

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. Радугу Поклітару. Свободный танец / Елена Узун. — Кишинев : Epan 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 отРадугу / 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

Актуальність цього дослідження полягає в пошуках тих ідейних і суспільно-політичних мотивацій, які пояснюють ставлення режисерів та акторів до сценічних творів минулого. Такі завдання покликані прояснити сучасний смисл змістовних трансформацій, що виникають у сприйнятті творів, написаних у попередні часи. Вони підтверджують той факт, що трактування класичної драматургії завжди було «лакмусовим папірцем» будь-якої театральної епохи, особливо це стосується п'єс таких видатних авторів, як Шекспір. Існує багато дослідницьких праць, серед яких важливе місце для розуміння значення цієї теми посідають такі: «Майстри театру в образах Шекспіра» (1939), «Шекспір. Його герой і його час» М. та Д. Урнових (1964), збірник «Шекспір і російська культура» (1965), а також в україномовних джерелах: «Українська шекспірада» І. Ваніної (1964), «Проблеми морального критерію в хроніках Шекспіра» І. Селезінки (1974), «Гамлет... і нема йому кінця» І. Драча (1983), а також інших дослідників. Багато важливих посилань на ідейну мотивацію постановок шекспірівських п'єс в Україні можна віднайти зокрема у фундаментальній колективній праці «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття» (2006).

У цьому дослідженні зосереджується увага на двох типових для трактування Шекспіра 1970-х рр. виставах у харківських театрах: «Макбет» (Театр російської драми ім. О. Пушкіна, режисер О. Барсегян) та «Річард III» (Академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, режисер А. Літко). На думку автора, аналіз цих постановок надасть змоги простежити характерні особливості розуміння в українському театрі початку останньої чверті ХХ ст. трагедійного конфлікту п'єс великого англійського драматурга й особливості його сценічного відтворення, що і є метою цього дослідження, яке здійснюється в межах магістральної теми «Театральне життя Харкова кінця ХХ — початку ХХІ ст. в контексті культурної розбудови України», заснованою як на особистих спостереженнях, так і на документальних свідченнях театральних подій (рецензіях на вистави, бесідах із їх учасниками тощо).

Найхарактернішою особливістю радянської театральної епохи, починаючи з 1930-х рр., є певна згладжуваність полярно підкреслених якостей театральних героїв, особливо негативних. Саме тому «титани злочинства» Шекспіра мали зазвичай тенденцію до емоційної поміркованості. Про це свідчить зокрема книга одного з видатних радянських акторів Н. Ф. Монахова, котрий відтворював Річарда III не лише «героєм, коханцем, державним діячем, блазнем, лицеміром і лиходієм.» Він шукав деяку середню лінію, «яка поєднала б перелічені якості і надала б їм органічності» [1, с. 173]. Хоча складно уявити таку «середню лінію» поза теоретичною декларацією. Задаючи «полярні» точки в характеристиці ролі, вона могла бути «середньою» тільки завдяки втраті власної художньої сили. У повоєнні роки зміст

образу став сприйматися абсолютно інакше: на західній сцені виникло чимало Річардів-«фашистів», що було зрозумілим відгуком на події Другої світової війни, особливо на теренах колишнього СРСР, — країни, що найбільше постраждала від фашистської агресії. Шекспір, як і раніше, перебував вище конкретного Річарда і скопійованого образу Гітлера завдяки вічності своїх проблем.

У Росії з 1945 по 1957 рр. «Річард III» ставився всього один раз. Оскільки підступність і жорстокість, утілені на сцені, втрачали актуальність порівняно з трагедією воєнних часів. До того ж у 1940-50-ті рр. сам образ «надвладної особи» мимоволі міг співвідноситися з радянською партійно-політичною верхівкою.

Нова хвиля інтересу до «Річарда» в останній чверті ХХ ст. передусім пояснювалася черговим процесом оновлення поглядів на драматургію Шекспіра. У суто театральному аспекті на радянській сцені було занадто багато «безликих» героїв, котрі дисонували з персонажами зухвалих і видовищних шекспірівських п'єс. Серед останніх і був Річард, «перший титан Шекспіра». Але водночас уявлення про нього, як про зухвалу, демонічну особу, що змітає усе на своєму шляху, із означених причин було неактуальним. У сучасних інтерпретаторів цей образ утратив романтичний ореол винятковості, він подавався як цілком звичайна, а тому ще небезпечніша людина. І завданням театру, таким чином, було виявити загрозу злочинства в повсякденності, зрозуміти, чому ж вдаються Річардові злочини безкарно. Це актуалізує проблему відповідальності всіх і кожного за те, що відбувається навкруги, та майбутнє.

У 1960-ті рр. відомий актор М. Астангов проголосив сучасною ідеєю цієї п'єси Шекспіра слова Ю. Фучіка: «Люди, будьте пильними!» І це була не тільки данина «класичній» радянській ідеології тих часів.

Майже водночас із харківською постановкою 1977 р. в московському театрі ім. Вахтангова Річарда зіграв М. Ульянов. Його герой не був «суперменом», але актор зміг утілити найсучаснішу тему спектаклю, яка полягала в розкритті трагедії роз'єднаності людей. Вони — мовчать, тому їх можна безкарно передувати поодинокі.

Режисерський задум у харківській постановці також визначив «тему мовчання» в п'єсі Шекспіра, що виникла як розуміння «вседозволеності» Річарда, оскільки інші — не кращі за нього. Це збіднило сенс того, що відбувається. Річард — з породи Герострата і Меккі-Ножа, не стільки стратегів, скільки циніків, що грають на низинних інтересах людей.

Характерною в цьому сенсі є «дегероїзація» Річарда за допомогою наближення шекспірівської хроніки до «Бориса Годунова» О. Пушкіна. Це, насамперед, «безмовність народу». Проте «народом» у спектаклі А. Літка були три городянини, які у фіналі з боязкою надією поглядають зі сцени на тлі побойща. До нього близька за значенням і

постать Писаря. Слова цього своєрідного Пімена, які звучать у спектаклі після смерті чергової жертви Річарда, стають ключовими до розуміння задуму режисера і трактування основної ролі: «Так, світ лихий, і він ще гірший буде, як зло таке в нім мовчки терплять люди!»

Вистава О. Барсеяна «Макбет» була побудована в іншій естетиці, але зовнішньо дещо подібна до художнього вирішення «Річарда III». На невеликій, покритій чорним оксамитом сцені, позаду і з боків були встановлені три підйомні мости, що вели до центру сцени, але допоки стояли вертикально. На одному з них, центральному, глядачі бачили зображення корони з мечем. Коли міст опускався, вістря меча ніби встромлювалося в місце, відведене для трону. Якщо не зважати на два факели, укріплені по краях порталів, це й було основою оформлення спектаклю. Ще коли в залі повільно згасало світло, з динаміків чулося й наростало каркання — ніби ціла зграя ворон літає над сценою. Але ця звукова прелюдія не здавалася затягнутою, тому що незабаром на сцену виходив Макбет, котрий замислився, і ставало зрозуміло: це зловісне, хрипке каркання безпосередньо стосується його думок. Він вагається, але відчувається, що гучне каркання ворон, котрі ніби передбачають кров і тлін, не дратує його, а радше зміцнює в правоті своїх думок.

Так, з перших хвилин спектаклю глядач потрапляв у визначену постановником атмосферу напруженого очікування події. І першою за значимістю подією стає неспішна поява трьох відьом.

У довгому сірому «чернечому» одязі три жінки, ніби учасниці античного хору, пророкували Макбету і Банко майбутнє. Монотонно і виразно вимовляли вони завершальну фразу: «Зло є добро, добро є зло». І ставало зрозумілим, що це і є єдина умова виконання всіх пророцтв, єдиний закон, за яким можна існувати в цьому світі, над яким літають з криками ворони. Більше відьми не з'являлися в спектаклі, — їх місця, за задумом О. Барсеяна, була завершеною.

Щоправда, було незрозуміло, хто ж повідомив Макбету про ознаки краху — Бірнамського лісу, що рушив на Дунсінан, і особливості людини, з котрою йому не пощастить упоратися. Цей смисловий прорахунок був помітним, але значно менше, ніж зникнення з тексту трагедії характеристики Макбета, що надає йому королева ведьм Геката:

«... Макбет — злодей без ваших колдовских затей.

Не из-за вас он впал в порок,
а сам бездушен и жесток.

... И он, забыв и страх и стыд
вообразит, что вправду он
от ран и смерти защищен.

Людей погибель в похвальбе,
в уверенности их в себе» [2, с. 64].

Слова ці у виставі виявилися зайвими, тому що Макбет у ній подібній характеристиці не відповідає. Він похмурий, невдоволений

собою, і радше має рацію леді Макбет, що докоряє йому: «... Ти коливаєшся не тому, що ти супротивник зла, а тому що боїшся зробити зло своєю рукою.» Але, ухваливши закон, сформульований відьмами, Макбет у спектаклі не стає видатнішою постаттю.

Зло здійсниться, спектакль закінчиться, а ми так і не дізнаємося остаточно, ким же був його герой насправді — політичним деспотом, невдалим авантюристом, іграшкою в руках долі, що спокусила його посягнути на скіпетр і трон держави.

Нерішучість і навіть інертність Макбета вичерпно компенсувалися в спектаклі діяльною і вольовою леді Макбет (І. Шевченко). І якщо хтось із них дійсно честолюбний, то це саме молода і гарна леді Макбет.

«Любов моя!..» — цю фразу при зустрічі із жінкою Макбет вимовляв пристрасно, без декламаційної піднесеності, і глядач розумів, що в щирість його можна вірити. І хоча перед зустрічю леді Макбет заклінала: «Нехай жінка помре в мені», очевидно, що вона для Макбета — бажана дружина. Цю особливість у їх стосунках зовсім недоречно акцентує режисер. (Народжуй мені тільки синів), — пристрасно вимовляє Макбет, стискуючи дружину в обіймах і пригортаючи за собою на підлогу. Проте в п'єсі суть репліки Макбета в іншому — з цього моменту його підтримує дружина. Віднині і вона стає на шлях злочину. «Твій дух так створений, щоб життя давати чоловікам...»

До вбивства Дункана — близько години, не обговорені ще його найважливіші деталі, а за столом бенкетують гості в очікуванні хазяїв. Любовна сцена в такій ситуації навряд чи доречна. Але справа навіть не в цьому. Щирість закоханого Макбета запам'ятається, і коли в критичний момент він зі злісною досадою скаже про смерть дружини: «Не здогадалась померти пізніше», це звучатиме не різким контрастом, а незрозумілим алогізмом. Здатний відчувати і страждати, Макбет залишився зовсім один і замислився не про смерть узагалі, а про можливий фінал життя (Знов жалять мені душу скорпіони).

Щодо витриманої і лаконічної сценографії спектаклю (художник Б. Чернишов), слід зауважити, що при всіх безперечних перевагах їй бракувало елементів сучасності, не театральньо-умовної, а справжньої, емоційно-образної життєвості.

У цьому разі лаконічність не йде на користь рішення спектакля в цілому, оскільки в ній не була закладена образна трансформація, достатня для складної та багатопланової п'єси. Але найбільше оформленню спектаклю недоставало тих ознак, що пов'язані з образом і долею самого Макбета, його еволюція недостатньо була визначена. У невдачі цього образу було б несправедливо звинувачувати лише одного актора. Режисер, бажаючи того чи іншого, «відволікає» увагу від Макбета, як головної дійової особи.

Проте деякі рецензенти, відзначаючи цю особливість спектаклю, визначили недостатню увагу до самої фігури Макбета у виставі як позитивну якість.

«Головне у виставі, — зазначала театрознавець Л. Попова — кожен походження цього зла, цієї гонитви за владою, за короною. Сьогоднішній світ капіталізму красномовно доводить таку можливість» [3]. І дійсно, соціально-політичні аспекти трагедії виходили в спектаклі на перший план. Передусім режисер розширив функції двох убивць-прибічників Макбета, змусивши їх служити і королю Дункану і, згодом, Малькольму, котрий тільки-но зійшов на престол. Звуковий лейтмотив «воронів» акомпанує цій похмурій коронації у фіналі і не залишає сумнівів щодо того, над чим замислився Макбет на початку спектаклю. Він вирішує — бути або не бути йому лиходієм, подібним до діючих монархів, щоб захопити владу.

Пригадаємо, що подібне рішення спектаклю О. Барсегіаном перегукується за задумом з «Річардом III» А. Літка в українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка, оскільки там Річард, майже непомітний серед інших героїв п'єси, також вирішує піти на злочинство тому, що він анітрохи не гірший за інших.

Аналогії між цими двома шекспірівськими спектаклями були не на користь «Макбета», оскільки постановка «Річарда» А. Літка була значно виразнішою та емоційнішою. У ній (через театральну умовність) відчувалося збуджене дихання і по обличчях акторів стівав піт, герої хрипіли, задихалися і зневірялися, а очікування смерті чергової жертви Річарда було майже фізично відчутним. Світ, що оточував Річарда, був грубим і не викликав жалості. Тому у звуковій партитурі «Річарда» гармоніював скрип дошок і підйомного моста — це не завало, а допомагало виставі стати повноцінним театральним видовищем.

Річард В. Маляра найменше турбувався про акторське відтворення ролі «лиходія» в «іграх наших днів». Він вирішив стати негідником тому, що у світі, котрий його оточує й ним проклятий, усі люди нікчемні. У хроніці Шекспіра особисті егоїстичні мотиви Річарда тісно переплітаються з політичною інтригою епохи. Але в мить, коли суперечка за корону, землі і привілеї стала вирішуватися вже не під брязкання зброї, а завдяки хитромудрим і підступним задумам, Річард Маляра найменше нагадує стратега. Він грубий, бере натиском, а якщо і лестить, то скоромовкою, ніби повторює завчену роль. Розуміння небезпеки запропонованого нам Річарда і так очевидне, оскільки В. Маляр грав «злого, де він злий».

У початковому монолозі (переклад Б. Тена) з Річардом коїться щось неймовірне. Він кидає невидимі камені, плюється, а його дикі й злісні слова контрапунктом супроводжують уривчасті й різкі гармонійні співзвуччя з висхідними інтонаціями:

«Брехлива скривдила мене природа...

Ні постаті, ні вроди я не маю.

Потвора недороблена у світ цей!

Дочасно кинута напівлюдина.

Такий бридкий, кульгавий, що собаки

На мене брешуть, як до них наближусь» [4, с. 314].

Нарешті, з фінальним акордом цього самоцькування, кинджал, кинутий Річардом, летить у його тінь на дерев'яній стіні сценічної конструкції. Річард, важко дихаючи, виходить на авансцену, опускається на підлогу і, не блимаючи, дивиться в зал. Після короткої паузи усміхається і продовжує монолог з кокетливим цинізмом: як вам це подобається?

Сцена біля труни чоловіка леді Анни є найефектнішою та драматургічно значимою в загальному задумі п'єси і вирішенні ролі самого Річарда. Невипадково О. Пушкін скористався подібним драматургічним прийомом у «Маленьких трагедіях», коли Дон Жуан спокушає жінку біля пам'ятника вбитого ним чоловіка. У спектаклі ця сцена набуває особливого значення, тому що в ній відбувається поєдинок моральності з цинізмом, хоча історія театру знає трактування, де леді Анна не сперечалася, побачивши в пропозиціях Річарда вигідну угоду. Партнерка Маляра Л. Платонова виявляла невдаване презирство до Річарда і горе за вбитим чоловіком. І хоча для Річарда продажність оточення очевидна, тут він грає підлесливість, запал і приниження, як справжній актор. Тому Маляру доводиться змінити ключ гри, оскільки леді Анна не підпадає під загальну характеристику придворних і її не взяти звичайним зухвалим штурмом. Коли діалог сягає кульмінаційної фази, де Річард примушує леді Анну сумніватися в його причетності до вбивства, він стежить за її розгубленістю і готується до подальшої атаки.

Далі його відродження і перемога виражені не словом, а пластичним малюнком виразної мізансцени. Устроювати меч, приставлений до горла Річарда, не в силах ослабіла і збита з пантелику жінка. Наступає на леді сам Річард, допоки Анна впускає меч, падає спиною на труну, а Річард — на неї. Це перемога. І «комедія» — закінчена.

Важко дихаючи, Річард зубами стягував обручку, одягав її на руку Анні і віддавав наказ віднести труну. Далі ключовою була його фраза, що підтримувала враження «перевертня»: «Хто і коли так добував дружину?»

Примари вбитих ним жертв з'являються Річардові двічі — у час страхітливих сновидінь і «наяву» під час бою. Почавши складну і криваву роботу, Річард не підозрював, що кожна вбита ним людина віднімає частину життя в нього. А тому і в сцені бою всі жертви наносили Річарду символічні, але фатальні удари. І коли перед знесиленим й агонізуючим Річардом з'явилися молодецькі Річмонд і Глостер, він сам направляв вістря меча собі в груди, вимовляючи перед цим знамениту фразу: «Коня, усе царство за коня». Річард — Маляр знаходить у собі останні сили, підводячи корону над головою з немічною фарсовою посмішкою. У цю передсмертну хвилину він повторює

інтонацію свого першого монологу: «Як вам мій задум? — Спробуйте придумати краще...».

Цей найвищий в усьому спектаклі акторський «зліт» В. Маляра — несподіваний, гострий, воістину драматичний — засвідчив, що саме в такій різноманітності акторських фарб полягають шлях до успіху в цій ролі, а отже, і концепції спектаклю в цілому.

Естетика спектаклю, поставленого О. Барсегіаном, була прямо протилежною. На сцені життя — не справжнє, але «театралізоване» — починаючи від «зім'ятої», ганчіркової фактури облицювання деталей оформлення, сприймалося як звичайний декоративний прийом, але не як елемент «моделі світу». Навіть підйомна споруда, аналогічна виставі «Річард III», сприймалася як театральний, погано відлагоджений механізм.

Театрально-штучними виглядали й виходи персонажів на сцену. Безперечно, в них відчувалися продуманість, свої силові «магнітні» лінії й полюси, зумовлені взаєминами героїв. Наприклад, у центрі на задньому плані — король, з боків уздовж куліс — наближені особи, але чим далі від трону, тим сумнівніша їх вірність. Після вбивства Дункана в центрі мізансцени опиняється Банко: «я кидаю відкритий виклик злу». Слова його виявляються зверненими до Макбета. Головний герой, ніби звинувачуваний, стоїть спиною до залу. Таким чином, таємне стає явним для глядача вже в середині п'єси, але не завдяки психологічним нюансам, а відвертій ілюстративності.

На початку вистави можна було припустити, що режисер готує глядачів для майбутніх потрясінь, але не поспішає доставати з арсеналу виразних засобів найсильніші та найяскравіші з них, оскільки основні події — попереду.

Але одна сцена змінюється іншою, а ритм сценічного життя є незмінним, інтонації в читанні шекспірівського вірша — стабільними, пози персонажів — стомливо статичними. Тільки іноді музика свідчить про сплески емоцій, проте на сцені продовжує панувати чинна театральність, ймовірно, задумана як сучасна «стримана» манера гри.

«Ми на межі, і гірше бути не може». Фраза ця, сказана найвиразнішим у спектаклі тоном Росом (Б. Табаровський), промовлялася іронічно і водночас з відчуттям величезної душевної туги. Але у виставі більше немає свідчень того пригніченого стану країни, до якого її призвів Макбет.

Мабуть, і самому режисерові видається недостатнім емоційне напруження спектаклю. І тут він, змінюючи свою естетику, вдається до мелодраматичних прийомів, — показує Макбета таким, що виходить з підземелля з отруйно-зеленим підсвічуванням і примушує героя котитися у відчаю по дерев'яному настилу, виставляє за огорожею мертвотно-білі обличчя жертв. Проте в сцені галюцинацій Макбета, де такі прийоми були б виправданішими, дух Банко не з'являється. Сам Макбет перебуває ніби вві сні, і жах не леденить його душу.

У спектаклі, поставленому О. Барсеґяном, штучно піднесена декламація стала основою мовної виразності. Тільки леді Макдуф (А. Столярова) в невеликій сцені надала закінченого портрета — характеристику стану героїни, не користуючись декламаційним стилем. Шекспірівський вірш звучав ємко і глибоко, збагачений відтінками, паузами, тональними переходами. Але це один з приємних винятків із загального правила.

Іноді в діалогах і сценах виникає несподіваний підтекст, що також сприймається як відхилення від норми. За дивною закономірністю — від зворотного — другий план ролі, там, де без нього обійтися просто неможливо, виражений ледве помітно, а там, де його має сенс затушувати, виявляється надзвичайно виразно.

Завдяки цьому в сцені перед убивством Дункана стає очевидним, що Банко вже «розкусив» кривавий задум Макбета. В іншій сцені, де Малькольм здійснює на себе наклеп, здавалося б, потрібний навіть «подвійний» підтекст. Адже самовикриття Малькольма в усіх «смертних гріхах» пізніше виявляється брехливим, а у фіналі спектаклю (не п'єси) є істинним. Однак у діалозі з Макдуфом у Малькольма немає такої багатозначності. І коли наприкінці під каркання воронів він перетворювався на гордовитого і пихатого боввана з олов'яними очима, глядач не розумів, звідки могла виникнути метаморфоза?

Отже, у спектаклі про Макбета не вистачало передусім самого Макбета. Політичний аспект трагедії визначає задум вистави — шлях до влади у світі Макбета пролягає через злочин і лицемірство. Ворони в спектаклі Барсеґяна каркають, не волаючи про помсту, а літаючи над полем битви, де щоразу спалахує розбрат, плетуться інтриги, пахне смертю. При всій правомірності такого вирішення, воно занадто очевидне, щоб стати основною темою спектаклю.

Набагато важливіше, на нашу думку, було б заглибитися в морально-філософську проблематику самого образу Макбета, побачити зло, жадібність, бажання влади й безпринципність у самому його носіїві — людині, яка уособлювала свою епоху.

Підсумовуючи, можна зазначити, що харківські вистави були поставлені в близькій постановникам-майстрам старшого покоління — «охоронницькій» естетиці, що не припускала радикального втручання в текст та переосмислення ідейних «забобонів», заданих радянською ідеологією. Це стосується, насамперед, вистави О. Барсеґяна «Макбет», поставленої в дусі того «оспівування гуманістичних ідеалів», яке насправді зводило нанівець трагічний конфлікт п'єси. Естетика цієї вистави була умовно-театральною, в багатьох аспектах позбавленою «живих» пристрастей та орієнтувалася на традицію «історично-правдивого» відтворення того соціально-історичного зламу на межі Середньовіччя і Нового Часу, який нібито подій сучасності безпосередньо не стосувався.

А. Літко та виконавець головної ролі В. Маляр у «Річарді III» спробували наблизити шекспірівську драму до основ людської натури та її екзистенційної сутності, загострили драматичні колізії народження злодія-титана. І, відповідно до цього, підкреслювали актуальність п'єси, яка впливала на свідомість соціуму в будь-які часи, не уникаючи прямих аналогій із сучасністю. Висловлені спостереження та аналіз змістовних трансформацій сценічного трактування двох п'єс Шекспіра про «титанів зла» визначають перспективу подальшого вивчення цієї проблеми, яка полягає в розширенні дослідницького поля завдяки іншим трактуванням трагедій Шекспіра на українській сцені та ширшому компаративістському аналізу аналогічних вистав у контексті традицій європейської театральної культури.

Список літератури

1. Монахов Н. Ф. Моя работа над ролью / Н. Ф. Монахов. — Л.-М. — Искусство, 1937. — 214 с.
2. Шекспир У. Полное собрание сочинений : в 8 т. ; т.7 / У. Шекспир. — М. : Искусство, 1960. — 432 с.
3. Попова Л. Діалог з Шекспіром / Людмила Попова // Вечірній Харків. — 1977. — 11 черв.
4. Шекспір В. Зібрання творів у 6-ти томах / Вільям Шекспір. Т. 1. — К. : Дніпро, 1986. — 536 с.

Надійшла до редколегії 11.02.2014 р.

УДК 792.024.3:792.01

В. В. МЕДВЕДЄВА

СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ МИСТЕЦТВА ГРИМУ

Розглядається грим як знакова система, невідривно пов'язана з певною театральною системою.

Ключові слова: *грим, семиотика, театральна система, маска, грим-маска, образ.*

Рассматривается грим как знаковая система, неразрывно связанная с определенной театральной системой.

Ключевые слова: *грим, семиотика, театральная система, маска, грим-маска, образ.*

Make-up is considered as the system of signs which inseparably connected with defined theatrical system.

Key words: *make-up, semiotics, theatrical system, mask, make-up-mask, image.*

Знаковість є фундаментальною властивістю театального мистецтва. Будь-яке театральне видовище має своє умовне значення, яке складається з єдності гри акторів, словесного тексту, сценографії й світлового вирішення, та художні засоби-знаки. Саме воно є об'єктом дослідження науки про знаки — семиотики. Семиотика (грец. *semiotikon* — від *semion* — знак, ознака) — наука, що вивчає властивості знаків та знакових систем.