що також служить додатковим засобом виразності в цьому пластично-драматичному спектаклі. Гамлет – герой нашого часу. Він такий, яким ми його мислимо. Точно не невротик, яким часто роблять принца, тому що невротик не цікавий, з погляду психологізму та співпереживання персонажу. Скоріше це людина з паралічем дії. Він знає, що йому треба зробити, але чомусь наважитися на це не може. Гамлет дуже сильно змінюється: спочатку бачимо одну людину, у другому акті – він зовсім інший, у фіналі – третій. Але Гамлет, що змінюється, відповідно до безлічі трагіфарсових рис, здається, не доростає до справді трагедійного героя.

Особливо треба сказати про фінал – смерть Гамлета та його відхід узяючі ворота смерті, безумовно, – трагічний. Важливо, що у фіналі міститься необхідний розуміння п'єси Шекспіра посил. Протягом дії і наприкінці втілено образ світла – потойбіччя, що відкривається за воротами в глибині сцени, куди йдуть усі померлі герої. У такому рішенні простежується інтертекстуальність. У знаменитих режисерів, таких, як Е. Някрошюс, образ світла у вигляді всепоглинаючої рятівної заграви, що пробиває простір, присутній навіть у постановках найпохмуріших трагедій Шекспіра – «Макбет», «Отелло» – і, звичайно, цей образ чудово втілений у фіналі спектаклю П. Брука (2000). Світло заливає весь зал і сцену, мертві та живі герої встають і йдуть вперед вклонитися Тому, хто прийде, Тому, чий суд ще попереду.

Фінал – вихід у сучасність: на сцені з'являються військові у камуфляжній формі з автоматами, спрямованими до зали. Так вирішено шекспірівський епізод приходу військ Фортінбрасу. Цей прийом в інтерпретації шекспірівської трагедії не новий, проте він викликав суперечливі відгуки глядачів.

Як закінчується ця історія? Чи позитивний це результат для Ельсінора (і всього людства!) – залишається загадкою, як і в трагедії Шекспіра. «Гамлет» було створено приблизно 1600–1601 р. Трагедія відобразила крах ідеалів епохи гуманізму та кризу свідомості автора. Але це не безпросвітна п'єса, як часто її трактують останнім часом. «Далі — мовчання», що звучить загадково. Невідомість – те, що настає після трагічних подій у п'єсі. І вихід військ незнайомого нам Фортінбраса – це ознаменування такого етапу. У цьому сенсі автори постановки йдуть за Шекспіром. Це підтверджують і слова артиста В. Лантратова, який із самого початку брав участь у створенні вистави: «Зруйновано замок, зруйновано цей світ. Всі. Чи винні вони – ці автоматники – тому, що все зруйнувалося в цьому будинку, чи вони – рятівники? Питання» [10]. При всій свободі прочитання ми бачимо вихід на глибинні шекспірівські

смишли, що розкриваються в цій постановці. XX століття дав кілька варіантів інтерпретацій «Гамлета» в балетному мистецтві. Вони були і значними, масштабними, і скороченими – зводилися до монологу Гамлета чи ліричних дуетів Гамлета та Офелії. Найбільша складність при перенесенні трагедії на балетну сцену полягає у передачі гамлетівських монологів та філософського пласта п'єси, які не так просто відтворити засобами танцю. Ст. Ванслов: «Особлива складність балетного втілення „Гамлета" полягає в тому, що саме в цій трагедії Шекспіра, як ні в якій іншій, вираз філософської думки реалізується саме в тексті. шекспірівського слова не поведе до втрати шекспірівської думки. Остання має бути втілена в хореографічній дії так само яскраво, як у слові, і так само повно злита з музикою, як думка і текст у драмі» [6, с. 37]. Кожен хореограф обирає своє рішення та свій ракурс для прочитання цієї п'єси. Судячи з новостворених версій, у XXI столітті актуальність цієї теми і проблем, пов'язаних з її втіленням, не слабшає.

При інтерпретації трагедії важливим є критерій того, наскільки поетика Шекспіра передана хореографічною мовою. У деяких із представлених вистав, як у «Гамлеті» К. Сергєєва, є спроба «дотягтися до Шекспіра», масштаб задуму, цілісність концепції, що відповідає духу шекспірівського твору, виразність хореографії окремих сцен. Проте постановці не вистачає пластично точно знайдених втілень гамлетівського монологу та образів деяких персонажів. У балеті «Гамлет» Р. Хелпманна виразом шекспірівської думки є пантомімна лексика. Напруження пристрастей трагедії передано афектованими жестами, потужними по драматизму сценами. Ідеалізовані образи балету становили «рятівний» контраст трагічним подіям реального життя, у роки Другої світової війни. У одноактній постановці Ф. Аштона, незважаючи на її «короткометражність», усіченість п'єси до однієї ліричної лінії не заважає створенню цілісного враження. Пластична мова класичної хореографії та танцю модерн відповідає поетичності музичного рішення (музиці Ф. Ліста) та відображає складність образів трагедії.

На новому витку розвитку танцювального мистецтва, за доби вільного поводження з джерелом Дж. Ноймайєр інакше вирішував завдання втілення п'єси у балеті. Він зміг висловити хореографічною мовою потужні смислові пласти та конфлікти трагедії Шекспіра, що виводять на глобальні проблеми сучасності. «Гамлету» Р. Поклітару та Д. Доннеллана, незважаючи на спірність пластичного рішення, не можна відмовити в оригінальності прочитання та своєрідному відображенні шекспірівської поетики. Створення образу брами смерті і пластична «розмова» Гамлета з небуттям, що виникає по ходу всього спектаклю, повідомляють постановці смислову наповненість, кореспондуючу з шекспірівською метафоричністю. до шекспірівського «Гамлету» в танці, що існує вже понад два століття, свідчить про безперечний інтерес хореографів до трагедії, знаходження нових, недоступних іншим видам мистецтва засобів виразності, та поступове затвердження гамлетівської теми в балеті.

Необхідність «домислення» сюжету за Шекспіра сприяє розгортанню складних зв'язків у внутрішній характеристиці персонажів, щоб вони стали очевидними. Це допомагає передати реакцію героїв на миттєві події (наприклад, їхнє ставлення до смерті батька Гамлета).

Неможливо сперечатися зі «здатністю творів Вільяма Шекспіра впливати на світогляд, систему цінностей і художнє мислення сучасної людини». Герої В. Шекспіра «ставлять перед реципієнтом цілу низку складних філософських питань. Саме в цьому і полягає основний урок Шекспіра, який воліє окреслювати складні життєві ситуації, спонукати до розмислів, але уникає однозначних вердиктів і спрощених рішень» [6].

Ретельно проаналізувавши численні відеоматеріали Інтернет-ресурсів з означеними постановками та численні публіцистичні матеріали щодо них, можна виявити характерну рису, що їх поєднує: режисер фокусується на візуальному ефекті як певному художньому баченні свого спектаклю, намагаючись з'ясувати наскільки воно створює гармонію смислів й загальної

атмосфери. Концентрація уваги на формі – магістральний принцип сучасних інтерпретацій п'єс В. Шекспіра, проте у кожному конкретному випадку це – певна модель сприйняття реальності.

На ідею інтерпретацій «працює» сценографічні, світлові, музичні, хореографічні рішення, створюючи збудоване «полотно», в якому всі елементи постановки мають розкривати основну концепцію: показати шекспірівський твір зрозумілою сучасному глядачеві мовою, водночас не спрощуючи зміст п'єси, але намагаючись перейнятися поетикою Шекспіра і донести її до глядача як «домисленням» сюжету за Шекспіром.

Аналіз сучасних інтерпретацій п'єс Шекспіра доводить, що найскладнішим завданням для сучасних режисерів та виконавців є необхідність уникати двох крайнощів – буквалістського відтворення (архаїзації), з одного боку, а з іншого – надмірного наближення антуражу вистав, акторського виконання, до життєвого досвіду сьогоденного глядача. Приклади з практики театру підтверджують, на наш погляд, особливу важливість дотримання почуття міри, бережного ставлення до Шекспірових слова і думки, донесення їх до новітньої аудиторії, уникаючи вульгарної модернізації класичних творів.

Усі парафрази творів В. Шекспіра можна умовно поділити на три групи залежно від характеру їхнього ставлення до шекспірівського тексту. Першу групу складають спектаклі, які впливають із сюжетної канви п'єси, і в яких збережена історична достовірність дії. До другої групи можна віднести постановки, які дають оригінальну інтерпретацію шекспірівського сюжету з несподіваним зміщенням смислових акцентів, з відходом від історичних реалій п'єси. Нарешті, в третю групу входять вистави постмодерністської спрямованості, що радикально «деформують» драматургію першоджерела, що активно включають у дію прийоми колажу, монтажу, інтертекстуальності, мультимедійності та ін.

Висновки до розділу 3

1. Виявлено, що результат боротьби традиції і новаторства в контексті інтерпретацій на сучасній сцені п'єс В. Шекспіра нерідко є унікальним: режисери-інтерпретатори, що зазвичай постають наполегливими реформатори, включають до ігрового поля власних творів постановочні традиції різних культур і епох – сценічні прийоми античності, середньовіччя, Ренесансу і майданного народного театру стають суб'єктами, об'єктами, простором нової театральної дії. Розвиток театральних ідей не є лінійним, відбувається потужний взаємовплив і взаємопроникнення, утворюються складні гармонійні хитросплетіння театральних ідеологій, що є близькими певному митцю.

2. На наш погляд, не один режисер не прагне узагальнити мистецькі пошуки попередників – практиків сцени – до єдиного знаменника, а намагається знайти свою палітру режисерських прийомів, відштовхуючись від власного прочитання ідея театральності і театральної саморефлексії, що провокує появу нових театральних принципів, нових уявлень щодо сценічності, взаємозв'язку актора і залу (роботи Дмитра Богомазова (Одеса, театр В. Василька), «Річард III», Автанділа Варсімашвілі (Київ, театр Франка), «Ромео і Джульєтта» (Львів Національний Академ драмтеатр Заньковецької), «Сон в літню ніч» Сергія Павлюка (Рівнено, Академіний український музично-драматичний театр та ін.).

3. Сучасне прочитання В. Шекспіра являє нову театральну ієрархію: сцена й колорит постановки повинні викликати «зверхемоційність», створювану пластичними метафорами, метаморфозами сценічного простору як носіями ідеї й емоцій. У прагненні розкрити першооснови театральності сцена принципово виривається з пут драми: емансипація театральної композиції диктує відмову від слова на користь руху і форми, неологізму самотійної естетичної реальності, що знаменує перехід до естетики постмодернізму.

ВИСНОВКИ

1. Доведено, що інтерес до Вільяма Шекспіру і в наші дні, як і раніше, залишається величезним. Справжній шекспірівський бум переживає сьогодні вся світова культура. Ніколи ще театральна сцена не бачила такого різноманіття постановок й таких оригінальних художніх рішень. Світовий театр робить спроби прочитати добре відому класику, зокрема трагедії В. Шекспіра як незнайомий текст; з'являються нові інтерпретації – класики й театральної традиції як такої.

2. З'ясовано, що в англійській культурі історично склався певний канон театральної репрезентації творів Шекспіра, в тому числі окремо трагедій. Даний канон, що вкорінений в пам'яті культури й включає в себе певні художні та соціальні домінанти, був зруйнований в середині XX ст. До класичного тексту були застосовані нові методи інтерпретації, які використали досвід авангардистських течій європейського театру, що сформувало новий канон. Сучасний театр не обмежує себе рамками жанру і залучає у своє поле пластичний театр, танець, інсталяцію, візуальне мистецтво. У цьому синтетичному просторі інтерпретатор часто не тільки тлумачить, а й переписує авторський текст, що існує в контексті сучасної культури як новітня театральна репрезентація класичного тексту.

3. Підкреслено, що в XXI ст. поняття інтерпретації трансформувалося: філософія, особливо герменевтика, прийшла до поняття динамічної інтерпретації. Принцип «процесуального» підходу перетворився на загальний принцип, який визначає характер сучасної – не класичної – картини світу. Сформувалося уявлення про культуру як про розгалужену мережу інтерпретацій, яку безперервно змінює людина. Рухома ігрова структура творів, побудованих на аналогіях, лейтмотивах, зсувах, метаморфозах (інакше кажучи, на взаємодіях, які не мають жорстких меж, що задаються

сюжетом, вірністю натурі, прийнятої нормою або стилістикою), починає тяжіти до умовної моделі некласичного мислення. Вірність натурі стає не обов'язковою, сюжет – непотрібним або невиразним, предмет дробиться, мнеться, нерідко зникаючи зовсім. Для художника важливий не статичний образ реальності, а радше передача рухомих відносин, взаємозв'язків, динамічна картина світу стає значною в руслі вивчення тенденцій розвитку сучасного сценічного мистецтва.

4. Аргументовано, що в сучасній багатокольоровій палітрі художніх трактовок шекспірівській канон стало перетворюється у своєрідний індикатор культури в усьому її спектрі: від високих проявів духовності до її занепаду у сучасній дійсності. Сама театральна історія інтерпретацій шекспірівського доробку реально відбиває не тільки інтерес митців до проблеми розкриття його змістів, а й інтерес до їх трансформацій у театральній культурі – сучасній і попередній. Проблема нового прочитання Шекспіра щоразу вирішується по-новому, проте невід'ємними вимірами-орієнтирами навіть найрадикальніших трактовок залишаються безсмертні сенси творінь В. Шекспіра, культурно-мистецькі виміри яких є константними.

5. Визначено, що в історії світової культури доробок В. Шекспіра – вічне поле філософських питань та прихованих смислів, котрі кожне покоління відкриває по-своєму. Поступове розширення діапазону шекспірівських парафразів, в яких втілюються запити, виражені у Шекспіра поетичною мовою, у сценічну лексику, говорить про їх безперечну актуальність і багатоваріантність форм інтерпретації п'єс великого майстра.

6. Виявлено характерну рису, що поєднує сучасні інтерпретації п'єс В. Шекспіра: режисер фокусується на візуальному ефекті як певному художньому баченні свого спектаклю, намагаючись з'ясувати наскільки воно створює гармонію смислів й загальної атмосфери. Концентрація уваги на формі – магістральний принцип сучасних інтерпретацій п'єс В. Шекспіра,

проте у кожному конкретному випадку це – певна модель сприйняття реальності.

7. З'ясовано, що приклади з практики театру підтверджують, на наш погляд, особливу важливість дотримання почуття художньої міри, бережного ставлення до Шекспірових слова і думки, донесення їх до новітньої аудиторії, уникаючи вульгарної модернізації класичних творів.

8. Обґрунтовано, що найскладнішим завданням для сучасних режисерів та виконавців є необхідність уникати двох крайнощів – буквалістського відтворення (архаїзації), з одного боку, а з іншого – надмірного наближення антуражу вистав, акторського виконання, до життєвого досвіду сьогоденного глядача.

9. Аргументовано, що всі парафрази творів В. Шекспіра можна умовно поділити на три групи залежно від характеру їхнього ставлення до шекспірівського тексту. Першу групу складають спектаклі, які впливають із сюжетної канви п'єси, і в яких збережена історична достовірність дії. До другої групи можна віднести постановки, які дають оригінальну інтерпретацію шекспірівського сюжету з несподіваним зміщенням смислових акцентів, з відходом від історичних реалій п'єси. Нарешті, в третю групу входять вистави постмодерністської спрямованості, що радикально «деформують» драматургію першоджерела, що активно включають у дію прийоми колажу, монтажу, інтертекстуальності, мультимедійності та ін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аникст А. Первые издания Шекспира. М. : Книга, 1974. 199 с.
2. Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. М. : Советский писатель, 1974. 278 с.
3. Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Л. : Academia, 1927. С. 28–29.
4. Бартошевич А. Театральная судьба трагедий Шекспира (70-е-80-е годы). Для кого написан «Гамлет». М/, 2014. С . 465–466.
5. Бартошевич А. В. «Отстаньте от «Гамлета!» Девять тезисов лекции шекспироведа Алексея Бартошевича в Воронеже // РИА Воронеж. 2016. URL: <https://riavrn.ru/news/otstante-ot-gamleta-devyat-tezisov-lektsii-shekspiroveda-alekseya-bartoshevicha-v-voronezhe/>
6. Бартошевич А. В. Для кого написан «Гамлет»: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI... М., ГИТИС, 2014. 638 с.
7. Бартошевич А. В. Хроника шекспировского года // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 2. С. 224—235
8. Бартошевич А. «Мирозданию современный». Шекспир в театре XX века. М., ГИТИС, 2002. 360 с.
9. Бартошевич А. Шекспир. Англия. XX век. М. : Искусство, 1994. 413 с.
10. Батракова С. Проблема интерпретации вчера и сегодня // Западное искусство. XX век : проблемы интерпретации. М. : КомКнига 2007. 288 с.
11. Бернارد Шоу о драме и театре. М. : Изд-во иностр. лит-ры, 1963. С. 307.
12. Брехт Б. Театр. В 5 томах. М. : Искусство, 1965. Т. 5, кн. 1. С. 265.
13. Брук П. Пустое пространство. М. : Прогресс, 1976. С. 38–39.
14. Брайнин-Пассек В. О. О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике // Новый мир искусства. 2002. № 5 (28). С. 7–9.

15. Бурлина Е. Я. Гамлетовские параллели // Межкультурная коммуникация. Толерантность: избранные статьи, исследования, проекты. Самара: Самарское книжное издательство: Российско-немецкий альманах Stadt-Land-Planet, 2007. № 2. 304 с.
16. Давыдова М. Современный театр. Новая жизнь традиции. Западное искусство. Проблемы интерпретации. М., 2007. С. 191–216.
17. Дмитриева Н. К проблеме интерпретации // Мир искусств. М., РИК «Культура», 1995. С. 7–42.
18. Ельчанинов В. А. Логика научного исследования и основные проблемы методологии науки: учеб. пособие. Барнаул: Изд-во АГМУ, 2009.
19. Єріна А. Методологія наукових досліджень : навчальний посібник Київ : Центр навчальної літератури, 2000. 260 с.
20. Зеркалова А. «Увы, мой стих не блещет новизной». Как и зачем переводят Шекспира для современного театра // Культура, 14 февраля 2014.
21. Зингерман Б. Человек в меняющемся мире // Театр. Закономерности развития. М. : Индрик, 2003. 624 с.
22. Злотникова Т. Проблемы режиссерского истолкования классики: автореф. дисс. на соиск. уч. ст. кандидата искусствоведения. Л., 1975. 25 с.
23. Каган М. Системный подход к комплексному изучению искусства // Методологические проблемы современного искусствознания. Л., 2000. С. 44–52.
24. Каган М. Художественная культура как система // Вопросы социологии искусства. Ленинград : Музыка, 2000. С. 12–25.
25. Ковальчук В. Основи наукових досліджень : навчальний посібник. Київ : Слово, 2011. 370 с.
26. Культурология: фундаментальные основания прикладных исследований : монографія / Аванесова Г. А., Аверина М. В., Акопян К. З. и др.; под ред. И. М. Быховской / Рос. ин-т культурологии, Науч.-образоват. центр

- Рос. ин-та культурологии, Ин-т систем. исслед. и координации соц. процессов. М. : Смысл, 2010. 634 с.
27. Лотман Ю. Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1. С. 89–99.
 28. Лудченко А. Основы научных исследований: пособие. К. : Знання, 2001. 420 с.
 29. Магістерська робота : метод. реком. до підготовки та захисту магістерської роботи для магістрантів, галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спец. 026 «Сценічне мистецтво» / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т театр. мистецтва, Каф. режисури / розроб. : С. Гордєєв, С. Шумакова. Харків, 2018. 46 с.
 30. Махлина С. Язык искусства. Л.: ЛГиК, 2000. 84 с.
 31. Методологія наукового дослідження URL:
<http://lib.chdu.edu.ua/pdf/posibnuku/327/7.pdf>
 32. Методика та організація наукових досліджень : навч. посіб. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2016. 260 с.
 33. Младшие современники Шекспира / под ред. А. Аникста. М. : МГУ, 1986. 404 с.
 34. Най Р. Покойный г-н Шекспир / пер. с англ. А. Сафронова. М. : Эксмо, 2007. 512с.
 35. Наукове дослідження: методи та методологія. URL:
<http://ru.osvita.ua/vnz/reports/pedagog/14098/>
 36. Новиков А. Методология художественной деятельности. М. : Эгвес, 2008. 72 с.
 37. Овсянников С. Зрелищность и выразительность театрализованного представления / Букинист. изд. СПб. : Б. и., 2020. 376 с.
 38. Орлова Е. Театральное пространство и пространство театра: Автореф. дис. кандид. філол. наук: спец. 24.00.01 «Теорія і історія культури» / Тамбовський державний університет ім. Г. Державіна Тамбов, 2011. 23 с.

39. Пави П. Словарь театра / пер с фр. під ред. П. Пави. М. : Прогресс, 2001. 480 с.
40. Панченко В. Становлення культурологічного напрямку у дослідженні мистецтва // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2009. Вип. 3, ч. 1. С. 5–21.
41. Папкина Д. С. Шекспировские аллюзии у Дж. Фаулза: автореферат дис. канд. филол. наук / Великий Новгород, 2004. 29 с.
42. Певзнер Н. Английское в английском искусстве. СПб. : Азбука-классика, 2004 г. 319 с.
43. Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. М. : Худож. лит., 2017. 210 с.
44. Писарева В. Трагическое как отражение общественных противоречий : автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук. М., 2019. 25 с.
45. Поляков М. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы. М.: «АД & Т», 2019. 384с.
46. Поняття методу. Класифікація методів наукового пізнання та їх характеристика URL:
http://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/4%20KURS/4/1/09H2R9_2.htm
47. П'ятницька–Позднякова І. Основи наукових досліджень у вищій школі : навчальний посібник. Київ : Центр навчальної літератури, 2003. 320 с.
48. Радионова Т. Трагическое и проблема его художественного воплощения : автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук. Баку, 2020. с.20.
49. Родна М. Современное искусство. Притворись его знатоком. СПб. : Амфора, 2018. 101 с.
50. Рузавин Г.И. Методология научного познания: учеб. пособие для вузов. – М.: ЮНИТИ-[ДАНА], 2009.
51. Смирнов А. Шекспир. Л.: Искусство, 1933.

52. Соколянський М. Шекспіровські теми і мотиви в творчестві А. Чехова // Славянські читання. III. Даугавпілс-Резекне, 2003. С. 117–126.
53. Соколянський М. У полоні гротескової стратегії // ЛітАкцент. Випуск 2. Київ : «Темпора», 2008. С. 15–21.
54. Спектакль как предмет научного изучения : Материалы всероссийской научно-практической конференции, ноябрь, 1991г. / отв. ред. А. А. Чепуров. СПб. : ЛГИТМиК, 1993. 155 с.
55. Сучасне мистецтво : наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва НАМ України. Київ : Фенікс, 2010. Вип. VII. 368 с.
56. Таиров А. Записки режиссёра. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М. : ВТО, 1970. С. 285.
57. Турбин В. Гамлет сегодня и вчера // Молодая Гвардия. 1964. № 9. С. 302–313.
58. Февральский А. Мейерхольд и Шекспир // Вильям Шекспир. К четырехсотлетию со дня рождения. 1564–1964. Исследования и материалы. М. : Наука, 1964. С. 394–395.
59. Шамович Е. Театр начинается с «Гамлета» // Театральные страницы. М. : Искусство, 1969. С. 328–346.
60. Шахрай В. Театральне мистецтво як чинник оптимізації взаємодії особистості та соціуму URL: https://www.narodnaosvita.kiev.ua/Narodna_osvita/vupysku/13/statti/shahrai.htm
61. Шведов Ю. Вильям Шекспир. Исследования. М. : МГУ, 1977. 344 с.
62. Шейко В., Богущкий Ю., Кушнарєнко Н. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 329 с.
63. Шейко В., Кушнарєнко Н. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. 7-е вид., Київ : Знання, 2011. 310 с.
64. Шекспир У. Собр. соч. в 8 т. М. : Искусство, 1959-60.

- Шекспир В. Ромео и Джульетта. Король Генрих. Гамлет, принц датский / пер. Б. Пастернака. М. : Искусство, 1949, с. 567.
65. Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография. М. : Прогресс, 1985. 432 с.
66. Gaines B. The Single Performance of „Hamlet“ that Changed the Future of Shakespeare Staging and Theatre Architecture // *Hamlet: East-West* / Ed. by Marta Gibinska & Jerzy Limon. Gdansk, 1998. P. 32– 41.
67. Jackson R. Shakespeare at Stratford-upon-Avon: Summer and Winter 2003–2004 // *Shakespeare Quarterly*. 2004. vol. 55. No. 2. P. 181.
68. Shakespeare W. The Tragedy of King Richard the Second. URL: <http://www.bartleby.com/70/index26.html>.
69. Shakespeare W. The Second Part of King Henry the Fourth. URL: <http://www.bartleby.com/70/2812.html>.
70. Shakespeare W. The Comedy of Errors. URL: <http://www.bartleby.com/70/1532.html>.
71. Shakespeare W. Love's Labour's Lost. URL: <http://www.bartleby.com/70/1712.html>.
72. Shakespeare W. The Merchant of Venice. URL: <http://www.bartleby.com/70/1941.html>.
73. Shakespeare W. Twelfth-Night; or, What You Will. URL: <http://www.bartleby.com/70/2325.html>.
74. Shakespeare in Love [https](https://www.centerstage.org/plays-and-events/mainstage/shakespeare-in-love) URL: <http://www.centerstage.org/plays-and-events/mainstage/shakespeare-in-love>.
75. So long as men can breathe or eyes can see: Kein Ende der Wissenschaft Abendvortrag von Prof. Giuseppe Testa (in englischer Sprache). URL: <http://www.uni-kiel.de/science-congress/index.php?page=pr-testa&lang=de>.
76. The Cambridge Companion to Shakespeare on Film / ed. by R. Jackson. Cambridge, 2000. P. 274–294.
77. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/226274806.pdf>

ДОДАТКИ

Додаток А

Портрет Вільяма Шекспіра



Додаток Б

Постановки Вільяма Шекспіра**Гамлет:** Камбербетч

Театр «Барбікан»

Режисер: Ліндсі Тернер

У ролях:

Бенедикт Камбербетч,

Кіран Хайндс,

Лео Білл,

Сіан Брук,

Анастасія Хілл.

Номінований на премію «Оскар» за роль у фільмі «Гра в імітацію» і знайомий багатьом глядачам за серіалом «Шерлок», Бенедикт Камбербетч виконує головну роль в безсмертній трагедії Вільяма Шекспіра. На сцені театру «Барбікан» глядачі побачать Камбербетча-Гамлета, який впав у відчай і вимушеного мстити за смерть свого батька.

Приборкання норовливої

Державний академічний Великий театр Росії

Хореограф-постановник: Жан -Крістоф Майо

У ролях:

Катерина Крисанова,

Владислав Лантратов,

Ольга Смирнова,

Семен Чудин,

Ігор Цвирко та інші.

Балет на дві дії за п'єсою Вільяма Шекспіра, створений французьким хореографом Жаном-Крістофом Майо на музику Дмитра Шостаковича, – одна з найяскравіших сучасних постановок Великого театру. Керівник балету Монте-Карло не дотримувався тривіальної трактуванні класичного літературного твору, а перетворив спектакль в страсну історію про зустріч двох неймовірно сильних, але самотніх осіб, кожна з яких знаходить себе в іншому.

Зимова казка

Театральна компанія Кеннета Брани

Режисери: Роб Ешфорд і Кеннет Брана

У ролях:

Кеннет Брана,
Джуді Денч,
Міранда Райсон,
Джон Шрапнел,
Том Бейтман,
Джессі Баклі,
Джон Дагліш,
Хедлі Фрейзер.

Роб Ешфорд і Кеннет Брана, приголомшив публіку недавньої версією «Макбета» в Манчестері і на Манхеттені, представлять глядачам безсмертну трагікомедію Шекспіра про одержимість і спокуту. Роль ревнивого тирана Леонта виконує сам Кеннет Брана, а в ролі Пауліни перед публікою постане актриса Джуді Денч – лауреат премії «Оскар» за роль у фільмі «Закоханий Шекспір».

Отелло

Метрополітен-опера

Режисер-постановник: Бартлетт Шер

У ролях:

Джефф Метс,
Димитрій Пітас,
Желько Лучич,
Чад Шелтон,
Олександр Антоненко,
Соня Йончева,
Дженніффер Джонсон Кано,
Тайлер Дункан,
Гюнтер Гройсбёк.

Нова постановка опери Верді «Отелло» відкриває театральний сезон в Метрополітен-опері. Визнаний виконавець ролі ревнивого венеціанського мавра, Олександр Антоненко, вперше заспіває на сцені Метрополітен партію Отелло, а партію Дездемони виконує Соня Йончева. Постановка стане дебютною для сценографа Ес Девлін, неодноразово працювала в Королівській опері Ковент Гарден, в театрі «Ла Скала», а також на Бродвеї.

Дванадцята ніч

Шекспірівський театр «Глобус»

режисер: Тім Керролл

У ролях:

Стівен Фрай,

Марк Райленс,

Семюель Барнетт,

Ліам Бреннан,

Пол Чахіді,

Джон Пол Конноллі,

Іен Драйсдейл,

Джонні Флінн та інші.

«Дванадцята ніч» – комедія заплутаних романтичних відносин, всі ролі в якій виконуються виключно чоловіками. Костюми, музика і хореографія в спектаклі створені за образом і подобою тих, що були можливі в «Глобусі» 17 століття. Виконавець ролі Мальволіо Стівен Фрай, знайомий глядачам за ролями в популярних телесеріалах, вийде на сцену вперше за 18 років, а роль Олівії виконає Марк Райленс – відомий театральний актор і перший художній керівник сучасного театру «Глобус».

Коріолан

Театр «Донмар»

Режисер: Джозі Рурк

У ролях:

Том Хіддлстон,

Марк Гетісс,

Дебора Файндлей,

Хедлі Фрейзер,

Пітер Де Джерсі та інші.

Художній керівник театру «Донмар» Джозі Рурк представить глядачам одну з римських трагедій Шекспіра, герой якої – Кай Марцій – здобуває перемогу в битві з ворогами Риму, а потім протистоїть своїм недоброзичливцями. Виконавець головної ролі Том Хіддлстон, відомий глядачам за фільмами «Тор» і «Месники», вже зіграв в таких спектаклях театру, як «Отелло» і «Іванов». За роль в «Коріолані» він був номінований на премію Лоуренса Олів'є, як і Марк Гетісс, який прославився завдяки ролі брата Шерлока Холмса Майкрофта в однойменному телесеріалі.

Як вам це сподобається

Королівський Національний театр

Режисер: Поллі Фіндлі

У ролях:

Розалі Крейг,

Леон Аннор,

Філіп Ардітті,

Джо Банністер,

Марк Бентон.

Знаменита шекспірівська комедія про любов і перетворенні повертається на сцену Королівського Національного театру після 30-річної перерви. Труппа театру розповість глядачам історію про герцога, вигнаного з власних володінь і відправленому на заслання власним братом. Його дочка Розалінда також залишає палац і направляється в сторону Арденнського лісу, де, звільнившись від влади загальноприйнятих уявлень про пристойність, вона переодягається юнаків і потрапляє в мережі любові.

Юлій Цезарь

Шекспірівський театр «Глобус»

Режисер: Домінік Дромгул

У ролях:

Джордж Ірвінг,

Люк Томпсон,

Джо Джеймсон,

Том МакКей,

Ентоні Хоуелл,

Крістофер Логан.

Шекспірівська трагедія піднімає питання диктатури і республіканства, особистої чесноти і кровожерливості натовпу, а також розповідає про таємні механізми взаємодії можновладців. Глядачі разом з акторами переносяться в Древній Рим і бачать, як повернувся після завоювань Цезар поступово стає диктатором. Брут і його друзі-республіканці приймають рішення, що амбіції імператора потрібно осадити.

Антоній і Клеопатра

Шекспірівський театр «Глобус»

Режисер: Джонатан Манбі

У ролях:

Ів Бест,

Клайв Вуд,
Жоліон Кой,
Філіп Коррейя,
Рози Хілал.

Третя з римських трагедій Шекспіра «Антоній і Клеопатра» розповідає історію полководця Марка Антонія і прекрасної єгипетської цариці Клеопатри через багато років після подій «Юлія Цезаря». Доброчесність і порок, вічна любов і жага влади зливаються воєдино в найбільшому шекспірівському дослідженні суперечать один одному бажань. Постановка «Глобуса» впевнено висвітлює всі важливі теми, підняті в п'єсі, але робить це з дещо несподіваним ухилом в комедію.

Ромео і Джульєтта

Театральна компанія Кеннета Брани

Кеннет Брана

В ролях:

Лілі Джеймс,

Річард Медден,

Дерек Джекобі.

Кеннет Брана знову зводить на одній сцені зірок недавньої екранізації «Попелюшки» Річарда Меддена і Лілі Джеймс. Режисер приготував для глядачів нове прочитання несамовитої трагедії Шекспіра про заборонене кохання.