Департамент образования города Москвы

Государственное бюджетное общеобразовательное учреждение города Москвы «Гимназия №1505

«Московская городская педагогическая гимназия-лаборатория»»

**ДИПЛОМ**

**на тему**

**Проблема восприятия режиссерской интерпретации авторского художественного текста в театральных постановках**

Выполнила:

Бушуева Екатерина Андреевна

Руководитель:

Соколова Елена Михайловна

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Рецензент:

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Москва

 2020/2021 уч.г.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | ОГЛАВЛЕНИЕ |  |
| 1 | Введение…………………………………………. | 2 |
| 2 | Глава 1……………………………………………… | 6 |
| 3 | Глава 2…………………………………….…. | 15 |
| 4 | Заключение……………………………………….... | 17 |
| 5 | Список литературных источников………………… | 19 |

**Введение**

Проблема восприятия режиссерской интерпретации авторского художественного текста становится все более и более актуальной. Сейчас большая часть репертуара основных театров Москвы состоит именно из классических произведений русской и зарубежной литературы. Выбор такого материала остается востребованным и интересным как для театров, так и для зрителей уже на протяжении нескольких десятилетий. Но решая поработать над классическим произведением, любой постановщик сталкивается с несколькими проблемами, которые безусловно связаны с режиссерским замыслом спектакля, а значит, и с восприятием будущей постановки зрителем. Например: создавать ли «среду» сцены максимально приближенной к ушедшей эпохе, или же наоборот, поместить персонажей в современную обстановку? В этом исследовании я хочу обнаружить такие «проблемные» моменты в постановке спектакля, создающимся по методу «театра драматурга», то есть когда литературный текст никак не изменяется режиссером, проследить связь от решения этих проблем до итогового восприятия постановки зрителем, и на основе изученной информации сделать вывод о том, почему же одни спектакли терпят неудачи, а другие наоборот остаются востребованными и спустя несколько лет после премьеры.

Первым источником, который я выбрала для изучения проблемы моего диплома, стала научная статья, написанная автором многих учебно-методических пособий в области режиссуры, Гарибовым Р.Г, и доцентом Алтайского государственного института культуры в Барнауле, О.Р. Пермяковым – «Игра в авангард»: проблема современного прочтения классики. В статье рассматривается актуальность «авангардного эксперимента над классикой» [1;77 стр]. Авторы считают, что такие спектакли, основанные на классических произведениях похожи больше на «…провокацию, против устоявшихся традиций и «вечных» духовно-нравственных ценностей, приводящую в дисгармоническое состояние человеческий дух…» [1, 77 стр]. В статье авторы обсуждают опубликованные материалы научных экспертных семинаров Российского научно-исследовательского Института природного и культурного наследия им. Д. С. Лихачёва на которых известные критики и театроведы Москвы обсуждали допустимую меру свободы режиссерской интерпретации классического текста. Главный вывод этой статьи – «Авангардный эксперимент над классикой, преследуя цель угождения запросам современного зрителя, насильственно и искусственно модернизируя произведение, искажает его идейно-смысловую основу, уничтожает точки соприкосновения нравственной и социальной проблематики произведения с сегодняшним днем.» [1]

Заинтересовавшись материалами семинаров «Пушкини Гоголь в современном театре. Право на классику.», о которых говорилось в предыдущей статье, я решила взять в качестве источника одну главу из них: **«**Cудьба классики на сцене современного театра». Научный редактор материалов К.А. Кокшенева, кандидат искусствоведения, доктор филологических наук. Редактор Л.А. Сычёва. Автор статьи - Мирошниченко А.А. кандидат искусствоведения. Автор рассматривает два спектакля по произведениям Николая Гоголя – «Мёртвые души» режиссёра Кирилла Серебренникова и «Женитьба» Филиппа Григорьяна. Разбирая каждую из постановок, Мирошниченко приходит к выводу, что: «Проверять себя классикой», конечно, можно, но она давно и не раз «проверена» разными временами. Поэтому наше прочтение говорит классики скорее о нас, нежели о самой классике как образцовом корпусе русской культуры. Только на её фундаменте можно строить новое, подлинно авторское. Только преемственность культурных ценностей, заложенных в ней, трансляция их может создать по-настоящему современное произведение. [3; 43 стр]. Также автор счел, что современные постановки не могут в полной мере передать зрителю художественную ценность классики, и эксперименты над ней в большинстве своем носят поверхностный характер и не привносят в произведение ничего нового.

Мои третьим источником стала одна глава из книги «Зеркало сцены» Г.А. Товстоногова, народного артиста СССР, советского театрального режиссёра и педагога, «Размышления о классике». Автор размышлял над вопросом «Почему люди хотят видеть постановку, основанную на классическом произведении?» и, отвечая на этот вопрос, писал: Мы хотим, чтобы классика, отражая прошлое, помогала жить сегодня и строить будущее. [4,114 стр]. Также он считал, что проблема, которую я рассматриваю в своем дипломее крайне важна, так как ставя современную постановку, основанную на классическом произведении, многие режиссеры пытаются его приблизить к нашему времени, переписать автора, изменить эпоху, о которой идет речь: «Исторически достоверные приметы быта не сделают спектакль архаичным и музейным, если мысль, заложенная в нем, будет современна. Ценить классическое наследие нужно не только за его познавательное значение, нельзя недооценивать и его огромную эстетическую силу, его нравственное воздействие на умы и души современников.» [4,стр 119]. Надо искать и находить глубокие и тонкие связи классики с современностью [4,120 стр].

Ещё одна статья, которая заинтересовала меня в качестве источника – это труд Петра Киле, русского поэта, философа-эстетика, прозаика и драматурга «Современный театр и Островский». Автор сузил обсуждение классического текста в театре в общем и рассмотрел актуальность конкретных пьес, написанных А.Н. Островским. Оказалось, что произведения, написанные в XIX веке и сейчас довольно точно отображают жизнь и проблемы людей. Киле достаточно подробно рассматривает биографию и творческий путь Островского, разбираясь в его драматургических неудачах и подъемах и наконец приходит к выводу: «Конечно, режиссеры еще очень далеки от осознания, что театр Островского не бытовая драма, а высокая сфера искусства. Мир векселей и акций, мир коррупции и банкротств, со всеми современными реалиями, возникая из прошлого, с оживающими мертвецами из могил и склепов, не созидает, а рушит настоящее и будущее, что мы и наблюдаем ныне воочию».[5] Следующим этапом я решила разобрать реальные примеры удачных и не удачных постановок по классическим произведениям.

**Глава 1**

# Источником, который я выбрала основным для следующей работы над изучением моей проблемы, стала критическая статья «Классика на современной сцене: от пьесы к «единому тексту спектакля» (А. Н. Островский)», написанная российским актером, режиссером, хореографом и театральным педагогом – Алексеем Зыковым. Свою работу он начал с такой мысли: Классическое литературное произведение, попадая на сцену, должно обрести «плоть» и «кровь», то есть стать видимым и слышимым. Кроме пьесы, здесь «задействуются» ещё и иные части театрального действия, которые, как утверждает Ю.М. Лотман, создают «единый текст спектакля». Целостность постановки, по его определению, складывается из «словесного текста пьесы, игрового текста, создаваемого актёрами и режиссёром, и текста живописномузыкального и светового оформления» [6, с. 596-597]. Проблемы «текстов» в свою очередь затрагивают проблемы режиссёрской свободы и её границ».

# В своей работе он рассмотрел две постановки: «Бешеные деньги» (2012, режиссёр – народный артист России А. Кузин, Саратовский академический театр драмы им. И.А. Слонова) и «Волки и овцы» (2015, режиссёр – заслуженный деятель искусств РФ А. Кац, Тамбовский драматический театр), и попытался выяснить,  какую роль играет единство «текстов» в спектакле при постановке пьесы классического репертуара. Такой подход для изучения проблемы моего диплома оказался для меня наиболее близким, я считаю его достаточно объективным для того, чтобы использовать в качестве научной работы. Исходя из факторов объективности и наглядности материала, именно эту статью я и решила рассматривать дальше в дипломной работе.

# Свою статью Зыков начинает с утверждения о том, что классика не уходит со сцены уже на протяжении долгого времени, остается востребованной в театральном мире и, вероятно, эта тенденция сохранится и в будущем.

# Следующей мыслью стало то, что спектакль не состоит лишь из текста классического произведения, а, по мнению советского литературоведа и культуролога, Ю.М. Лотмана, точки зрения которого придерживается Зыков, включает в себя ещё несколько «текстов» - игрового, создаваемого актёрами и режиссёром, и текста живописномузыкального и светового оформления» [6,596-597 стр.]что все вместе составляет режиссерский замысел постановки, эффект произведенный на зрителя. В своей статье автор пытается выяснить, «..какую роль играет единство «текстов» в спектакле при постановке пьесы классического репертуара.»

Поскольку сюжеты классических произведений известны, на первый план выходит не то, что будет происходить с героями, а как с ними это будет происходить. Для рассмотрения автор берет две постановки, основанные на принципе «театра драматурга», то есть когда литературный текст произведения остается неизменным при постановке. Это спектакли «Бешеные деньги» (2012, режиссёр – народный артист России А. Кузин, Саратовский академический театр драмы им. И.А. Слонова) и «Волки и овцы» (2015, режиссёр – заслуженный деятель искусств РФ А. Кац, Тамбовский драматический театр). Оба текста – пьесы великого русского классика А.Н. Островского, чьи работы постоянно интересуют режиссеров и исследователей в сфере искусства.

По словам Зыкова, только в афишах главных Московских театров сейчас оказывается более 30ти спектаклей, поставленных по Островскому. Автор задается вопросом, в чем же причина такой востребованности драматургии этого писателя? Ответы Зыков ищет в рецензиях театральных критиков и постановщиков (О. Булгакова, П. Киле, Р. Самгин). Для зрителей такая тяга к пьесам Островского обусловлена тем, что если литературный материал является актуальным для публики, то дает ей возможность посмотреть на свои поступки со стороны, проассоциировать себя с тем или иным героем, почувствовать с ним эмоциональную близость. А как показывает практика, пьесы Островского и в наши дни освещают проблемы, остающиеся актуальными на протяжении долгого времени. Для театральных деятелей этот автор означает встречу с прекрасным текстом: спектакль «по классической пьесе – это театр не просто весёлый, но и умный […] Поэтому без Островского нам не обойтись […] у многих режиссёров с его пьесами связаны начало карьеры, большой удачи […] автор даёт какую-то дополнительную подъемную силу и становится прекрасным учебным материалом и для актёра, и для режиссёра» [7].

Итак, причин брать пьесы Островского для театров и создавать востребованные для зрителя спектакли автор выделил несколько: понятность, актуальность конфликтов в произведениях; слаженность текстов, идеально выстроенная композиция пьес (кульминация, завязка, развязка), которая помогает режиссерам в создании спектакля и держит зрителей в моральном напряжении на протяжении всего действия; наконец, и для одних, и для других язык пьес А.Н. Островского воспитывает вкус к слову, формирует умение пользоваться им красиво и умно.» []

Зыков обращается к выбранным постановкам, чтобы рассмотреть, удалось ли режиссерам создать на сцене «единый текст спектакля». Получилось ли у них правильно подобрать сценографические образы, музыку, костюмы и другие театральные средства выразительности, чтобы создать целостный художественный образ, понятный и принятый зрителем?

Первый спектакль – Саратовский был лишен всяких отсылок к современности. Костюмы, декорации – все было пропитано духом того времени. Режиссер не менял ничего ни в диалогах, ни в местах действия, сосредотачиваю свое внимание на актерской игре, простроенной по системе К.С. Станиславского. Кузин в своей работе проследил за тем, чтобы актеры не просто говорили литературный текст, а проживали его, понимали, что за ним стоит, и чтобы реплики «рождались» прямо во время спектакля. Из такого приема «существования» на сцене, роились простые и понятные мизансцены, в которые актеры приходили зачастую сами того не замечая. Органичное нахождение героев на сцене уже привлекает внимание зрителя. Но режиссер, поняв, что все-таки, произведение, написанное в 1869 году, нуждается в небольшой адаптации под современное общество. Эту адаптацию он проводит с помощью пластики и музыки. Также актеры на сцене не играли чопорных персонажей, не пытались изобразить псево-аристократизм ушедшей эпохи, а этика, создаваемая на сцене, по сути соответствует современной. Герои обнимаются, общаются, приветствуют друг друга, дерутся и спорят «как в жизни». А потому зритель может проассоциировать себя с персонажами и эмоционально не отдаляется от них.

Особенное место в рассуждениях по поводу использования художественных средств выразительности в постановке Зыков отвел музыке. По его мнению, музыкальное оформление спектакля «..не просто берёт на себя функцию эмоционального, чувственного проявления персонажей, но и подчёркивает, усиливает драматизм ситуаций и переживаний героев. Музыка рассказывает то, о чём человек молчит, страдая и мучаясь, или то, что он, задыхаясь от счастья, не может выразить словами.» [] Не забыл режиссер и о правильном распределении темпо-ритма спектакля. По словам автора, постановка держала зрителей в напряжении на протяжении всего действия, то стремительно набирая скорость, увлекая, то замедляясь, интригуя зрителя перед развязкой.

Такое соединение важнейших средств театрального представления позволило режиссеру создать спектакль, художественный образ которого остается в памяти у зрителя, занимает его. Оценивая режиссёрскую работу, театральный критик Е. Богданова отметила главное: «зрелищность его спектаклям придают не внешние атрибуты, а внутреннее содержание» [8]

Самым интересным моментом в этом спектакле автору кажется то, что постановщик, придерживаясь изначального литературного текста не переносил его на сцену «прямо». Кузин решил сосредоточить внимание зрителей не на главном персонаже пьесы – Лидии, а на другом герое – Василькове, который долго добивался её любви, и, наконец, став её мужем, разорился из-за новоиспеченной жены, но сумел вернуть себе прежнее положение. Переосмысление именно его судьбы, рассказ истории с другого ракурса, «внутренний перелом» [] становится основной идеей режиссера. Этот случай показывает нам пример удачной режиссерской интерпретации авторского художественного текста. Режиссер посмотрел на произведение от лица другого персонажа, сделав постановку оригинальной, отличающийся от авторской трактовки, но не искажая её. Не меняя текста пьесы, Кузин открывает новые краски и вопросы для размышления с помощью режиссерской интерпретации. Причем зал радушно принял такой вариант и нашел на него отклик в своей душе, даже спустя четыре года после премьеры.

Обобщая выводы, которые автор сделал, рассматривая этот спектакль, можно сказать, что режиссер делал упор на внутреннее содержание постановки, а не внешнюю атрибутику. Он не «заставлял» своих актеров сложными мизансценами, давая им «пожить» на сцене. Уделял большее внимание «игровому тексту», другие части-тексты были выстроены для помощи ему. Спектакль основывается на «бытовом» подходе. То есть режиссер умышленно не использует «условные» средства существования, например, он отказался он танца. Костюмы и сценография также не были смыслонесущими художественными элементами, а сделаны в подчинение актеру и помощи ему. При этом Кузин уделил достаточное внимание пластике актеров, сделав её мощным выразительным средством чувств и переживаний персонажей. Правильно подобранная музыка усилила этот эффект и довела его до «кипения». Все части спектакля были собраны в один цельный и понятный «текст» постановки, где у каждой была важная роль, но также режиссер не забыл правильно расставить приоритеты и подчинил всех их общей четкой иерархии. «Единый текст» был образован с помощью общей стилистике спектакля, которая оказалась связующем звеном в компиляции всех элементов спектакля в единое комозиционное целое.

Автор также рассматривает второй спектакль, созданный в модели «театра драматурга» - тамбовскую постановку по пьесе Островского «Волки и овцы».

Разницу между двумя исследуемыми постановками автор видит с самого начала. Как он пишет: Если и здесь также начать со сценографии и костюмов, то мы обнаружим совершенно иной подход []. В этом спектакле постановщик - заслуженный деятель искусств РФ А. Кац, отказывается от конкретизации мест действия, а помещает всех героев внутрь одного условного пространства – круга, обрамленным красными свисающими флажками. Художник-постановщик спектакля Т. Швец разъясняет: «Это огромный капкан и вместе с тем волчий круг, каким в лесу ловили волков. По ходу действия он поднимается, и вся площадка оказывается словно "театр в театре". Все детали заявлены с самого начала, потом они только меняются местами»[9]. При это костюмы в спектакле не отличаются от одежды эпохи, описанной в произведении Островского.

В режиссерской концепции важную роль играл танец, поставленный в качестве пролога и эпилога. Он усиливал идею простыми средствами, подытоживал конец постановки. Таким образом, основной частью режиссерской задумки этого спектакля была именно визуализация, что отличает постановку от уже рассмотренной автором саратовской коренным образом. Она была основана именно на «тексте» художественной выразительности, сценографии и музыки. Зыков не забывает отметить, что такой подход яркой визуализации происходящего подкупает зрителя с первых секунд просмотра.

Что касается «игрового текста» постановки, то ту произошло смешение приемов условного существования и бытового «проживания» «игрового текста». Режиссер также разрабатывал роли по системе К.С. Станиславского, но в отличие от саратовской постановки сохранил сословное деление, этикет и манеры того времени. Статуарность мизансцен – как следствие ограничения «внешнего» проявления происходящего с «внутренними» изменениями в персонаже, а затем и вялое развитие действия, которое не держит внимание зрителя уже на середине спектакля. Зритель не сопереживает героям, они кажется ему «чужими», аудитория не может принять на себя проблемы, затронутые в спектакле, так как считает их устаревшими и не близкими. Также режиссер упустил из виду темпортим спектакля, сделав каждую сцену одинаково важной, не давая действию спадать и возрастать вновь, создается ощущение, что оно «стоит» на месте. Музыкальное оформление, хорошо заявленное вначале по ходу действия из средства художественной и эмоциональной выразительности, становится средством монтирования отдельных сцен, играет роль «мостика» между ними, пытаясь хоть как-то связать происходящее в одно действие.

 Автор статьи утверждает, что: Так история с хорошо знакомыми перипетиями пьесы, когда значимая фигура губернии – помещица Мурзавецкая, выступающая вначале в роли «волчицы» и преследующая свою жертву – богатую молодую вдову Купавину, в конце концов, сама оказывается загнанной в угол «овечкой», стала вдруг неактуальной сегодня, превратившись в утомительное зрелище.»[]

При этом сама пьеса, написанная ещё в 1875 году, как утверждает Зыков, идеально композиционно выстроена, прекрасна отточенными диалогами и сюжетом, остающимся актуальным до наших дней. Однако все эти достоинства изначального «авторского текста» незаметны или вовсе исчезают в созданном сценическом пространстве.

По словам автора статьи, создать цельный «текст» произведения режиссеру не удалось. По его мнению, проблема тамбовской постановки состояла в: « отсутствии иерархической «выстройки» частей спектакля. Главным «текстом» сценического произведения всегда должна оставаться актёрская игра.» [] Какой бы зрелищной не была пластика, сценография. Какие бы эмоции не вызывала музыка, основным, что должно связывать все «тексты» спектакля в одно целое все-равно остается игра актера. Ведь именно благодаря актерам зритель либо вовлекается в действие, сопереживает героям, следит за развитием действия, либо выключается и остается равнодушным к постановке. Это правило не зависит от того, какой модели спектакля придерживается постановщик «театру драматурга», или же «театру режиссера». Однако есть ещё несколько причин, почему не удалось создать цельный «текст» спектакля. Отсутствие общей стилистики в его формировании – одна из видимых. Условная среда существования актеров, созданная с помощью сценографии и музыки, задает определенный образ, стиль постановки, в котором «охота» должна происходить практически буквально. А игра актеров, и их «бытовое» существование, построенное на психологической театральной школе, отличается от заявленного «условного», тем самым ломая общую стилистку постановки, а точнее, её отсутствие.

Ещё одной ошибкой режиссера стала попытка показать людей XIX века, что примело лишь к тому, что актеры не понимали проблем, которые были затронуты в произведении и, как следствие, не понимали и своих персонажей. В этой ситуации и зритель наблюдал за всем «со стороны», а не проецировал на себя. Один из известнейших театральных деятелей В. Гафт определил суть проблемы так: «Играть слова и буквы неинтересно […] нужен режиссёр, который поставит спектакль с таким прицелом, что вытащит потаённые смыслы.» [10]

В конце своей статьи автор приходит к выводу, что использование классических текстов в театре – перспективный путь, который может подарить нам ни один замечательный спектакль. Но успех постановки зависит не только от литературного материала, но и от того, как режиссер сможет его интерпретировать и получится ли у него создать общий «текст» спектакля, состоящий из многих элементов, которые должны подчинятся строгой иерархии и выполнять каждый свою функцию. Сам Зыков завершает свою статью так: «Именно в этом алгоритме рождается художественный образ произведения, который от написанного слова приобретает на сцене «плоть» и «кровь» в том, что зритель видит, слышит и чувствует.»[]

**Глава 2**

Изучив то, что уже написано по проблеме моей работы я решила приступить к практической части. А именно – к собственной постановке рассказа А.П. Бунина «Пароход Саратов» на сцене. Выбрав этот материал, я начала изучать произведение и разбирать его по действенному анализу. Так мне удалось определить завязку, кульминацию и развязку рассказа, что при дальнейшей работе с актерами имеет огромную значимость. Выявив основные события, можно было приступать к написанию инсценировки. Постановка предполагалась в жанре театра интерпретаций и театра драматурга одновременно. Я сохранила авторский текст, убрав описательные фрагменты в ремарки для актёров, распределила между ними текст и добавила собственные пометки по выходам/входам героев, выносу реквизита, различным физическим действиям. Также я начала продумывать сценографический образ и режиссерские приемы интерпретации, которые хочу показать в постановке.

Дальше следовала непосредственно работа с актерами. Мы встретились, вместе прочитали произведение и разобрали его основной конфликт. Тут мне и пригодился действенный анализ, сделанный ранее. Проговорив его с актерами мы смогли понять как должно расти и развиваться эмоциональное напряжение в сцене, к какому моменту оно должно быть наиболее ярким. Сразу после совместной читки мы приступили к этюдной работе. Через простое существование на сцене, без реквизита, музыки и выученного текста актеры могут лучше проникнуться ситуацией, поверить в неё и принять на себя обстоятельство. Мы сделали ряд таких этюдов, и после каждого из них я отмечала, что было точно и что нужно ещё раз проговорить. Когда существование актеров на сцене стало более крепким и они «вошли» в ту эпоху, в те обстоятельства, можно было начинать добавлять режиссерские приемы интерпретации.

Все те приемы, которые я решила добавить должны были дать мощное воздействие на зрителя. Например, в самом начале действия, когда главная героиня ожидала прихода её молодого человека, мы решили залить сценическое пространство красным светом, что создавало тревожную атмосферу с самого начала. Фоном звучали гудки парохода, которые плавно накладывались на музыку, звучащую из патефона у неё в квартире. А сама героиня быстро складывала бумажный кораблик, как символ того самого парохода, на котором уже через пару недель главного героя будут увозить в заключение. Одну из значимых ролей в постановке играл патефон. В определенные моменты актеры включали и выключали его, он также добавлял напряженной атмосферы, а вращения виниловой пластинки практически гипнотизировали зрителей, символизируя безвыходность ситуации. А после убийства главной героини звучал её записанный голос, которым она читала описание парохода «Саратов» и её убийцы на нём.

Некоторые из задуманных приёмов не удалось воплотить в силу технических форс-мажоров, о которых мы узнали в день показа. Например, красный фильтр для прожектора, который был нам так нужен, попросту перегорел и нам пришлось обходиться без него. Однако постановка получилась довольно успешной, заявленные приемы действовали на зрителей и оставляли им пищу для размышлений ещё на некоторое время после окончания постановки. При работе над классическим произведением я сделала для себя несколько выводов о том, как нужно работать с актером и на какие моменты стоит обратить внимание.

**Заключение**

На основе проанализированной литературы и личного опыта были выявлены несколько основных проблем, с которыми сталкиваются режиссеры при постановке спектакля, основанного на классическом произведении. Основная из них – создание общего, логически продуманного «текста» спектакля, в котором бы все части находились на своем месте, исправно работали и не были бы использованы бездумно, только для художественного образа. В хорошем спектакле все элементы должны «работать» друг на друга, помогать друг другу.

Для режиссеров одной из главных проблем в создании постановки является адаптация давно написанного материала под наше время. Важно не «отдалить» персонажей от зрителей, не поставить между ними «временную стену», обусловленную эпохой написания произведения, отличной от нашей. Если не дать героям черт, присущих нам сейчас, загнать их в рамки ушедшего времени, то зритель не сможет спроецировать ситуацию, происходящую с персонажами, на себя. А значит, не будет чувствовать с ними эмоциональную близость, не будет им сопереживать. Внимание зрителя будет практически невозможно удержать на сцене, каким бы красочным и эффектным не был спектакль.

Чтобы понять, в чем же глобальная проблема восприятия режиссерской интерпретации авторского художественного текста в театральных постановках, необходимо прежде всего ответить на вопрос, для чего вообще человек выбирает пойти на такой спектакль? Классический материал остается актуальным для зрителя именно потому, что отражает вечные проблемы, близкие ему. Приходя в театр, человек хочет увидеть на сцене себя, или похожего на себя человека. Вместе с ним поразмышлять над поставленными вопросами, пережить созданные автором конфликты, чтобы самому стать сильнее, мудрее, благодаря опыту, который зритель получает вместе с героями. В этом и состоит основная проблема восприятия современных режиссерских интерпретаций классического текста. Конфликты, проверенные временем и понятные зрителю, исчезают под неграмотным использованием художественных приемов, которые не сочетаются с литературным материалом, не двигают его вперед, не раскрывают новых смыслов глубокого произведения, а наоборот затрудняют для зрителя его восприятие. Постановщик, выбирая классический материал, должен помнить о том, что хорошая режиссерская интерпретация заключается не в красочности будущего спектакля, не в сложных сценографических образах, а в новом смысле, который своей интерпретацией он хочет показать. Это не значит, что художественные приемы должны быть «плоскими», а режиссерские решения банальными и обыденными, но их понятность для зрителя должна оставаться для постановщика в приоритете.

**Список литературных источников**

1)Классика на современной сцене: от пьесы к «единому тексту спектакля» (А. Н. Островский) [Электронный ресурс] / А. Зыков. — Электрон. текстовые дан. — Киев: 2016. — Режим доступа к журн.: https://md-eksperiment.org/post/20190110-klassika-na-sovremennoj-scene-a-n-ostrovskij. — Статья электронного журнала: Текст і образ: Актуальні проблеми історії мистецтва. Вип. 2

2)Товстоногов, Г.А. «Зеркало сцены» /Г.А. Товстоногов; Сост. Ю. С. Рыбаков. — 2-е изд. доп. и испр. — Москва: 1984. — 303с.

3)Дневник дерзаний и тревог. Современный театр и Островский /П. Киле. — 110с.

4)«Игра в авангард»: проблема современного прочтения классики. — Барнаул, Россия: Алтайский государственный институт культуры, 4с.

5)«Пушкин и Гоголь в современном театре. Право на классику.» Материалы научных экспертных семинаров. — Москва: Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва, 2016. — 108с.

6)Классика и современность: проблемы советской режиссуры 60–70-х годов : [сб.] / отв. ред. А. М. Смелянский. – Москва : Наука, 1987. – 367c .

7)Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 2005. – С. 583-603.

8)Премьера комедии «Лес» по пьесе Александра Островского [Електронний ресурс] // Официальный сайт Министерства культуры Российской Федерации – Режим доступу до ресурсу: http://mkrf.ru/press-tsentr/novosti/region/detail.php?id=254850&print=Y.

9)Богданова Е. Бешеные и деньги [Електронний ресурс] / Е. Богданова // Баготей. – 2012. – Режим доступу до ресурсу:

[http://artclub.renet.ru/theatres/drama/dengi\_ostrov\_a.htm.](http://artclub.renet.ru/theatres/drama/dengi_ostrov_a.htm.%209)

 10)Волки и овцы [Електронний ресурс] // Официальный сайт Тамбовского областного государственного автономного учреждения культуры «Тамбовтеатр» – Режим доступу до ресурсу: http://tambovteatr.ru/o-teatre/pressa/310-volki-i-ovtsy.html.

11) Борзенко В. Актёр Валентин Гафт: «Действующий персонаж – это огонь в камине» [Електронний ресурс] / В. Борзенко // Научно-культурологический журнал «RELGA». – 2010. – Режим доступу до ресурсу: http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu- www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=2758.