

Список літератури

1. Артюх В. Феномен відкриття Абі Варбурга та критика проекту іконологія [Електронний ресурс] / Володимир Артюх. — Режим доступу: <http://pinshukfund.org/storage/students/works/2007/179.doc>. — Назва з екрана.
2. Барт Р. Система моди. Статті по семиотике культури / Р. Барт ; пер. с фр. вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — 512 с.
3. Боров Ю. Б. Эстетика : учеб. / Ю. Б. Боров. — М. : Высш. шк., 2002. — 511 с.
4. Вінкельман Й. Про художній ідеал прекрасного : збірник / Й. Вінкельман. — К. : Мистецтво, 1990. — 275 с.
5. Забродина Г. Д. Визуализация социокода: структурно-динамический аспект / Г. Д. Забродина, Н. А. Романова, О. В. Мариненко // Вопр. культурологии. — 2009. — № 2. — С. 7–8.
6. Забродина Г. Д. Морфология художественного образа объектов дизайна / Г. Д. Забродина, Н. А. Романова // Вопр. культурологии. — 2008. — № 10. — С. 12–13.
7. Кормин Н. А. Эстетическое мышление и канон философии / Н. А. Кормин // Философия и культура. Институт философии РАН. — 2009. — № 1(13). — С. 31–40.
8. Москалева А. С. Дизайн. БСЭ [Электронный ресурс] / А. С. Москалева, Е. П. Зенкевич. — Режим доступа : <http://slovari.yandex.ru>. — Загл. с екрана.
9. Саяпин М. М. Классический костюм и половая сегрегация [Электронный ресурс] / М. М. Саяпин. — Режим доступа: http://zhurnal.lib.ru/s/sajapin_m_m/cloth.shtml. — Загл. с екрана.
10. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX — початок ХХІ ст.) / В. М. Шейко : монографія : в 2 т. Т. 1. — Х. : Основа, 2001. — 520 с.

Надійшла до редколегії 12.02.2014 р.

УДК 130.2

Є. В. ЯНІНА-ЛЕДОВСЬКА

**БАЛЕТ «ВЕСНА СВЯЩЕННА» В ТРАКТУВАННІ
УКРАЇНСЬКИХ ХОРЕОГРАФІВ (1998–2013)**

Аналізуються постановки балету І. Стравінського «Весна священна» на сценах Харкова, Києва й Одеси наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст.

Ключові слова: «Весна священна» І. Стравінського — В. Нижинського, А. Рубіна, Р. Поклітару, Г. Ковтун, балетний театр України, хореографічна культура ХХ ст.

Анализируются постановки балета И. Стравинского «Весна священная» на сценах Харькова, Киева и Одессы конца ХХ — начала ХХІ в.

Ключевые слова: «Весна священная» И. Стравинского — В. Нижинского, А. Рубина, Р. Поклитару, Г. Ковтун, балетный театр Украины, хореографическая культура ХХ в.

Raising of ballet of I. Stravinsky «The Rite of Spring» on the stages of Kharkiv, Kyiv and Odesa at the end of XX — beginning of XXI of cen.

Key words: *«The Rite of Spring» I. Stravinsky — V. Niginsky, A. Rubina, R. Poclitaru, G. Kovtun, ballet theatre of Ukraine, choreographic culture of XX century.*

Актуальність праці, виконаної в рамках загальної теми дисертації «Культурні парадигми хореографічних трактувань балету «Весна священна», пояснюється необхідністю з'ясувати місце та значення балету І. Стравінського «Весна священна» на прикладі його трактувань у хореографічній культурі ХХ — початку ХХІ ст. Великі лакуни наявні в науковому осягненні постановок балету в Україні — тобто місці народження музичних образів, відбитих у партитурі І. Стравінського. Застосований у статті компаративний метод дослідження допомагає провести паралелі між різними хореографічними трактуваннями та визначити особливе місце в цьому процесі українських балетмейстерів.

Як відомо, світова прем'єра «Весни священної» (лібрето І. Стравінського і М. Реріха, так само автора художнього оформлення) відбулася в 1913 р. в театрі на Єлісейських полях. Публіка була шокована не лише постановкою В. Ніжинського, а й музикою І. Стравінського, оскільки партитура та її втілення були незвичними для глядачів «Російських сезонів». У 1929 р. парижани сприйняли цей твір уже прихильніше. «Весна священна» відтоді ставилася в Буенос-Айресі, Філадельфії, Мюнхені, Дюссельдорфі, Стокгольмі, Брюсселі, Лондоні, Берліні, Мілані, Москві, Петербурзі, Мінську. Трактування були найрізноманітнішими — від майже буквального відтворення первинного хореографічного тексту Ніжинського до спектаклів з політичними і соціальними алюзіями, які автори початку ХХ ст. не могли передбачити. Дослідники танцю зафіксували приблизно 200 постановок цього балету.

Перша українська постановка з хореографією А. Рубіної (нар. 1945) відбулася на сцені Харківського академічного театру опери та балету в 1998 р. Ця подія виявила бажання українських митців вийти на якісно інший щабель творчості, відновити хореографічний репертуар та лексикон за допомогою класики ХХ ст., якою вже тоді вважалися партитури Стравінського. Вибір стилю балетмейстер А. Рубіна, звичайно ж, мала. І він аж ніяк не був пов'язаний з ідеологічними вимогами або тенденціями хореографічної «моди».

Стрижнем постановки А. Рубіної стало лібрето М. Реріха до першої постановки балету (1913), котре вона прочитала як історію дівчини, обраної для принесення в жертву язичницьким богам. Таємничий світ язичництва Рубіна, як і автор першого прочитання, прагнула відтворювати через первісні пластичні символи — гру, боротьбу, ритуальний та священний танець, але повернула у «Весну священну» і лексику класичного танцю (відомо, що В. Ніжинський свідомо та

послідовно відмовлявся від неї). В образно-емоційному плані А. Рубіна вочевидь ґрунтувалася на досвіді А. Тарковського (1932–1986), який відтворював язичницький обряд на Івана Купала у фільмі «Андрій Рубльов» (1971). Видатний кінорежисер убачав у ньому не яскраве свято, а таємничий спокусливий ритуал, якого прагнуть, але побоюються і навіть соромляться.

Трагедію жертвоприношення у виставі А. Рубіної пом'якшує ідея про те, що плідна та щедра до людей земля байдужа до долі окремої особи. Тому балет сприймається передусім як трагедія юної та чистої Обраниці, проте виходить за межі суто індивідуального з метою широкіх філософських та етичних узагальнень.

У 1-й картині «Цілунок Землі» балетмейстер обирає пластичним лейтмотивом динамічний біг провісників Весни, що сполучається із соплковим «цвіріньканням» птахів — групи із чотирьох танцівниць, котрі виконують синхронні грайливі рухи. Головні герої балету Обраниця та Юнак не випадково долучені до руху провісників, тому що саме вони уособлюють гуманістичну першооснову в круговороті природи.

Колесоподібний рух продовжується в «Грі викрадення дівчат», яку супроводжують хижі кружляння Провісниці. Вона цілком свіdomо обирає в жертву Матінці-Землі цнотливу Дівчину. З того часу вона — поки що потаємна Обраниця, що пізніше визначиться в таємничій низці Гадання. Однак трагічність у тендітній та незахищеній пластичній Дівчині виявляється з кожним новим епізодом дедалі рельєфніше. Напруження зростає в кращих епізодах хореографічного тексту Рубіної — тріо Юнака, Обраниці та Провісниці, варіації Провісниці та невблаганній ході праотців людських. Вони накреслюють коло, яке Обраниця вже не зможе перетнути.

У фіналі разом з художником Н. Швець балетмейстер повторює художню метафору, використану в «Танцсимфонії» Ф. Лопухова (1886–1973) на музику Л. Бетховена (1923), де поява Сонця знаменуєвала ранок Людства.

На київській сцені «Весна священна» стала третім опусом Стравінського після «Жар-птиці» й «Петрушки» у 2002 р. Але якщо в перших двох автори спектаклів дотримували літературної основи лібрето, Раду Поклітару повністю відмовився від основних позицій І. Стравінського, М. Реріха і В. Ніжинського.

Зустріч із балетною трупю Національної опери України була відповідальним творчим випробуванням для молодого хореографа і незвичайною постановочною роботою для колективу, який уперше звернувся до естетики постмодерну. Багато критиків побачили в Поклітару бажання розвінчати канони класичного танцю, не оцінивши того, що він пропонує натомість.

Раду Поклітару (нар. 1972) успішно закінчив як класичний танцівник Пермське хореографічне училище і працював у білоруському

балеті, навчаючись водночас у В. Єлізарєва в Мінській консерваторії. Він — лауреат міжнародних конкурсів, хореограф, затребуваний у багатьох театрах пострадянського простору. З 2006 р. керує ним же організованим колективом «Київ модерн балет».

Поклітару проявив себе здібним, цікавим і, на відміну від багатьох напівпрофесійних балетмейстерів, широко ерудованим знавцем новітніх напрямів світового балету. Проте він не зміг уникнути зауважень у наслідуванні авторських екстравагантних експериментів згаданих вище хореографів.

Поклітару пояснював свій підхід до прем'єрної постановки в Києві таким чином: «Перший варіант «Весни священної» — це язичницька Русь, геніально втілена Ніжинським. Другий шлях — це повна відмова від будь-якої національності й епохи, виведення на сцену жінок і чоловіків у комбінезонах «унісекс» і просто розповідь про те, як народжується чуттєвий порив, любов. Цей шлях теж був абсолютно геніально пройдений Бежаром. Я вирішив вигадати свою історію. Я слухав цю музику, і мені привидівся деякий фантазмагоричний навчальний заклад, де жорстоко пригнічується індивідуальність. Але всупереч законам, що панують тут, між хлопцем і дівчиною виникає любов, і їм вдається відстояти своє почуття, хай і ціною життя».

І насправді, «Весна священна» в трактуванні Поклітару несподівана: це сіро-болотяно-зеленувата картина уніфікованої школи, де всі учні безволосі, однаково одягнені й однаково схематично рухаються. Це люди-зомбі, люди-роботи, існування яких відбувається за Уставом. Вони живуть, злягаються і розмножуються за заданою схемою, не наважуючись виразити свою волю, почуття або бажання. Так утворюється добре відлагоджена людська машина, що рухається то єдиною масою, то людьми-детальками врізнобіч.

Усім у школі керує Вчитель, який дозволяє собі все, учням — нічого. Молодь проводить свої ігри, але і це регламентовано, як у колонії, в'язниці або армії. Несподівана поява Дівчини за партою поряд з Юнаком викликає бурхливе обурення. Учитель принижує їх почуття і застосовує грубе насильство.

Але ось школа зникає, і на сцені виникають ніжні фігурки Юнака і Дівчини, зодягнені в біле, — живі, чуттєві, подібно Адаму і Єві, які тільки-но згрішили. Вони зламали загальну заборону і дозволили собі любити один одного. Це символ творчої свободи, що ігнорує всі норми і заборони, незважаючи на каральну руку уніфікації. Закохані наважуються любити «не за статутом», а готові самі творити своє щастя. Вони відірвалися від жорстких кайданів проторозуму і будуть убиті за право вільно любити на повчання іншим.

Ця смілива притча від Поклітару пов'язує початок життя з його фантастичним майбутнім: його «Весна священна» — балет-застереження: бійтеся уніфікації, будь-що боріться за можливість бути самими собою!

У самостійній хореографічній версії «Весни священної» Поклітару постає як різноманітний і підпорядкований чіткому балетмейстерському задуму, що ґрунтується на оригінальному прочитанні партитури Стравінського, бажанні розповісти про прагнення маленької людини до особистого щастя, на шляху до якого виникає агресивне, жорстоке середовище, вороже налагоджене до будь-яких проявів незалежності та ширих почуттів окремої особи.

Масові танці учнів, їх динамічні пересування з партами на коліщатках, у яких відчувається людиноненавистницька сила й жорстокість, вражають своєю експресією, яка руйнує і вбиває високі почуття, людяність і порядність. Тут давно відомі прийоми метрів постмодерну використані здебільшого вдало, своєрідно і винахідливо. Створений збірний пластичний образ зомбованого натовпу, який шаленіє, виявляючи тваринні інстинкти і войовничу заздрість до всього чистого, прекрасного, доброго та ніжного.

Зворушливі образи закоханих створюють досвідчені майстри і зовсім юні артисти, з повною емоційною віддачею і високою професійною культурою відтворюючи глибокі переживання героїв, народження першого почуття і відчайдушну боротьбу за свою любов. Надзвичайно складні танцювальні дуети, в яких відчутний вплив шедеврів І. Кіліана, артисти покращують власними емоціями.

«Для всього колективу і виконавців сольних партій новий спектакль — переконливий доказ високого професіоналізму трупи», — підбиває підсумок Ю. Станішевський. У постановках Р. Поклітару вигадливо-парадоксально переосмислені академічні традиції, найсміливіші досягнення постмодерну з його елітарним презирством до минулого, елементи мас-культури і відвертого естрадного шоу. У них немало оригінальних знахідок, неординарних пластичних образів. Але його балетним парадоксам ще бракує художньої цілісності й драматургічної завершеності.

Є. Морева після прем'єри також докоряла балетмейстерові в тому, що він не втілює у хореографії музику Стравінського і навіть «не розумів, що з нею робити». Хоча в тексті самої рецензії автор надає належне ідеї авторів спектаклю і доводить можливість подібного трактування — тоталітарна система пригнічує будь-який прояв особистості. Підтвердження цієї ідеї Морева вбачає саме в костюмах — уніформі сіро-зеленого кольору що виражають «мілітаризований дух натовпу». Стравінський же, на думку опонента постановки Поклітару, «писав про людей, які бачили себе частиною природи і підкорялися законам племені. Жертвопринесення — це норма свідомості всіх відразу і кожного окремо, стверджує авторка, додаючи, що музика «Весни» виражає первісно-екстатичний стан. І тому трактування Поклітару в неї не вписується — протиставлення особи і натовпу, любові й байдужості можна поставити і на іншу музику».

Один з критиків висловлює відмінну від інших колег думку, яка розставляє по місцях поняття ідейно-філософської системи Поклітару: його задум не реалістичний, а підлеглий сюрреалістичній образності, а персонажі чимось подібні до героїв п'єс Беккета, що належить до драми абсурду. «Сюрреалістичний натопв руйнує і вбиває щось незвичайне, незрозуміле йому і не схоже на нього — це почуття Юнака і Дівчини, що наважилися порушити встановлений порядок. Незважаючи на зовсім не казкове лібрето, балет вийшов цілісним, динамічним і зрозумілим як знавцеві сучасного західноєвропейського балету, так і глядачеві, котрий звик до класичних па-де-де і па-де-труа».

Дієвий ряд, створений Поклітару, дійсно незвичайний, — визнає рецензент спектаклю Т. Поліщук. Дуже точно актори передають жорстокість підлітків, їх нетерпимість. Вона виражена пластикою натопву: це не танці, а гримаси, вивернуті пози, що іноді можуть викликати відразу. На сцені ніби вирують пристрасті, але вони чомусь не вражають глядача, — вважає Поліщук, знову ж таки відмовляючи Поклітару в адекватному сценічному втіленні партитури Стравінського.

«Знову придумана Поклітару «Весна священна» — за лексикою і стилістикою балет не просто постфокінський, але й постбешарівський, що повертає музику Стравінського до передбаченого композитором експресіонізму, — зазначає у зв'язку із цим ще один рецензент, — шеренги безликих, поголених налісо істот, одягнених в усе зелене, чіткими ритмічними кроками механічно рухаються по сцені. Це низка зеленуватих ссавців нагадує велетенську гусеницю-монстра, яка, розпавшись на частини, продовжує судомно ворухитися. Це багаторуке, багатоніге ворухіння і є танець, можливо, такий самий, яким він був в авангардному балеті 1920-х. Цей танець створюється з нескінченної повторюваності найпримітивніших рухів, з притиснутих до тулуба рук, з напівзігнутих колін і грубих стрибків. Тільки дві істоти випадають зі строго геометричного малюнка, і, перериваючи безповоротний процес механічного спаровування, закохуються один в одного. Їх тіла розпрямляються, рухи стають пластичнішими, гнучкішими, а з мертвого урбаністичного світу парт і металевих плафонів вони буквально тікають у світ живої природи», — писала стосовно цього Г. Веселовська.

Московський критик Г. Гордеева в рецензії на спектакль Поклітару «Весна священна» доповнювала, що його успіх підготували відмінні декорації Андрія Злобіна. Ліс, на думку критика, теж виникає як неординарний образ: «У дерев не прописаний об'єм і щось дивне з масштабами... При цьому пейзаж фантастично красивий — тобто цілком можливо, що втеча була здійснена за допомогою якихось хімічних, а не фізичних засобів. Любовний дует після втечі відмінно придуманий і відмінно виконаний. Позначена незграбність рухів: страх один одного і тяжіння: дотики і відсмикування рук такі

врочисті й такі смішні зі сторони, що серйозно можна повірити, що в цієї парочки все — уперше. Насмішник Поклітару виявляється незвичайним ліриком, чого так катастрофічно бракує в балеті.

Але гонитву, темп, переслідування він так само вправно будує, — продовжує думку А. Гордеева. — За парою, що втекла, мчать слухняні проводиреві ряди. Танцівники двома руками викидають партнерок угору, на долю секунди ті завмирають вниз головою, потім падають уперед і ногами ніби захоплюють шматок сцени, який ще належить пробігти партнераві. Усе це повторюється миттєво, і відчуття — ніби через сцену прокатується величезний зелений механізм. А ось пафосу Поклітару не любить. Тому жодних урочистих смертей: ті, що рятуються, пірнули під задник — а виявили їх уже мертвими».

Отже, у 2002 р. київська балетна труппа виявилася готовою до втілення хореографії Поклітару більше, ніж публіка, вихована в душі класичного танцю і драмбалету, а також критики, що не вміє оцінити хореографічний спектакль з точки зору заданого жанру і стилістики. Поклітару переконливо довів, що обрана ним стилістика постмодерну, як і метод соціально-культурної конфронтації, виявилися дуже дієвими і перспективними.

Одеська прем'єра «Весни священної» відбулася в червні 2013 р. і була присвячена 100-річчю від першої постановки балету в Парижі. Постановку здійснив український хореограф Георгій Ковтун (нар. 1950), відомий своїми неординарними, а інколи зухвалими експериментами (переважно для молодіжної частини публіки). Не випадково авторка рецензії на цю виставу Т. Арсенєва пояснює «витратами творчого темпераменту» винахідливість балетмейстера, котра «не знає меж та іноді навіть зашкалює, переважаючи добре почуття міри». Вона ілюструє цю думку описанням хореографічного вступу до балету, який ішов у тандемі з «Весною священною», тобто «Жарптиці» того ж Стравінського. У ньому Ковтун поставив ексцентричний дует двох зловісних, але доволі симпатичних скелетів.

«Можна було без особливого напруження простежити, — пише критик, — що хореографія Ковтуна міцно стоїть на академічному фундаменті, але академізм зредукований майже до невлмовистості, а на перший план вийшло ексцентричне еквілібрування, трюковий гострохарактерний танець. Ковтун, це нам відомо, майстер яскравого шоу, він сповідує театр-видовище. У «Жарптиці» — зображує підземне царство зла, вивівши нечисть, виряджену в готичному стилі. Точніше, в готському: мається на увазі не середньовіччя, а стиль молодіжної субкультури, із замогильним забарвленням і відповідним фіолетовим гримом, хоча неабияка доза гумору тут прочитється».

«Весна священна» теж виявилася в Ковтуна «готською» і навіть, насамкінець, трохи похмурою. Так, власне, і музика Стравінського до цього схиляє: дуже драматична. У «Весні» спочатку — ідеалізація

язичницького слов'янства. Убили дівчину, принесли в жертву богам, але Ковтун не згоден сприймати її в ім'я перемоги Весни, вічного життя і зачаття. Постановник не хоче захоплюватися «ідолянською» спадщиною, для Ковтуна це язичницька погань, він показує, як дика непросвітлена маса навалюється на Особу, що пробудилася, і, на жаль, роздавлює її. А Особа з'являється в цьому світі тоді, коли родові Зачаття із самоцілі перетворюється на наслідок: вступила в права Любов — і пробудилася Особа. Автор рецензії наполягає, що Дівчина і Юнак народжуються у світовому Яйці, сплетеному з диких гілок. Народився Едем. Він може обернутися і клітиною. І це сценографічне рішення є дуже вдалим за виразним лаконізмом — тільки зоряний простір із зодіакальними символами...

Далі — історія про те, як Дівчину відбирає в Юнака такий собі Володар, він же Ідол. «Модерн» Ковтуна орієнтований на нашу історичну пам'ять. Юнак вступає в нерівну сутичку з Ідолом та з ідолянами, але гидотна масовка затирає, давить, витончено мучить — і губить закоханих... Ми розуміємо, що герої гинуть, але в цьому акті немає жодної конкретики та пластичної виразності, — доходить висновку Т. Арсенєва.

Водночас, на думку рецензента, Ковтун у своїй хореографії дотримує засад балету Ніжинського: «не па, а жест», «не поодинокий, а масовий, помножений», — на домінують хтонічного, Харонового, начала. Масовка стелеться, пластається, перекидається, корчиться — лише Юнак і Дівчина виявляють порив до польоту, але Ідол тисне їх до землі. І ще: як не нарікай на похмурість, хореографія Ковтуна абсолютно злита з музикою Стравінського, добре їй пасуючи.

На основі викладеного можна дійти висновку, що українські трактування балету «Весна священна» належать як радикально налаштованим інтерпретаторам (Р. Поклітару, Г. Ковтун), так і митцям традиційного напрямку з поміркованою та виваженою ідейною позицією, таким як А. Рубіна. Саме вона першою серед українських балетмейстерів поставила «Весну священну» та зберегла язичницькі мотиви, що пов'язують світило з жертвністю в ім'я відродження й оновлення. Таким чином, хореографічна версія А. Рубіної вигідно відрізняється від численних трактовок балету Стравінського, де сакральне змінюється на соціальне, подрібнюючи емоційний та загальнолюдський зміст партитури й авторських ідей.

Трактування Г. Ковтуна, майстра яскравого шоу, який сповідує театр-видовище, орієнтоване на стиль молодіжної субкультури, а спектакль «Весна священна», позиційований Поклітару як балет-урок, балет-притча, балет-застереження, — органічно вписався в численні його постановки, де хореограф протистоїть конформізму, бездумній покірності режимові й породженим ним законам соціуму. Подальші перспективи дослідження пов'язані з можливим розширенням трактувань «Весни священної» на теренах сучасного

українського хореографічного мистецтва та знаходженням інших методичних принципів аналізу на основі новітніх досягнень науки про танець (хореології).

Список літератури

1. Чепалов О. І. Змістовні та стилістичні трансформації у хореографії балету І.Стравінського «Весна священна». Вік ХХ / О. І. Чепалов // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Збірка статей. — 2004. — Випуск 16. — С. 208–217
2. Узун Е. Ряду Поклітару. Свободный танец / Елена Узун. — Кишинев : Elan Inc., 2012. — С. 47.
3. Станішевський Ю. Парадокси балетного постмодернізму / Ю. О. Станішевський // Музика. — 2003. — № 1–2. — С. 19.
4. Морєва Є. Що робити з цією музикою? / Євгенія Морєва // Дзеркало тижня. — 2002. — 30 листопада.
5. Стельмашевская О. Нацопера нашла отРяду / Ольга Стельмашевская // Киевские ведомости. — 2003. — 14 января.
6. Поліщук Т. Балетне дефіле / Тетяна Поліщук // День. — 2002. — 26 листопада.
7. Веселовская А. Скорлупа треснула / Анна Веселовская // Столичные новости. — 2002. — №48. — 17–23 декабря.
8. Гордеева А. Ничего священного. Премьера в Национальном театре оперы и балета Украины / Анна Гордеева // Время новостей. — 2002. — 27 ноября.
9. Арсеньева Т. Готический роман с молодильными яблоками / Тина Арсеньева. — Вечерняя Одесса. — 2013 — 6 июня.

Надійшла до редколегії 20.03.2014 р.

УДК 792.028.4(091)(477.54-25) «19»

В. Д. МІЗЯК

ХАРКІВСЬКА «ШЕКСПІРІАНА» ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТ. «ТИТАНИ ЗЛОДІЙСТВА»

Аналізуються постановки трагедій Шекспіра «Макбет» і «Річард III» на харківській сцені в контексті традицій світової та вітчизняної театральної культури.

Ключові слова: Шекспір, театральна культура ХХ ст., режисура й акторське мистецтво сучасних харківських театрів.

Анализируются постановки трагедий Шекспира «Макбет» и «Ричард III» на харьковской сцене в контексте традиций мировой и отечественной театральной культуры.

Ключевые слова: Шекспир, театральная культура ХХ ст., режиссура и актерское искусство современных харьковских театров.

Raising of tragedies of Shakespeare «Macbeth» and «Richard III» on the Kharkov stage in the context of traditions world and home theatrical culture is analysed.

Key words: Shakespeare, theatrical culture of XX century, direction and actor's art of the modern Kharkov theatres