



К ВОПРОСУ РЕЖИССЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАГЕДИЙ ШЕКСПИРА НА СЦЕНЕ ТЕАТРА

МРНТИ 18.45.07

М. Туляходжаева ¹

¹ Государственный институт искусств и культуры Узбекистана, Ташкент, Узбекистан

К ВОПРОСУ РЕЖИССЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАГЕДИЙ ШЕКСПИРА НА СЦЕНЕ ТЕАТРА

Аннотация

В данной статье затрагиваются вопросы режиссерских прочтений классических произведений. Обращено внимание на постановки шекспировских трагедий. Рассматриваются спектакли, созданные режиссерами европейского и восточного театров второй половины XX века и начала XXI века. Определяются основные направления движения современного режиссерского искусства.

Ключевые слова: пьеса, режиссура, спектакль, интерпретация, актер, театр, сценография, концепция, стилизация.

Введения

Начиная с шестидесятых годов XX века, театр в своем развитии двигался от театра Чехова до театра абсурда, от системы Станиславского к биомеханике Мейерхольда, эффекту отчуждения Брехта, бедному театру Ежи Гротовского. Творческие идеи 1960-х режиссура успешно разрабатывала, обращаясь к произведениям Шекспира, и это стало одним из продуктивных направлений современного сценического искусства.

Методы

Активно экспериментируя

с классическим материалом, модернизируя тексты классиков, режиссура европейского театра сосредотачивала внимание на поисках разнообразия средств художественной выразительности, технического совершенства сценических эффектов. Вместе с тем она обращалась и к иносказательному осмыслению вопросов духовной жизни общества, использованию образно-смысловых символов. Такие знаменитые режиссеры как Питер Брук, Джорджо Стрелер, Ингмар Бергман пытались

интерпретировать эти вопросы в русле традиционных гуманистических ценностей. И хотя у них были разные эстетические программы, философские и политические воззрения, их творчество формировалось под воздействием одних и тех же социокультурных процессов.

Центральной темой творчества режиссеров оказывалась потеря нравственных ценностей, утрата человеком человечности. Возможно поэтому они и обращаются к шекспировскому «Королю Лиру». Ни в одной другой пьесе Шекспира не воспроизводится с такой силой тема нравственной деградации общества. Все три спектакля, поставленные в разное время: Брук

в 1962-м, Стрелер в 1972-м, а Бергман в 1984-м, представляют собой оригинальные режиссерские интерпретации «Короля Лира» и могут быть рассмотрены как три варианта одного и того же текста. Каждый из режиссеров по-своему подчеркивает актуальность сюжета трагедии.

Брук вносит своеобразный мотив в трактовку сюжета трагедии Шекспира, показывая, что **выбор пути зла или добра обуславливается самим человеком**. «В сумрачной атмосфере жестокого и безжалостного мира преступления совершаются просто и естественно, а злодеяния становятся обыденными», писал историк театра П. Марков [1, с. 376]. Режиссер переосмысливает жанровую природу шекспировской пьесы, обращается к традиционным маскам балаганного зрелища: Безумец (Лир), Слепой (Глостер), Одержимый (Эдгар) и Шут.

В спектакле сцена была почти лишена декораций и реквизита, ровно освещена. Внимание концентрировалось на фактуре

сценического задника, для которого были использованы листы ржавого железа. Их вибрация создавала ощущение отдаленного шума, далекой, но неизбежной бури. Использование в финале трагедии «железного шума» содействовало усилению атмосферы безнадежности. Вместе с тем раскрывалась мысль об отсутствии перспективы в будущем, веры в справедливость, возмездие.

Спектакль Джорджо Стрелера **строился на противопоставлении мира детей и мира родителей**. Режиссер видит конфликт пьесы Шекспира, прежде всего, как «конфликт поколений». «Старики» в интерпретации Стрелера изначально обречены на смерть самим временем, они не способны до конца понять трагизм происходящего. Однако и «молодые» являются жертвами, они убивают других, но и их тоже убивают.

В спектакле Стрелера Лир из крепкого старика скоро превращается в древнего старца. Решительный переворот в нем происходит после знаменитой сцены бури, когда он начинает понимать истину. Только тут и случается подлинное узнавание: Лир понимает, что его верный спутник Шут – это переодетая Корделия (обе роли играет одна актриса). По версии, в шекспировском «Глобусе» эти роли также играл один актер. «Стрелер усиливает традиционный для старого театра прием «переодевания» и «узнавания», использованный Шекспиром в «Короле Лире» [2, с. 13].

«Лир» в постановке Бергмана был иным – это кровавая история на фоне всеобщего праздничного веселья. Действие трагедии переносится во времена Возрождения. Здесь торжествует «мир театра» и воплощен

он самым прямым образом. Историк театра В. Силюнас пишет о спектакле: «Удивительно пластичные фигуры ритмично двигались под тихую, возвышенную музыку, женский голос пел под аккомпанемент старинных инструментов, а спиной к нам стоял, глядя на это зрелище, король в расшитой чудесными узорами мантии со сверкающей короной на седых волосах. Музыка становилась озорной, бравурной, сценические слуги проделывали прыжки, кульбиты. Все участники этого «спектакля», твердо знающие свою роль, с удовольствием ожидают «выхода» и без запинки произносят свои реплики. Но нормальный ход этого «спектакля» пугает Корделия. Все поражены, и особенно Лир, который не сразу понимает суть происшедшего, его величие брошен вызов и он растерян. **Лир в трактовке Бергмана «старый шут» и «король шутов»** [3, с. 174].

Режиссер использует мощную метафору. В борьбе за королевскую власть между персонажами завязывается настоящая битва, в результате которой рушатся декорации, и обнажается изнанка сцены. Зрители видят голые стены, все стало пустынным и бесприютным. В. Силюнас заключает: «Пугающая неприглядность конца – расплата за эгоистическое любование собой на подмостках истории, предупреждение о том, что зло не яркое зрелище, а сила, грозящая обрушиться на все живое» [3, с. 177].

В 1987 году известный грузинский режиссер Роберт Стура в театре Ш. Руставели в Тбилиси ставит «Короля Лира». На сцене обнаженные софиты слева. Справа продолжение зрительного зала, ложи и ярусы, остатки лесов от ремонта. Двухэтажная повозка в

глубине сцены станет то тюрьмой, то шалашом для бездомных, а то повозкой странствующих актеров. Все условно, все функционально, легко меняет свое назначение. **А Король лицедей: он будет нарочито играть роль и даже в бурю в безумии своем продолжит опасную игру.** До того, как разразится катастрофа, зритель услышит то подземный гул, то гром небесный. В финале, когда зло достигнет предела, дрогнет и распадется этот театральный мир.

В конце 1997 года в Ташкенте, в Государственном драматическом театре (бывший театр имени А. Хидоятова) состоялась премьера трагедии «Король Лир». Театр играет Шекспира на почти пустой сцене, лишь в глубине висит занавес из шелестящих полотен, да пол устлан покрывалом. Ничего не мешает актерам, которые и принимают на себя весь спектакль.

Стремление освободиться от традиционных рамок явно прослеживается в постановке, осуществленной американским режиссером Давидом Капланом. Постановщик, он и оформитель спектакля, переносит действие с берегов туманного Альбиона на Восток. Мотивы ориентального стиля прочитываются в сценической атрибутике и костюмах.

Но стилизация под Восток – не главное в режиссерском решении. Давид Каплан, увлеченный идеями суфизма, пытается найти ключ к разрешению вопроса об ответственности человека, мотивирует сознательный отказ от жизненных благ, **самоотречение от всего земного как стремление к познанию высшей истины.** Возможность такого подхода нельзя отрицать. В исполнении А. Рафикова Лир постепенно прозревает,

он перестает быть королем и становится человеком.

Трагедию Шекспира «Король Лир» поставил в 2006 году в Москве в театре «Сатирикон» Ю. Бутусов. Этот режиссер работает в стиле абсурдистской клоунады. Все действие он поместил в среду арены цирка. Выйдут актеры, одетые в униформу рабочих, и раскатают красный ковер манежа. Художник А. Шишкин открыл всю сцену, оставил только дверь в никуда и три дряхлых пианино, на которых, видимо, девочки Лира учились играть. В бурю, обозначенную лучом софита, погибнет Шут. Лир слишком сильно обнимет его. Режиссер высвечивал тему спектакля о том, как легко и

незаметно можно убить тех, кого любишь, и о том, как отцы и дети не могут найти взаимопонимания.

А в финале Лир К. Райкина беспокойно поочередно станет усаживать за пианино мертвых дочерей. Они будут падать, но он упрямо продолжит свои действия, как бы пытаясь возвратиться в прошлое, в их детство. **Он будет биться с их смертью, пока в глазах его не померкнет свет.**

В 1970-е в Москве в театре на Таганке известный российский режиссер Ю. Любимов поставил «Гамлета» в переводе Б. Пастернака с актером В. Высоцким, сыгравшим в этой постановке свою самую знаменитую роль. Режиссер вырабатывал собственный выразительный и пластический язык как по линии сценографического решения, так и по линии исполнительской манеры игры актеров.

На сцену выходил Гамлет Высоцкого. Он был одет в черные вельветовые джинсы, черный вязаный шерстяной

свитер, в руках была гитара. И Гамлет, аккомпанируя самому себе, пел песню на стихи Б. Пастернака «Гамлет».

Используя в спектакле монтаж текста, несколько раз включая в действие монолог «Быть или не быть», **постановщик определял сквозную линию спектакля – тему жизни и смерти.** Гамлету не уйти от рокового конца. Он ясно понимает, что происходит и что произойдет с ним.

На сцене действовал во всю ширину ее пространства движущийся занавес, сотканный из тяжелых грубых шерстяных нитей. «Знаменитый занавес – драгоценная находка режиссера и художника Д. Боровского – таит глубочайший внутренний смысл. Он воздействует эмоционально, захватывая зрителя», писал П. Марков [1, с. 576]. То он казался стеной, грозно надвигающейся на людей, сметавшей их насмерть, то напоминал гигантскую паутину, в которой беспомощно бились люди. Ему были доступны все уголки пространства сцены, его бесконечные движения, верчения захватывали зрителя. «Он оформляет и организует ритм спектакля, делит его на эпизоды, членит его, действие его многосмысленно и воспринимается как реальность, естественно как поэтическая, условная реальность, но отнюдь не как нечто беспредметное» [1, с. 577]. Занавес превращался в некий символ судьбы, символ смерти. Гамлету не одолеть его, и он это знал. Гамлет бросался в бой, вопреки здравому смыслу.

Результаты

Сценическая интерпретация известного произведения может оказаться слишком простой, лишь иллюстрирующей развитие сюжета

и характеров, а может обернуться созданием сложной системы неординарных человеческих взаимоотношений. Стремление отойти от привычного толкования шекспировской пьесы, рассмотреть подлинные причины, вызвавшие развитие трагедии, истолковать характеры в их сложных внутренних противоречиях побудило в 1997 году режиссера Барзу Абдуразакова «прочитать» текст трагедии «Отелло» совершенно по-новому на сцене Государственного драматического театра в Ташкенте. Его занимало не столько развитие темы обманутого доверия, сколько обоснование социальной сущности зла, его разрушительного воздействия на человека. И он ставит спектакль, основным героем которого становится Яго. Его поступки являются первопричиной движения сценического действия, именно он ведет интригу, развивает ее, а достигнув кульминации и осознав пагубность собственных деяний, пытается их остановить. Но это уже невозможно. Яго лишается самых близких ему людей, остается в полном одиночестве, морально раздавленным, раскаяние переполняет его душу.

Трагедия раскаявшегося зла – так можно определить ведущую тему спектакля, так определяется режиссерский замысел, получивший добротную сценическую реализацию.

В центре спектакля Яго – умный организатор интриги. В его облике есть что-то дьявольское. Бледное, изможденное лицо, горящие глаза, гладко зачесанные назад волосы, стройная подтянутая фигура, мягкая пластика движений, пружинистый, стремительный шаг. За внешними чертами различаешь напряжение ума, пропитанного скепсисом, цинизмом.

Знаток человеческой психологии, он умело манипулирует людьми. Яго в исполнении А. Рафикова знает, что Отелло чрезвычайно доверчив, простодушен, легкораним и поверит его клевете. Но зачем ему это? Яго тайно увлечен Дездемоной. Именно этот факт, по режиссерскому замыслу, служит причиной всех его деяний. Яго ощущает полную власть над обстоятельствами. Лишь когда Дездемона, плача, протягивает к нему руки, ища поддержки, ему на какое-то мгновение становится не по себе. Ему жаль беззащитную, ни в чем не повинную женщину.

В финале Яго, добившийся, как будто, своей цели – гибели Отелло, обнаруживает, что потерял вместе с ним и Дездемону. Убиты Родриго, Эмилия. Яго остался один. И самообладание покидает его. Обессиленный, шепча что-то невнятное, он склоняется над Эмилией, приближается к Дездемоне и молча целует ее, потом опускается на колени перед Отелло, приподняв его тело, прижимает к себе. И, запрокинув голову, кричит беззвучно, моля небеса о прощении.

Знаменитая постановка «Отелло», осуществленная литовским режиссером Э. Някрошюсом, не перестает вот уже на протяжении более 10 лет волновать зрителей. Какая из тайн трагедии увлекает режиссера? Нельзя сказать, что Някрошюс перерабатывает классический текст, делает монтаж сцен, фраз. Происходит нечто иное и как будто простое.

Талантливый и опытный постановщик, а многие критики называют Някрошюса гениальным режиссером, идет как будто по пути внешнего решения, стилизации. Это спектакль пластических метафор, которые передают смысл

трагедии в содержательных, говорящих мизансценах, в которых обнаруживается такая полнота внутренних душевных движений героев, что не перестаешь удивляться, как это можно было придумать. Как будто простое физическое действие, а за ним обнаруживается глубина человеческих переживаний. В сложной партитуре спектакля «Отелло» четко вырисовывается удивительно сильная, мужественная, волевая личность главного героя. Перед зрителем достойный воин в исполнении В. Багдонаса. Никаких признаков парадности, пышности внешнего величия. В целом для спектакля важно не то, что герой – мавр, генерал, а то, что Отелло любит Дездемону страстно, нежно, бурно. В герое присутствует сосредоточенность и вместе с тем доверчивость и простота.

Режиссер и актер четко прослеживают внутреннюю духовную жизнь Отелло, который полюбил, возможно, впервые так сильно и трогательно, что не смог овладеть собой, был опьянен чувством, которое затмило его сознание. Это человек, попавший в необычные для него обстоятельства, и эти обстоятельства вызывают в нем сильные душевные волнения, тревогу, переживания. Он бессилён, надломлен перед лицемерной силой коварства. Он опустошен и раздавлен потому, что **впервые терпит поражение не от врага, а от самого себя.** Отелло с отчаянием и осознанием собственной вины наносит себе смертельный удар.

Как сегодня ставить трагедии Шекспира, как ставить «Гамлета», «Макбета»? Этими вопросами задается, пожалуй, каждый ищущий режиссер на протяжении вот уже более четырех столетий. Возможно, все дело в том,

что эти пьесы таят в себе много тайн и загадок, и режиссеры обращаются к этим великим трагедиям в надежде разгадать еще неразгаданное?

Думается, сегодня ключевые проблемы театра обусловлены отношением к традициям. Одна из них заключается в том, чтобы обойти рифы традиционности, заставляющие трактовать спектакль в уже известной и устоявшейся жанрово-стилевой направленности. Другая – в том, чтобы сломить зрительский снобизм, выработанные годами стереотипы восприятия данного классического произведения.

Дискуссия

Ярким тому подтверждением еще в 2000 году стала постановка шекспировского «Гамлета» Питером Бруком в театре «Буфф дю Нор» в Париже. Одна из рецензий, посвященных этому спектаклю, была названа «Питер Брук устал от режиссуры и поставил «Гамлета». Звучит парадоксально, но все же отражает суть постановки.

Для режиссера принципиально важным было, чтобы зрители не увлекались драматической историей, не оглядывались на прежние сценические трактовки «Гамлета». **Он ставит не пьесу мирового репертуара, а просто семейную историю, в которой и Гамлета, и Клавдия, и Полония играют чернокожие актеры.** Брук рассказывает про обычных людей, с которыми произошла необычная история.

Спектакль разыгрывается на коврике. На нем разбросаны несколько подушек, из которых можно сложить подобие королевского трона, или могилу для Офелии. И, еще, важный момент,

спектакль освобожден от привычной театральной бутафории, в нем очень простой свет, что позволяет играть его где угодно – в закрытом и открытом помещении, в любой стране, на любых театральных подмостках.

В конце прошлого года шекспировский театр «Глобус» привез в Ташкент свою постановку «Гамлета», приуроченную к 450-летию со дня рождения Шекспира. К этой же дате приурочены были и мировые гастроли коллектива. В рамках данного мирового турне при поддержке

представительства Британского Совета в Узбекистане и был показан спектакль на сцене Национального академического театра драмы.

Событие значимое, неординарное, хотя бы потому, что зрители воочию смогли увидеть актеров прославленного английского театра, которые сыграли трагедию «Гамлет» в стилистике «старого театра». Художественный руководитель и один из постановщиков спектакля Доминик Дромгул в программке спектакля бросает фразу: «Спасибо за то, что присоединились к нашей веселой затее». Так он недвусмысленно заявляет о том, что этот **спектакль лишь забава и зрителю надо настроить себя на развлечение, на игру.**

Можно предположить, что режиссер следует стилистике Питера Брука, заявленной еще в 2000 году, но идет по пути дальнейшего упрощения смысловых акцентов, склоняясь в сторону повествования, наивной импровизации, а порой и примитивного лицедейства.

Спектакль начинается импровизационными «выпадами» актеров. Полоний (актер Кит Бартлетт) тщательно проверяет реквизит, переставляет разной формы дорожные сумки, сундуки, перебирает непонятно

из какой эпохи одежду, что висит на перегородках сцены, а затем спускается в зрительный зал и начинает беседовать со зрителями, задавать им вопросы, налаживать контакты с публикой. Он весел, коммуникабелен, общителен. На сценическую площадку выходят актеры, каждый подбирает себе музыкальный инструмент: аккордеон, флейту, скрипку, тамбурин, музыкальные тарелки, банджо. Начинают играть веселую музыку, пританцовывать и петь. Затем, накидывая на себя определенную деталь определенного костюма, актеры преобразуются в тот или иной персонаж пьесы. По ходу спектакля каждый из актеров, а их 12, играет разных персонажей.

Просто, без натуги, без преувеличений, пафосных интонаций преподносит Гамлет Лади Эмерува монологи самого знаменитого шекспировского героя. На принца он совсем не похож – ни статностью, ни внешностью. На нем затасканные брюки, и весь его облик далек от привычного, сложившегося стереотипа. Это простой парень, у него открытое доброе лицо, немного печальный взгляд. Он беспомощно опустит голову, услышав от отца правду о том, как произошло убийство. Все сдержанно и просто в выражении эмоциональных всплесков: в жестах, в мимике, в словах.

Обращает на себя внимание ключевой эпизод пьесы «мышеловка», решенный в спектакле достаточно оригинально. Разыграют сцену убийства отца Гамлета, переодетые в костюмы актеров бродячей труппы Клавдий и Гертруда. Закроется занавеска. И зритель на какое-то мгновение не поймет, как Клавдий и Гертруда неожиданно вбегут именно из зрительного зала на сценическую

площадку с требованием прекратить показ представления. В этом решении есть определенный смысл – режиссер подчеркивает соучастие зрителей в «мышеловке», делает акцент, что именно они являются свидетелями происходящего на подмостках сцены.

И, конечно, впечатляет финал, когда все умершие оживут, встанут и начнут танцевать, играть на инструментах и петь задорную песенку, веселя публику. Круг замкнется. Такое решение еще раз подтверждает режиссерский посыл – актеры бродячего театра разыгрывают в вольном сценическом пересказе судьбу принца Гамлета.

По инициативе художественного руководителя Молодежного театра Узбекистана Наби Абдурахманова, при поддержке Посольства Республики Корея в Узбекистане, зрители Ташкента познакомились с труппой корейской театральной компании «Хэбома», которая показала спектакль «Макбет» по мотивам шекспировской трагедии.

Эту труппу можно причислить к экспериментальному театру. Название «Хэбома» переводится с корейского как «Солнце, заглядывающее в душу» и в тоже время как призыв, означающий «Держайте!». И, действительно, молодой, полный жизненной и творческой энергии коллектив дерзает. Постановочная группа, состоящая из художественного руководителя Мунг Гу Хана, режиссеров Джон Сик Кима и Джун Хунг Хванга смело работает с классическим материалом. Есть установка на «удивление», безграничную изобретательность в использовании сценических эффектов. Есть и попытки обращения к иносказанию, аллегии, использованию символов, узнаваемых примет.

Психологически сложная,

мистически мрачная трагедия Шекспира неожиданно обретает новую интригующую версию сценического прочтения. Режиссеры идут по пути упрощения драматургического текста, адаптации сюжета, но сохраняют ключевые события. В спектакле отсутствует линия леди Макбет, как нет и ворожей, ведьм. Нет потусторонних сил, которые влияли бы на волю людей. Здесь сами люди выбирают свой путь, вершат свои судьбы, борются с собственными искушениями, с самими собой.

Сцена свободна от декораций, ничто не должно мешать ходу развития сценического действия. Есть задник, который состоит из полотнищ насыщенного черного и красного цвета, символизирующих, возможно, такие понятия как «война» и «власть». Справа на сцене размещаются двое музыкантов с инструментами. Национальный колорит спектакля слагается не только привнесением корейских музыкальных инструментов, но и одеждой. Персонажи пьесы одеты в старинные праздничные красочные яркие костюмы, где основные цвета – белый и красный.

Спектакль начинается с эпизода «Атака». На сцену буквально «ворвутся» барабаны, их с необычайной легкостью вкатывают актеры, они страстно, яростно, динамично отбивают барабанную дробь различных ритмов и оттенков, создавая звуками атмосферу невидимого боя. Актеры слаженно, дерзко взмахивают над головами барабанными палочками и стремительно ударяют ими по кожаной мембране. Звуки барабанов будут сопровождать бои, военные шествия. Именно они станут отдельным персонажем спектакля, вступающим в действие в его самые напряженные

моменты, разрушая и уничтожая зло и утверждая торжество разума.

Макбет в исполнении Чин Хан Вула предстает фигурой эгоистичной, честолюбивой, властной, самодовольной, но вместе с тем обаятельной. Это обаятельный злодей, он целеустремленно идет к поставленной им самим же цели, в нем нет и тени сомнения в правильности выбранного пути. В финале, когда Макбет окончательно осознает бесполезность своих помыслов, деяний, он хладнокровно убивает себя, доказывая полное бессилие человека, вступившего на путь зла.

Финал спектакля впечатляет своим позитивом. Вновь барабанная дробь, но только теперь она не возвещает военного сражения. Актеры труппы атакуют зрительный зал своим волшебным мастерством игры, это прорыв в культурное пространство, где зрительный зал и сцена становятся единым целым.

Это удивительная по своей энергетике, экспрессии постановка. Обаяние молодых актеров труппы, их темпераментная, динамичная игра, живая музыка – барабанная дробь, звучание корейских народных музыкальных инструментов, использование масок, пантомимы, танца, кукол, оригинальная трактовка европейской классики приемами и средствами восточного условного театра дала неожиданный результат. Произошло слияние традиций восточного театра с импровизационной стихией европейского театра, а **тема и идея шекспировской трагедии обернулась философскими назидательными сентенциями типа «справедливое есть несправедливое, а несправедливое**

есть справедливое».

Парадоксальность этой сентенции вскрывает многозначность шекспировского замысла. А самоубийство Макбета показало бессмысленность, тщетность самонадеянной гордыни человека в стремлении к власти.

Заключение

Режиссура, обращаясь к великому англичанину, обнаруживает в его произведениях то, что дает простор художественной фантазии при соприкосновении с внутренней неизбывной силой его драматургии. Сегодня театр стремительно обновляется технически и не перестает удивлять нас. Он становится ярче, чем повседневная жизнь, пытается по-новому решать вечные проблемы, которые затрагивал Шекспир в своих пьесах. Современный театр экспериментирует, внедряя приемы кинематографа, используя выразительные средства, пришедшие из компьютерных технологий. Спектакли строятся на визуальных образах, для создания которых, например, известный канадский театральный режиссер Робер Лепаж использует сложную световую технику и мультимедиа. Уникальность его работ не в специальном техническом оснащении, а в том, как он использует образ, видео и слова, создавая тем самым новую форму театра XXI века. Безграничные возможности сцены с ее невероятным современным оснащением дают результат, где находит органичное сочетание глубокая мысль драматурга и парящая фантазия постановщика.

Список использованных источников:

1. Марков П. А. Дневники театрального критика 1930–1976. – Москва: Искусство, 1977. – Т. 4. – 639 с.
2. Художественно-эстетические концепции западноевропейской режиссуры и современная социокультурная ситуация // Зрелищные искусства. – 1987. – № 2. – С. 24
3. Силюнас В. Лир и другие // Театр. – 1986. – № 5.

M. Tulyakhodzhaeva

Tashkent State Institute of Art, Uzbekistan

THE DIRECTOR'S INTERPRETATION OF SHAKESPEAR'S TRAGEDY ON THE THEATRE STAGE

Abstract

This article addresses the issues of the Director's interpretations of classical works, with special attention to productions of Shakespeare's tragedies. Discusses the performances created by the Directors of the European and Eastern theatres of the second half of the 20th century and early 21st century. Defines the main directions of modern art.

Keywords: a play, direction, performance, interpretation, actor, theatre, set design, concept, styling.

M. Туляходжаева

Ўзбекистон мемлекеттік өнер және мәдениет институты, Ташкент

ТЕАТР САХНАСЫНДАҒЫ ШЕКСПИР ТРАГЕДИЯСЫ, РЕЖИССЕРДІҢ ИНТЕРПРИТАЦИЯ МӘСЕЛЕСІ БОЙЫНША

Аңдатпа: Мақалада режиссердің классика туындыларының оқылу мәселесі қозғалады. Негізінен Шекспир трагедиясы қойылымына көп көңіл бөлінген. XX ғасырдың екінші жартысы мен XXI ғасырдың басындағы европа және шығыс театрларының режиссерлері арқылы қойылымдарды қарастырады. Сондай-ақ, заманауи режиссерлік өнерінің қозғалысы, негізгі бағыты анықталады.

Тірек сөздер: көрініс, режиссерлік қызмет, қойылым, интерпретация, актер, театр, сценография, тұжырымдама, стильдеу.

Сведения об авторе: Туляходжаева М. Т. — доктор искусствоведения, профессор. Государственный институт искусств и культуры Узбекистана, Ташкент.

e-mail: muhabbat.tula@mail.ru

Автор туралы мәлімет: Туляходжаева М.Т. — өнертану докторы, профессор. Ўзбекистон мемлекеттік өнер және мәдениет институты, Ташкент.

e-mail: muhabbat.tula@mail.ru

Author's data: M.T. Tulyakhodzhaeva— Doctor of Art studies, Professor. Tashkent State Institute of Art, Uzbekistan.

e-mail: muhabbat.tula@mail.ru