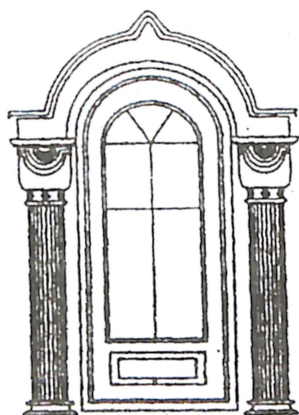


МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



УКУЛЬТУРА УКРАЇНИ

Випуск 5
Мистецтвознавство

Збірка наукових праць



Харків ХДАК 1999

Н.М.Сімейкіна

ШЕКСПІР В ЕПОХУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Кінець нашого сторіччя називають епохою постмодернізму, хоча саме це поняття продовжує викликати суперечки і різноманітні тлумачення. Одні розглядають постмодернізм як кризове і декадентське явище, інші, навпаки, бачать у ньому прояв радикального плюралізму, відмову від традиції, зокрема модерністської, зближення з «масовою» культурою, треті вважають постмодернізм «синкретичною плутаниною усіх стилів і можливостей» (1.с.189). Одне очевидно, що сучасна культура перебуває в перехідному стані, а тому часто шукає опору в культурі і літературі минулого, щоправда, при цьому ставиться до класики занадто вільно, викривляє, спрощує, підшикує її під запити поп-культури, але разом з тим відкриває у ній щось раніше невидиме і потайне. Найхарактернішою є творчість і фігура великого англійського драматурга Вільяма Шекспіра, що фокусує в собі всю різноманітність художніх тенденцій сучасної культурної епохи.

Ця стаття на основі вивчення великого фактичного матеріалу, театральних рецензій і статей західних критиків про останні вистави за творами Шекспіра ставить мету виявити деякі аспекти існування і «читання» Шекспіра сучасною постмодерністською культурою.

Наприкінці ХХ ст. Шекспір без перебільшення перетворився в драматурга планети. Один африканський режисер колись з гордістю помітив: «Шекспір - африканець». Театри світу звертаються до постановок творів Шекспіра, існують шекспірівські театри в Англії, Австралії, у Сполучених Штатах Америки (Каліфорнія, Флорида, Чикаго, Алабама, Іллінойс, Аляска та ін.). Шекспірівські фестивалі влаштовуються в багатьох країнах світу: Австралії, Канаді, Америці, Англії та ін. У Англії, наприклад, у 1990-1995 рр. кількість шекспірівських постановок значно перевищувала п'єси сучасних авторів - майже 68% від всього репертуару, хоча в останнє п'ятиріччя ця цифра знизилася до 60%. (2.с.6). У різних містах світу, зокрема в Англії, організовуються численні міжнародні наукові конференції, присвячені вивченню творчості Шекспіра, видаються нові дослідження про його творчість. Шекспір посів своє тривке місце в мережах Інтернет, усі його твори і величезне наукове шекспірознавство перенесені на CD-ROM. Користувачі комп'ютерів мають можливість читати вголос ролі Макбета або леді Макбет у супроводі гри акторів з екрану. Для тих, хто не користується останніми досягненнями техніки, пропонуються повні бібліографічні видання, відеокасети і диски. Сім «Оскарів» із тринадцяти номінацій отримав у 1999 р. у США фільм «Закоханий Шекспір», присвячений життю англійського поета, сценарист фільму - драматург Том Стоппард.

Можна сказати, що настав "Великий час Шекспіра" (3), або справжній шекспірівський бум, чого не знала жодна попередня епоха. Одна з причин цього явища в тому, що Шекспір в останні десятиліття зазнав помітного процесу комерціалізації, став об'єктом культурно-пізнавального туризму, який приносить його упорядникам немалі прибутки. Останнім часом навіть виник термін «бардифікація» культури. Не з'ясовані до кінця факти біографії драматурга, багатогранна творча спадщина, в якій напрочуд поєднуються відверто демократичні і високо інтелектуальні тенденції, робить Шекспіра фігурою привабливою як для творчої еліти: митців, режисерів, акторів, учених, письменників, так і для інших соціальних груп глядачів і туристів. З огляду на притаманну постмодерністській епосі ностальгію по класичному мистецтву Шекспір стає у такому контексті предметом схрещування різних інтересів.

Першою усвідомила економічну користь від експлуатації усього, що пов'язане з ім'ям Шекспіра, Великобританія. Відвідувати Англію - значить побувати на батьківщині Шекспіра, де народився та жив поет, побачити своїми очима театральні постановки відомих режисерів, потрапити на навчальні семінари, що організуються у Стратфорді, Оксфорді і інших містах. Держава ще в 60-70-і рр. доклала немало зусиль, щоб заохотити інтерес до свого великого співвітчизника, сприяючи розширенню шекспірівської "індустрії." Під керівництвом спочатку Пітера Холла, а потім Тревора Нанна (1962-1975) на основі Шекспірівського Меморіального театру в Стратфорді-на-Ейвоні і лондонських театрах виникла Королівська Шекспірівська Кампанія. Вона поширювала свою аудиторію глядачів за рахунок туристів із-за кордону, притягнення до театру демократичних кіл суспільства, знижуючи ціни на квитки для студентів і школярів. У країні відкривалися річні школи, в яких вивчалася спадщина поета. В 80 - і рр. за часів Маргарет Тетчер до Шекспіра прагнули привернути увагу навіть тих людей, які були до нього раніше байдужими, так звану середню буржуазію, "нових інтелектуалів", молодь. Хоча для робітничої Британії поет завжди залишався мало зрозумілим і нудним.

Найпереконливішим свідченням процесу «бардифікації» культури, що відбувається не тільки в Англії, але в усьому світі, є відновлення і відкриття в Лондоні в 1997 р. відомого шекспірівського театру «Глобус» як великого культурно-освітнього центру Великобританії, виникнення подібних центрів «Глобус» в інших країнах. Цей театр елізаветинської епохи, з яким нерозривно пов'язана особиста і творча доля Шекспіра, виник у 1599 р., згорів у 1613 р. і ще раз був відбудований у 1614 р., а потім назавжди закритися у 1642 р. І тільки через 400 років театр почав своє нове життя як значний культурно-освітній центр країни і місце паломництва численних туристів. У 1996 р. театр «Глобус» визнаний найпривабливішим місцем Європи і Лондона, подібно американському Діснейленду.

Ідея відновлення театру належала американському режисеру театру і кіно Сему Уонамейкеру, який тривалий час жив в Англії. Фонд театру був заснований ним у 1948 р. Сем Уонамейкер прагнув створити інтернаціональну мережу шекспірівських «Глобусів» і знайшов активну підтримку своєї ініціативи в Австралії, США, Японії, Новій Зеландії, Німеччині, Данії. У 90-і рр. шекспірівські центри «Глобус» відкрито в усіх названих країнах, причому кожний із них зробив свій фінансовий вклад у будівлю Лондонського центру. Головною метою міжнародних шекспірівських «Глобусів» була популяризація творчості англійського поета, організація фестивалів, навчальних курсів та ін.

Історія будівництва «Глобуса» в Лондоні, церемонія відкриття і стиль роботи є наочним прикладом сполучення в постмодерністську епоху високої культури і масової, інтерактивності й інтертекстуальності різних культур, створення колажів і стилізацій під минулі часи. Будівництво «Глобуса» почалося в 1993 р. Після відкриття дверей театру в серпні 1996 року більше 300000 людей були свідками реконструкції будинку (на що витратили 30 мільйонів фунтів) і відвідувачами вже функціонуючої виставки, яка була присвячена історії елізаветинських театрів.

12 червня 1997 р. відбулася довгоочікувана церемонія відкриття «Глобуса» сучасним сценарієм епохи англійського Відродження з прибуттям королеви Єлизавети II і принца Філіпа. Все було витримано в стилі минулого часу і нагадувало добре розіграну театральну дію. Художнім керівником центру, який складається з двох театральних компаній - Червоної і Білої, призначили актора Марка Ріланса. «Глобус», на відміну від інших шекспірівських театрів, не ставив перед собою мету експериментувати над Шекспіром, навпаки, було вирішено створити для глядачів максимально близьку до часів Єлизавети театральну і культурну атмосферу. «Відсутність творчої політики - є його політика», - говорить про «Глобус» критик Д.Кеннеді (3. с.186). Наприклад, Ріланс провів газетну кампанію, пропонуючи глядачам кидати помідорами в акторів, якщо їм не сподобається гра, як це нерідко бувало в шекспірівську епоху. Щоправда, критики східно відзначали, що в XVI ст. в Англії не було помідорів. Шекспірівські п'єси, як і в минулі часи, грають у «Глобусі» тільки чоловіки, тому трупа складається з 30 акторів і 10 актрис. Ріланс сам виконував роль Клеопатри в п'єсі «Антоній і Клеопатра». Актриса зайнята в п'єсах інших авторів. Керівники «Глобуса» підтримують у театрі «музейний» дух і «місцевий колорит», захоплюють глядачів грою в минулу епоху, хоча не завжди їм вдається. Актори в деяких виставах грають в одязі нашого сторіччя, їхні мова, рухи, манери дуже далекі від того, що було в XVI-XVII ст. Реалії епохи Єлизавети тісно поєднані з вимогами сучасного культурного відпочинку: рестораном, під'їздними шляхами, близько розташованими банками. Тому деякі критики вважають,

що «Глобус» - це живий і разючий приклад не тільки творчого, але і туристичного постмодерну,

Творчі діячі всіх країн, на відміну від держав, а також приватних осіб, що експлуатують ім'я Шекспіра, думають головним чином про отримання прибутків за рахунок середнього споживача, бачать у Шекспірові нескінченні можливості для своєї творчої самореалізації. Шекспір є для них «серцем західної культури», «таємничим, загадковим і до кінця нерозкодованим» (4. с. 187).

Одночасно можна говорити про постмодерністське прочитання Шекспіра сучасними режисерами. В їхньому тлумаченні спадщини великого драматурга епохи Відродження гостро відчувається характерний для нашого часу бунт окраїни з центром, звільнення мистецтва від усяких авторитетів і традицій, навіть модерністських. Та чи вдається сучасним інтерпретаторам Шекспіра порвати з традицією і сказати своє нове слово? Щоб відповісти на це запитання, слід звернутися до «модерністського» періоду експериментаторства з творами Шекспіра, яке припадає на кінець 60-70-х рр.

Західні дослідники нерідко пов'язують шекспірівський «театральний модернізм» з якісними змінами статусу режисера, перетворенням його на головну фігуру в театрі другої половини ХХ ст. Якщо на початку сторіччя режисер був своєрідним «жрецем» між Богом (автором) і актором (людиною) (5. с. 192), то в модерністський період режисер став «єдиною творчою силою», перетворився у театрі на Бога (6). В театральному вжитку затвердилося поняття «режисер-автор» (7. с.291) Усі великі режисери Заходу: П. Брук, П. Штайн, Дж. Стреллер, П. Холл, Т. Нанн та ін. цілком заслуговують на таке визначення, вони ставили сміливі новаторські вистави за творами Шекспіра, викликаючи суперечки глядачів, позитивні і негативні оцінки критиків. Щоправда, англійський театрознавець І.Вілсон вважає, що першим переусвідомив роль режисера в театрі В. Мейерхольд, який сам відповідав за вибір твору, акторів, оформлення вистави, при цьому переписував і скорочував текст так, як потребувала його власна концепція вистави. Театральний критик В. Комісаржевський пояснював новаторство в сучасному театрі втіленням у життя на початку 70-х рр. закликів Антонето Арто, викладених ним в 1932 р.: «Замість того, щоб продовжувати спиратися на тексти, що вважаються все визначаючи священними, цілком очевидно, що треба покласти кінець театрові Тексту і відтворити відчуття неповторності мови, що приховується між жестом і думкою. Така вистава може бути динамічно втілена в просторі замість діалогу, що промовляється... Події заміняють текст» (8.с.252-253). Канадський театрознавець Р. Ноулс убачав більш глибокі причини «театрального модернізму». «Вони-режисери, - писав Ноулс,- навмисно виступали в ролі митців-медіумів між приватним і загальним, прагнучи утримати в зруйнованому світі фрагменти культури, роблячи їх зв'язними і зрозумілими, саме такими, що управляються» (6. с.

194). За їх думкою, зібрати разом розрізнені шматки культури і уявити їх у новій якості - мета сучасного театру. Тому треба не відтворювати часи Шекспіра, а переносити Шекспіра в наше сторіччя. Англійський режисер Пітер Брук писав: «Кожна культура несе в собі відзнаки свого власного світу, але загальнолюдські цінності - завжди глобальні, і театр - це те місце, в якому з розрізнених кусочків складається цілий новий малюнок-загадка» (9.с.129) Нортроп Фрай, критик - структураліст, закликав до вільної інтерпретації Шекспіра, оскільки, на його думку, Шекспір є «трансісторичним і транскультурним зразком митця», що він сам по собі мало цінний, творчість його позбавлена всякої філософії і виразних уявлень про що - небудь. Значення має тільки драматична форма. (цит. за 6. с. 190) Такі міркування сучасних критиків та режисерів про класичну спадщину Шекспіра робить зрозумілим вільне ставлення до текстів його драматичних творів, яке можна назвати «повстанням театру проти тексту» (8. с. 252). Модерністський театр замінив слово пластикою рухів, ритуальною чинністю, пантомімою, а смислові акценти переніс на оригінальне сценічне і музичне оформлення сцени. Герої Шекспіра змінили одяг свого часу на вбрання хіпі, сучасних денді або панків, з'являлися голі та віддавалися відвертим сексуальним утіхам на сцені. Театр почав вільно маніпулювати з добре відомими сюжетами Шекспіра. Так, наприклад, трагедію «Макбет» ставили навіть як ковбойську п'єсу, в якій Дункан був шерифом, а сам Макбет - депутат, який хоче вбити шерифа, щоб зайняти його місце, леді Макбет - дружина депутата, яку він зустрів у вестернському салоні та ін.

Постмодерністський театр сягнув у своїх «пошуках» Шекспіра переважно шляхом, прокладеним західними театральними майстрами в 60-80-і рр. Режисер епохи постмодернізму став ще автономнішою фігурою, повним узурпатором театального процесу, його будівельником і навіть виконавцем. Найяскравіше ці тенденції виявилися у постановках знаменитої трагедії Шекспіра «Гамлет», які відбувалися останніми роками на Заході. Це вистави квебекського режисера Роберта Ліпажа («Ельсінор») і литовського - Емунтаса Некрошюса («Гамлети»). Вже саме місце народження цих порівняно молодих режисерів ілюструє опозицію країна - центр, на що часто наголошувалося у постмодернізмі.

«Гамлет» - це дійсно твір «на всі часи». Кількість існуючих театральних інтерпретацій цього твору важко підрахувати. Трагедію Гамлета трактували і в соціологічному плані, і в фрейдистському, феміністському, марксистському, психологічному, структуралістському та ін. У зв'язку з цим Джулія Бардслей, художній керівник лондонського театру «Уянг Вік», напівжартівливо - напівсерйозно помітила, що цілого року не вистачило б для перегляду різноманітних театральних версій «Гамлета», хоча спроба такого показу могла бути цікавою.

«Гамлет» квебекця Р. Ліпажа викликав сенсацію. Він показав свою виставу спочатку в Канаді в 1997 році у театрі «Ex machina» (Квебек), а потім у театрах Нью-Йорка. Слід відзначити, що цей талановитий режисер звертається до Шекспіра не вперше: відомі його вистави «Сон у літню ніч», «Коріолан», «Макбет», «Буря». Про постановку «Гамлета» - п'єси вибору - режисер мріяв давно. Він представляв трагедію Шекспіра як внутрішньо незавершений і відкритий для нових інтерпретацій твір. За визначенням театрального критика Р. Ноуліса, звернення Ліпажа до Гамлета було викликане бажанням піти «від нав'язаного модернізмом рішення едіпової проблеми», продемонструвавши «постмодерністську стурбованість про неможливість успішного її розв'язання»(5.с.199) Таке розуміння цілком відповідало творчому стилю режисера, який не любить ставити крапку над, і тому його постановки завжди вражають незавершеністю, постійним оновленням, немов режисер ще мусив їх доробляти.

Р. Ліпаж замислив свого Гамлета як суто авторську виставу, яку він сам ставив, оформлював і грав. Це те, що англійською мовою називається «one-man» вистава. Режисер підкреслив свій авторський задум вибором іншої назви своєї постановки - «Ельсінор» і в програмі зробив уточнення: «написаний і поставлений Робертом Ліпажем». У французькій і англійській версіях вистави, яка була показана у Квебеку, Ліпаж, дійсно, був усім і всіма в одній особі, грав жіночі й чоловічі ролі та основні лінії п'єси, маніпулював з текстом, скорочував і перекроював його. В Нью-Йорку роль Гамлета була доручена актору Пітеру Дарлінгу. Задум визначив і основну режисерську стратегію: націленість на фрагментарність і децентралізацію, цим вистава принципово відрізнялася від ранніх «модерністських» рішень Гамлета: з розрізнених кусочків зібрати нове ціле. Організуючим центром у постановці Ліпажа був монолог «Бути чи не бути», який Гамлет промовляв не в середині трагедії, а на початку вистави після появи Привида батька Гамлета і його розповіді про вбивство. Монолог, таким чином, був нібито художньою рамкою вистави, а всі інші сцени будувалися як нескінченні міркування щодо цього монологу. Вся увага концентрувалася не на тексті Шекспіра, що довільно використовувався, а на сценічних маніпуляціях, до яких вдавався у своїй роботі Ліпаж, а в американській виставі Пітер Дарлінг. Він сам із собою бився на дуелі (двобій Гамлета з Лаертом), убивав себе один раз і потім ще декілька разів наприкінці.

Канадський театральний критик Р. Ноуліс докладно описав сцену смерті Офелії, у якій наочно втілювався режисерський задум Ліпажа. Актор з'являвся спочатку на сцені в ролі Гертруди, одягнений у золотисте вбрання, яке щільно прилягало до тіла, ефектно вимовляв слова Гертруди зі сцени 4 четвертого акту, стоячи прямо перед завісою. В кінці промови одяг спадав з актора ніби ляльковий, і у вільному білому вбранні, трохи розхристаному на грудях, щоб усі бачили під ним чоловіче тіло, з'являлася Офелія. В цілому

образ асоціювався з образом гермафродита, що посилювало виконання фальцетом якоїсь мішанки з раніше відомих версій пісень Офелії зі сцени 5 четвертого акту. В цей момент актор ще в ролі Офелії перетинав сцену по центру - завіса піднята і лягав на широке блакитне покривало, схрестивши руки на грудях, тоді як сценічний механізм піднімав усе, окрім прямокутника в центрі, що виглядав як контур труни, в яку немовби завантажувалося тіло Офелії, а далі за допомогою драпового покриття, що створювало силует могили, тіло повністю закривалося. Як тільки механізм піднімався догори, той же актор, але вже в ролі Гамлета, виникав немовби з-під покриття, завершуючи свою серію метаморфоз. (5.с. 202)

Вистава Ліпажа базувалася на застосуванні численних складних технічних пристроїв. Настанова для вистави складалася з трьох задників, що рухались за допомогою гідравлічної системи, яка керувалася комп'ютером. Усі задники запрацьовувалися, на них можна було що - небудь спроектувати: слайди, відео, складне освітлення, щоб досягти ефекту роздвоєння. В центральній частині розміщувалася кругла секція, вона нахилялася і рухалася самостійно, всередині був окреслений прямокутник, він відкривався і закривався та використовувався і дверцями, і вікном, і могилою, і кораблем та ін.

Технічні засоби в постановках за творами Шекспіра вже активно застосовувалися, починаючи з робіт Пітера Брука, але режисер при цьому не забував про функцію актора, численні можливості використання його особи, тіла, голосу. У Ліпажа актор стає більше схожим на машину, він немовби розповідає свої історії за допомогою машини.

Американська критика про постановку п'єси в Нью-Йорку з Дарлінгом в головній ролі висловилася про виставу досить скептично: «Зрештою «Ельсінор» Ліпажа, який сприймається оком, залишається непорушним колажем з образів, що ніскільки не передає або освітлює шекспірівську п'єсу» (10.с.240)

Вистава литовського режисера Е. Некрошюса «Гамлети» у Вільнюсі та в Італії також викликала безсумнівний інтерес публіки і критики. Американський рецензент вистави М. Гарлсон підкреслив, що «Гамлети» Некрошюса - виразний приклад того, як трактують Шекспіра в континентальній Європі» (11. с.234) Порівняно з Ліпажем литовський режисер обмежився трьома виконавцями, але викинув із п'єси багатьох другорядних персонажів, таких як Розенкранц і Гільденстерн, Фортінбрас та ін. Шекспірівський текст був вільно перероблений, скорочений, хоча вузлові моменти його залишилися. Всі монологи вимовлялися уповільнено, актори немовби пригадували текст.

Вистава вражала своїм складним театральним рішенням, яке можна звести до використання режисером трьох головних сценічних образів: музика і музичні інструменти, звисаюче над сценою полотно пилки і лід з

водою. Музика, створена Тадасом Сумскасом, була повноправним учасником вистави. Окремі акорди, дзвін, звуки піаніно, органа, цитати з Верді покликані були грати в виставі роль музичних лейтмотивів. Наприклад, сцену похорону Офелії вирішено музично. Три актори перетворювалися в могильників, рухалися невеликою процесією, кожний із лопаткою в руці, і перший співав арію з опери Верді «Сила долі».

Другий вразливий образ вистави - пилка. Вона постійно переміщалася то вниз, то вгору над сценою і головами акторів, крутилася та блискала під направленим світлом юпітерів, немов зле нагадування героям про те зле, що відбувається із ними. Гамлет протягом усієї дії звертав на неї свої повні жаху погляди. Привид батька Гамлета перед зустріччю з сином ліз на стіл, щоб загорнути лезо в своє хутрове пальто, на час ховаючи від усіх гострі нерівні зубці пили і блискучу поверхню.

Але найбільш емним і багатоструктурним у виставі, за думкою режисера, є наскрізний образ води, льоду і всього, що з ними пов'язане (мряка, дощ, розчин та ін.) Так, дія починалася з того, що потоки світла пробивалися крізь мряку, що обгортає все навкруги, та дрібний дощик, вони висвітлювали на мить лезо пилки над сценою.. На авансцені під лезом сиділи на маленькому барабані дві таємничі темні постаті і пересували запаленого ліхтаря. На барабан з пилки поволі падали краплі. Вода і лід використовувалися і в багатьох інших сценах. Наприклад, для зображення придворного життя на сцену виносили два кришталевих келехи, наповнені питною водою, а потім у них кидали вже непотрібні листи та інші предмети, які миттєво розчинялися у воді. Американський рецензент пише, що, «подібно лезу, ці предмети асоціювалися з Привидом - батьком» (11. З. 233), який неодноразово з'являвся у цій виставі (на початку, в сцені «Смерті Гонзаго», наприкінці).

Коли Привид вперше зустрічається з Гамлетом, він приносить з собою великий шматок льоду. Даючи повчання Гамлету, він знімає з сина туфлі, шкарпетки і починає обтирати його голі руки і ноги водою, що утворилась від танення льоду. Він бере з Гамлета клятву про помсту та закріплює її тим, що утискує спочатку в лід руки принца, а потім ноги. Після зникнення Привида Гамлет підіймає високо над головою цей же шматок льоду, кидає на підлогу і серед розлетівшихся шматків знаходить блискучий предмет - ніж.

Після сцени «Смерть Гонзаго» Привид знову з'являється на сцені, він приносить із собою дивний предмет, схожий на канделябр, з якого звисають залишки свічок і бурульки льоду. Все це Привид прикріплює знизу до леза пилки. З'являється Гамлет, одягнений у подаровану батьком білу сорочку, знімає туфлі, стає в калюжу від води, що накапала з канделябра, і починає читати монолог «Бути чи не бути». Його сорочка з білого паперу тим часом під дією води розчиняється. В кінці промовляння монологу Гамлет,

знесиленний, падає, і Гертруда з Горацио волочуть його в небезпечне місце. На сцену виходить Клавдій, підсуває до леза пилки стіл, стає на нього, розбиває канделябр жердиною, на стіл ставить вже відомі два келехи з водою на зразок вітваря і готується до виголошення молитви.

У заключній сцені, як і спочатку, Привид в білому хутовому пальто з'являється на сцені, переміщає маленький барабан до центру сцени, (краплі продовжують на нього падати з глухим звуком). З'являється Гамлет, простягає руку вперед, щоб зупинити це капання, але тільки він робить рух, усе починається знову. Помираючи, Гамлет намагається утримати руку на тому ж місці, але сили покидають його, і він осідає на підлогу, останнім зусиллям підтягає і ставить собі на груди барабан. Вода беззвучно продовжує капати. Тихо повертається Привид, любовно мие обличчя, руки, ступні ніг мертвого принца, укладає його тіло на велике хутрове пальто і волочить у затінок. Його місія виконана.

Таким чином, як свідчать оригінальні постановки «Гамлета» на Заході останніх років, постмодерністське «прочитання» творів Шекспіра в цілому продовжує модерністську театральну традицію, але і має свої особливості: більшу концентрацію уваги режисерів на питаннях технічного оформлення вистав, безладність у використанні авторського тексту, заміну його і сурядність власного, фрагментарність, зайву фізичну гротескність, скорочення кількості діючих осіб і відмову від другорядних персонажів, підміну композиційної динаміки п'єси однолінійною наративністю, більшу раціональність і логічність та ін..

Отже, англійський великий Бард Шекспір наприкінці нашого сторіччя набув піка популярності оскільки у постмодерністську епоху став предметом комерціалізації, виявився тією культурною величиною, яка надзвичайно необхідна нашому суперечливому сторіччю для того, щоб його збагнути.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Цит. за ст. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере.//Вопросы литературы, 1996, май-июнь
2. Див. TLS, 1995, April 28.
3. Див. Bristol M. Big-time Shakespeare. -London: Routledge, 1996.
4. Kennedy D. Shakespeare and Cultural Tourism.//Theatre Journal, 1998, N2. vol. 50.
5. Knowles R. P. From Dream to Machine: Peter Brook, Robert Lepage, and the Contemporary Shakespearean Director as (Post) Modernist.//Theatre Journal, 1998, N2, vol. 50.
6. Див. Deldago Maria M., Heritage P. In Contacts with the Gods? Directors Talk Theatre. -Manchester; Manchester University Press, 1996.
7. Wilson E. The Theater Experience. New York: McGraw-Hill Publishing Company, 1988.

8. Комиссаржевский В. Простор, который не может оставаться пустым.//Иностранная литература.-1974, №5.
9. Див.. Brook P. *The Shifting point*/New York: Haarper&Row, 1989.
10. Див. рец. Wolff T. Elsinore//*Theatre Journal*, 1998. N2, vol. 50. *Performance Review*.
11. Див. рец. Carlson M. *Haamletas*.//*Theatre Journal*, 1998, N2, vol. 50.