

АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

На правах рукописи

C.Z.U.: 792.09:82-2(478)(043)792.027(478)

ВЕРА МАРЬЯНЧИК-КОБЗАК

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ СПЕКТАКЛЯ
В ТЕАТРЕ «ЕУЖЕН ИОНЕСКО» НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ
(НА ОСНОВЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ)**

654.01. ТЕАТРАЛЬНОЕ, ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения и культурологии

Научный руководитель:

Ана ГИЛАШ

доктор хабилитат искусствоведения и культурологии,
конференциар университетар

Автор:

Вера МАРЬЯНЧИК-КОБЗАК

КИШИНЭУ, 2025

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

Cu titlu de manuscris

C.Z.U.:792.09:82-2(478)(043)792.027(478)

VERA MARIANCIC-COBZAC

**IMAGINEA ARTISTICĂ A SPECTACOLULUI
ÎN TEATRUL „EUGEN IONESCO” LA SFÂRȘITUL SEC. XX -
ÎNCEPUTUL SEC. XXI (PE BAZA DRAMATURGIEI CLASICE)**

654.01. ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ

Teză de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific:

Ana GHILAȘ

doctor habilitat în studiul
artelor și culturologie,
conferențiar universitar

Autor:

Vera MARIANCIC-COBZAC

CHIȘINĂU, 2025

© Vera Mariancic-Cobzac, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИЯ	6
ADNOTARE	7
ANNOTATION	8
ВВЕДЕНИЕ	9
1. КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗЕ ТЕАТРАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ	21
1.1 Эстетическая категория художественный образ спектакля	21
1.2 Роль творческой личности режиссера в создании художественного дискурса	29
1.3 Классическая драматургия как память культуры и основа театрального дискурса	35
1.4 Соотношение драматического текста и театрального спектакля с точки зрения теорий рецепции и интерпретации	39
1.5 Адаптация классической драматургии в современном театре: актуализация социокультурных аспектов	44
1.6 Выводы по главе 1.	48
2. НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР «ЕУЖЕН ИОНЕСКО»: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ	50
2.1 Эстетико-театральный и социальный контексты становления театра «Еужен Ионеско»	50
2.1.1. Влияние театральной школы Е. Вахтангова и драмы абсурда на формирование эстетической концепции театра	51
2.2 Эволюция художественного образа спектакля в процессе сценического существования	54
2.2.1 Динамика образности в спектакле П. Вуткэрэу Кирица в провинции в контексте социокультурной реинтерпретации	56
2.2.2 Спектакль П. Вуткэрэу Ревизор как система театральной метафоры	65
2.3 Выводы по главе 2.	80
3. ГАМЛЕТОВСКАЯ ПАРАДИГМА В ЧЕХОВСКИХ СПЕКТАКЛЯХ ТЕАТРА «ЕУЖЕН ИОНЕСКО»	82
3.1 Постмодернистская интерпретация трагедии У. Шекспира в образно-сценической структуре: Гамлет в постановке И. Сапдару	82
3.2 От шекспировского архетипа к чеховскому символу: Чайка как пространство режиссёрского эксперимента	98

3.2.1 Деконструкция классики и сценическая эстетика постмодерна в спектакле М. Фусу Чайка.....	100
3.2.2 Художественная структура и метафорический язык спектакля Чайка Н.Бетехтина.....	103
3.3 Постановка П. Вуткэрэу Машинерия Чехов: аллюзии как театр отражений	114
3.4 Выводы по главе 3.	Ошибка! Закладка не определена.
ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ	128
БИБЛИОГРАФИЯ	134
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 Спектакль Петру Вуткэрэу «Кирица в провинции».....	142
ПРИЛОЖЕНИЕ 2 Спектакль Петру Вуткэрэу «Ревизор»	145
ПРИЛОЖЕНИЕ 3 Спектакль Иона Сапдару «Гамлет».....	150
ПРИЛОЖЕНИЕ 4 Спектакль Михая Фусу «Чайка».....	152
ПРИЛОЖЕНИЕ 5 Спектакль Никиты Бетехтина «Чайка»	154
ПРИЛОЖЕНИЕ 6 Спектакль Петру Вуткэрэу «Машинерия Чехов».....	157
ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ	160
CURRICULUM VITAE	161

АННОТАЦИЯ

Марьянчик-Кобзак Вера. Художественный образ спектакля в театре «Е.Ионеско» конца XX – начала XXI в.в. (на основе классической драматургии). Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии, Кишинев, 2025.

Структура диссертации: Введение, три главы, общие выводы и рекомендации, библиография, 6 приложений, 134 страницы основного текста. Полученные результаты были опубликованы в 6 научных работах.

Ключевые слова: художественный образ спектакля; классическая драматургия; драматический текст; театральный спектакль; постдраматизм; режиссёрская интерпретация; сценическая адаптация; Театр «Еужен Ионеско»; перформативность; темпо-ритм; сценическая атмосфера; социокультурный контекст; рецепция; гамлетовская парадигма; деконструкция

Область исследования: аудиовизуальные искусства.

Цель исследования: заключается в выявлении роли и значения интерпретации классической драматургии в постановочной практике Национального Театра «Еужен Ионеско», способствующей формированию полифонического художественного образа спектакля, а также в анализе механизмов, посредством которых обращение к классическому наследию стимулирует развитие актуальных сценических форм и содействует эволюции современного театрального языка.

Задачи исследования: определение теоретических ориентиров относительно понятий: *художественный образ спектакля, классическая/неклассическая драма, восприятие и интерпретация, режиссёрская адаптация* — применительно к деятельности Театра «Е.Ионеско»; выявление взаимодействия классического текста и современного театрального дискурса с целью раскрытия специфики формирования режиссёрского видения, определение специфики художественного образа в спектаклях театра «Е. Ионеско», выявление художественных стратегий, обеспечивающих актуализацию классического наследия в постановках Национального театра «Еужен Ионеско» (1990–2000-е годы), посредством детального анализа спектаклей, созданных на основе **канонической** драматургии, а также синтеза методологий изучения драматического текста и театрального дискурса, позволяющего учесть их динамику и социальную значимость.

Научная новизна и оригинальность исследования заключаются в том, что впервые осуществлён комплексный театроведческий анализ постановок по классической драматургии Театра «Еужен Ионеско» 1990–2000-х годов, выявляющий режиссёрские стратегии адаптации и формирование художественного образа спектакля в изменяющемся социокультурном контексте сквозь призму междисциплинарного подхода.

Теоретическая значимость исследования заключается в разработке научно-методологической модели анализа художественного образа спектакля, создаваемого на основе классического драматургического текста в условиях трансформирующегося социокультурного контекста. В работе обосновывается специфика сценической адаптации классики с учётом режиссёрского замысла, эстетики сценического высказывания и особенностей зрительского восприятия. Теоретическая ценность исследования проявляется в систематизации подходов к интерпретации и восприятию классического текста на сцене, включая опору на постдраматические и перформативные парадигмы, отражающие эволюцию театральной формы и художественного языка в контексте современного театра.

Прикладная ценность исследования. Результаты исследования применимы при адаптации классики, создании постановок, в образовательных программах и методических пособиях по современному театральному искусству.

Внедрение научных результатов: практическая реализация полученных выводов состоялась в театрально-постановочной деятельности, в том числе в кишинёвском драматическом театре им. А. П. Чехова. Научные идеи исследования легли в основу инсценировок *Сильные ощущения* по А. П. Чехову и *Паутина лжи* по Л. Н. Толстому, а также литературно-музыкальной композиции *Дорога к тебе* (по произведениям М.Эминеску и В. Микле).

ADNOTARE

Mariancic-Cobzac Vera. Imaginea artistică a spectacolului în Teatrul „E. Ionesco” la sfârșitul sec. XX - începutul sec. XXI (pe baza dramaturgiei clasice). Teză de doctor în studiul artelor și culturologie, Chișinău, 2025

Structura tezei: Introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie (95 de surse), șase anexe: 134 de pagini text de bază. Rezultatele obținute au fost prezentate în 6 publicații științifice.

Cuvinte-cheie: imagine artistică, Teatrul Național „E. Ionesco”, spectacol teatral, text dramatic, dramaturgia clasică, interpretate, adaptate, viziune regizorală, performativitate, deconstrucție, context sociocultural.

Domeniul de studiu: Arte audiovizuale.

Scopul cercetării: demonstrarea rolului dramaturgiei clasice în dezvoltarea artelor spectacolului, în special la Teatrul Național „E. Ionesco”, ce contribuie la formarea imaginii artistice a spectacolului, reflectând realitățile cultural-istorice și valorile general-umane.

Obiectivele cercetării: a determina reperele teoretice privind conceptele imaginea artistică a spectacolului, drama clasică și drama neclasică, receptare și interpretare a spectacolului, adaptare regizorală, întru argumentarea metodelor de analiză a spectacolului ca fenomen artistic; a elucida elementele esențiale ale discursului teatral, specifice Teatrului Național „Eugen Ionesco”; a urmări evoluția imaginii artistice a spectacolului montat pe baza dramaturgiei clasice în procesul existenței scenice la Teatrul „E. Ionesco”, având drept exemplu spectacolele regizorului Petru Vutcărau *Chirița în provincie* și *Revizorul*; a investiga strategiile regizorale de îmbinare a modului tragic cu deconstrucția postmodernistă a formelor artistice în spectacole realizate pe baza dramaturgiei clasice - *Hamlet* și *Pescărușul* - de Teatrul „E. Ionesco”; a realiza o sinteză integrală a imaginii artistice, care reflectă natura metateatrală a moștenirii cehoviene în spectacolul lui Petru Vutcărau *Mașinăria Cehov*.

Noutatea și originalitatea științifică a cercetării: pentru prima dată este realizată o cercetare complexă asupra rolului dramaturgiei clasice în realizarea scenică a teatrului „E. Ionesco” (1990-2000), fiind evidențiate strategiile originale ale adaptării scenice. Perspectiva interdisciplinară a abordării se referă la aspectele temporale a redactării spectacolelor, fapt ce permite evidențierea evoluției imaginilor artistice ale lor în contextul transformărilor socioculturale. Astef este **rezolvată problema științifică** privind conceptualizarea complexă a relației dramaturgia clasică – forme teatrale contemporane în cadrul unui colectiv teatral, ce permite evidențiere transformă imaginii artistice a spectacolelor în diferite perioade și deschide noi perspective pentru cercetarea evoluției relațiilor tradiție-modernizare în teatru.

Semnificația teoretică a cercetării constă în argumentarea teoretică și metodologică a specificului imaginii artistice a spectacolului creat pe baza textului artistic clasic, având în vedere contextul social, estetic, teatral al montării, viziunea regizorală și originalitatea adaptării scenice a aceluiași text în diferite perioade ale activității teatrului sau a regizorului; valorificarea artelor spectacolului la anumite etape ale procesului teatral în cadrul aceluiași teatru și în comparație cu evoluția gândirii teatrale.

Valoarea aplicativă a cercetării. Rezultatele cercetării pot fi utilizate la adaptarea textului clasic în procesul teatral, crearea unor noi discursuri teatrale, precum și în procesul de predare/învățare în învățământul artistic teatral universitar și postuniversitar.

Implementarea rezultatelor științifice. Realizarea practică a rezultatelor cercetării s-a manifestat în montarea spectacolelor, inclusiv în Teatrul Dramatic Rus „A. Cehov” din Chișinău. Ideile științifice ale prezentei investigații au constituit baza punerii în scenă a spectacolelor „Senzații puternice” după A. Cehov și „Rețeaua de minciuni” după L. Tolstoi, precum și compoziția litetar-muzicală „Calea spre tine” (după creația poezilor M. Eminescu și V. Micle).

ANNOTATION

Mariancic-Cobzac Vera. The Artistic Image of a Performance in the "Eugène Ionesco" Theatre at the Turn of the 20th and 21st Centuries (Based on Classical Dramaturgy). Dissertation for the Degree of Doctor of Arts and Cultural Studies, Chişinău, 2025.

Structure of the Dissertation: Introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, bibliography, six appendices, 134 pages of main text. The obtained results have been published in five scientific papers.

Keywords: artistic image, National Theatre "Eugène Ionesco," theatrical performance, dramatic text, classical dramaturgy, interpretation, adaptation, directorial concept, performativity, deconstruction, sociocultural context, theatrical discourse.

Field of Research: Audiovisual Arts.

Research Objective: To determine the role and significance of the interpretation of classical dramaturgy in the productions of the National Theatre "Eugène Ionesco," which contributes to the formation of a multi-layered artistic image reflecting contemporary cultural and historical realities and universal human values, while also stimulating the development of relevant stage forms.

Research Tasks: To define the theoretical guidelines for the following concepts: the artistic image of a performance, classical and non-classical drama, perception and interpretation of a performance, and directorial adaptation; to analyze the relationship between the classical text and the contemporary theatrical performance in order to identify the director's vision and the theatricality of acting; to study performances based on classical dramaturgy staged at the National Theatre "Eugène Ionesco" (1990–2000s); to determine the specific features of theatricality in performances created based on classical dramaturgy; to synthesize research methodology and justify methods of analyzing a performance as an artistic phenomenon.

Scientific Novelty and Originality: This dissertation conducts a comprehensive study of productions based on classical dramaturgy at the National Theatre "Eugène Ionesco" (1990–2000s) for the first time, identifying unique strategies of their stage adaptation. An interdisciplinary approach (philosophy, psychology, literary studies, and art studies) takes into account temporal aspects and the revision of performances, enabling the tracing of the dynamics of their artistic imagery in the context of changing sociocultural conditions. Thus, a significant scientific problem is addressed—the comprehensive understanding of the dynamics of interaction between classical dramaturgy and contemporary theatrical forms within a single theatrical collective, which allows for the identification of the transformation of the artistic image of productions across different periods and opens new perspectives for studying the evolution of tradition and modernization in theatre.

Theoretical Significance of the Research: The study develops a scientific and methodological model for analyzing productions of the "Eugène Ionesco" Theatre, enabling the identification of the integration of classical plotlines, sociocultural context, and innovative theatrical practices. The work complements existing concepts of perception and interpretation of dramatic texts (including post-dramatic and performative aspects), considering the role of the audience in shaping the artistic image. The systematization of principles of stage adaptation of classical works reveals the multiplicity of perspectives on a single performance, deepening the understanding of the dynamics of theatrical form evolution.

Practical Value of the Research: The research results are applicable in the adaptation of classical works, the creation of productions, educational programs, and methodological guides on contemporary theatrical art.

Implementation of Research Findings: The practical application of the study's conclusions has been realized in theatrical and staging activities, including in the Chişinău Drama Theatre named after A. P. Chekhov. The scientific ideas of the research formed the basis for the stage adaptations *Strong Sensations* based on A. P. Chekhov, *The Web of Lies* based on L. N. Tolstoy, and the literary-musical composition *The Road to You* (based on the works of M. Eminescu and V. Micle).

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность и значение темы исследования

Образ — одно из ключевых понятий в эстетике и искусствоведении, он лежит в основе интерпретации искусства в целом и драматического искусства в частности. В искусстве образ понимается как форма отражения и преобразования действительности в художественном произведении, одновременно являясь объектом изучения литературоведения, философии, психологии. Понятие «художественный образ» выступает неотъемлемой категорией в системе теории искусства, эстетики и литературоведения. Именно благодаря ему раскрывается многообразие смыслов, создаваемых в спектакле, что предоставляет читателю и зрителю простор для восприятия, позволяя выбирать различные перспективы интерпретации произведения.

При исследовании театральной постановки важное место занимает понятие театральной образности, достигаемой посредством синтеза разных выразительных средств: это и режиссёрская концепция, и актерская выразительность, и органичность сценографии, костюмов, музыкального оформления, а также игра со светом, и ритмом мизансцен. В контексте современного театрального дискурса все эти составляющие образа спектакля предстают как динамическая, эволюционирующая структура, которая способна меняться от одного показа к другому, отвечая на вызовы социального, эстетического и культурного плана. Такое многоаспектное понимание образа расширяет привычные каноны: если ранее большую часть внимания уделяли структуре драмы и актёрской игре, то сейчас в фокус входят и интерактивность, и перформативность, и постдраматические формы сценического высказывания.

В настоящей диссертации мы ставим задачу рассмотреть с позиции художественного образа ряд спектаклей, созданных по мотивам классической драматургии, на сцене Национального Театра «Еужен Ионеско». Классический текст, интерпретированный современными режиссёрами, оказывается в фокусе постановок, где происходит сочетание традиций (как эстетических, так и философских, историко-культурных) с новаторскими методами сценического воплощения. Подобная синергия становится свидетельством утверждения постдраматической и постмодернистской эстетики Театра «Еужен Ионеско», который, сохраняя базовый сюжет, переосмысливает его языком актуального времени. По

сути, любая сценическая интерпретация классики — это не только процесс адаптации, но и творчество, ставящее вопрос о роли режиссёра как соавтора произведения, а также о «рождении» нового драматургического текста, вбирающего в себя исторические и социально-культурные контексты.

На любом этапе театрального процесса прослеживается преемственность и разнообразие связей между классическим текстом и авторской концепцией режиссёра: от почтительно-академических версий до экспериментальных интервенций, трансформирующих первоисточник. Речь идёт об актуализации (исторической, социальной, а иногда и эпатажной) явлении, при котором канонический сюжет приобретает новую сценическую жизнь, обретая черты современного зрелища. Тут важны как элементы актёрской выразительности, так и общая театральность постановки, которая зачастую выходит за рамки традиционной системы «актёр–зритель», вовлекая публику в дискурс постановки. Немаловажен и аспект «социальной театральности», о котором говорит социолог Эрвинг Гоффман в работе «Повседневная жизнь как спектакль» [65, р.160].

Опыт театра «Еужен Ионеско» показателен в том, что именно здесь в начале 1990-х годов режиссёры и актёры предприняли одну из первых попыток соединить художественную правду и классическую традицию с острой социально-политической повесткой того периода. Контекст национального самоопределения, изменения общественных устоев, всплеска социальной активности и художественных поисков отразился на становлении художественного концепции спектаклей, ставших своеобразным манифестом нового времени, а также оригинального и, одновременно, актуального театрального дискурса. Начиная с *В ожидании Годо* С. Беккета и *Кирица в провинции* В. Александри (оба автора традиционно подразумевают полярность драматургических традиций — абсурдистской и классической), театр создал панорамное представление о социально-нравственной реальности 1990–2000-х годов, включая в спектакли элементы сатиры, гротеска и фарса, сочетаемые с камерным психологизмом.

Путем творческих экспериментов, оформилась эстетическая платформа Театра «Еужен Ионеско»: это пространство, где встречаются разные эпохи и ценностные системы, в том числе за счёт пересмотра привычных кодексов классической драматургии и внедрения мультижанровых форм. В спектаклях активно используется потенциал визуальной выразительности сценографии и костюмов, меняется роль музыки и звука как средств

создания атмосферы. Отличительная черта труппы — разнообразные актёрские техники, ориентированные не только на традиционную игровую манеру, но и на перформативные элементы, которые ставят зрителя в позицию соучастника действия.

Таким образом, **значимость и актуальность исследования** обусловлены необходимостью детального анализа театра как динамической формы искусства, способной адаптироваться к изменяющимся реалиям и отвечать на вызовы времени — социальные, эстетические, философские, театральные. В условиях стремительных трансформаций культурного и общественного пространства театр оказывается не только средством сохранения и переосмысления традиции, но также инструментом художественного прогнозирования и критического осмысления современности.

Исследование спектаклей по мотивам классической драматургии на сцене театра «Еужен Ионеско» позволяет проследить специфику диалога между традицией и инновацией, выявить механизмы сценической актуализации вечных смыслов, а также определить ключевые принципы деконструкции, реконцептуализации и театрального цитирования, используемые современными постановщиками. В этом контексте классический текст перестаёт быть застывшим каноном и приобретает новую сценическую жизнь, становясь пространством для экзистенциальных, социальных, политических и культурных рефлексий.

Степень научной разработанности темы и постановка проблемы исследования

Художественный образ изучается различными науками — философией, психологией, литературоведением, театроведением, культурологией и другими. При написании научного проекта мы опирались на труды, рассматривающие проблему как в теоретическом, так и в практическом аспектах.

На международном уровне были проведены исследования, посвященные художественному образу в искусстве. В отличие от понимания термина *образ* (в древнегреческом *eidos* — облик, изображение) в художественном произведении, в философии и психологии он «предполагает конкретный образ, то есть отражение человеческим сознанием конкретных идей (явлений, фактов, событий) в их чувственно воспринимаемой форме. Они противопоставляются абстрактным понятиям, фиксирующим повторяющиеся свойства реальности, игнорируя ее уникальные, неповторимые черты». Иными словами, как отмечает исследователь, теоретик литературы В. Хализев, существуют формы познания, изучения мира — чувственно-образная и концептуально-логическая [39 .].

В этом смысле художественный текст можно анализировать и интерпретировать с обеих точек зрения, выявляя способы художественного преобразования объективной и субъективной реальности посредством определенных художественных образов или с семиотической позиции, рассматривая драматический текст как код – художественный, лингвистический, требующий расшифровки. Мы рассматриваем первый аспект интерпретации – спектакль как художественный образ, однако используем и термин «декодирование» в случае адаптации художественного текста режиссером или при восприятия театрального дискурса зрителем.

К теоретической части также относятся работы исследователей, изучавших драматический текст и театральный спектакль с точки зрения структуры и способов создания художественного образа: А. Зись[12], В. Хализев [38; 39], С. Раппопорт [26], А. Есин [7] и др. Специфика художественного образа в драматическом тексте и в спектакле, а также роль классического текста в развитии театрального искусства рассматриваются в данном исследовании. Мы опирались на методологию, предложенную в трудах В. Тамарченко[34], М. Чехова[40], а также на теории восприятия и интерпретации художественного текста (Г. Яусс[7], Ф. Гадамер[6], В. Изер, [44] У. Эко [43]), которые послужили основой в разработке методологии изучения драматического текста и театрального дискурса. В них уточняется роль зрителя, а также различие между восприятием и интерпретацией драматического текста и спектакля.

При характеристике этапов эволюции театрального искусства, особенно с 1980-х годов до настоящего времени, важную роль сыграли исследования театроведа Х.-Т. Леманна о постдраматическом театре [16], в Республике Молдова театровед Анжелина Рошка аналитически рассматривала театральное искусство с точки зрения театральности до и после Вахтангова в молдавском театре. В своей монографии А. Рошка [71] анализирует также деятельность театра «Еужен Ионеско», подчеркивая влияние постмодернистских идей, сочетание театральности, характерной для комедии дель арте, театра абсурда, в создании образов спектаклей этого театра. Исследователь Эльфрида Королева[15] рассмотрела различные аспекты данной темы, уделяя внимание спектаклям театров «Михай Еминеску», «Лучафэрул», «Еужен Ионеско», «Сатирикус Ион Лука Каражиале», выявляя специфику художественного видения режиссеров. Также при изучении данной темы были использованы

статьи, театральные хроники, рецензии на спектакли, написанные В.Федоренко [], В. Тэзлэуану[75, 76], И. Некит[66], Д. Хашку-Гимпу[60], Л. Туря[], Л. Унгуряну[79] и другими.

Второй аспект проблемы исследования – взаимоотношение между классическим текстом и современностью в спектаклях театров Республики Молдова рассматривался также в исследованиях А. Рошки и Э. Королёвой, и в некоторых статьях Л. Чемыртана, В. Федоренко, В. Тэзлэуану. Однако детальное изучение соотношения классического текста и современного театрального дискурса с точки зрения целостного художественного образа спектакля в рамках одного и того же театра ранее не проводилось. Исходя из этих соображений, мы считаем **актуальной темой исследования** *«Художественный образ спектакля в Театре „Еужен Ионеско” на рубеже XX–XXI веков (на основе классической драматургии)»*. Этот театр возник как требование времени, как стремление к созданию художественных концепций, отличных от тех, что существовали до 1990-х годов.

Вместе с тем, тема требует изучения не только с точки зрения истории данного театра как культурного института, но и, в первую очередь, анализа и интерпретации отдельных спектаклей с различных методологических и эстетических позиций, уделяя особое внимание взаимоотношению между классическим текстом и спектаклем.

Проблема исследования состоит в поиске ответа на вопрос: какова роль контекстуальности и классического художественного дискурса в утверждении специфики сценического искусства, а также в создании художественного образа спектакля, на примере Национального Театра «Еужен Ионеско».

Предмет исследования: театральные спектакли созданные на основе классической драматургии на современном этапе в Театре «Еужен Ионеско» и эстетические формы воссоздания драматического претекста.

Цель исследования заключается в выявлении роли и значения интерпретации классической драматургии в постановочной практике Национального Театра «Еужен Ионеско», способствующей формированию полифонического художественного образа спектакля, а также в анализе механизмов, посредством которых обращение к классическому наследию стимулирует развитие актуальных сценических форм и содействует эволюции современного театрального языка.

Гипотеза исследования состоит в том, что выявление специфики художественного образа спектакля, созданного на основе классической драматургии, возможно при условии

определения различий между исходным текстом (претекстом) и театральным дискурсом на уровне режиссёрского замысла, актёрской выразительности, социального контекста, эстетических ориентиров и достижений современной науки.

Задачи исследования:

1. Определить теоретические ориентиры по понятиям: художественный образ спектакля, классическая и неклассическая драма, восприятие и интерпретация спектакля, режиссерская адаптация, для обоснования методов анализа спектакля как художественного явления.
2. Определить ключевые элементы эстетического дискурса Национального Театра «Еужен Ионеско».
3. Проследить эволюцию художественного образа спектакля по классической драматургии в процессе сценического существования в театре «Е.Ионеско» на примере спектаклей Петру Вуткэрэу *Кирица в провинции* и *Ревизор*.
4. Исследовать режиссёрские стратегии сочетания трагедийного модуса с постмодернистской деконструкцией художественных форм в спектаклях по классической драматургии в театре «Е.Ионеско», на основе спектаклей *Гамлет* и Чайка
5. Выявить интегральный художественно-образный синтез, отражающий метатеатральную природу чеховского наследия в спектакле Петру Вуткэрэу *Машинерия Чехов*

Синтез методологии научного исследования и методы исследования

Данное исследование основано на теоретических концепциях, связанных с художественной коммуникацией в аспекте восприятия и интерпретации текста (Ю. Лотман, Х. Яусс, Г. Гадамер, У. Эко), с акцентом на *драматический текст и театральный дискурс как художественные образы* (теоретические работы режиссеров Вс. Мейерхольд, Е. Вахтангов, Г. Товстоногов, современных теоретиков театра А. Уберсфельд, П. Пави и др.). Это соотносится с *теоретическим и историческим подходом к классической драматургии* (Ш.Сент-Бёв, Н. Тамарченко), а также с *формами театральной интерпретации классического текста в современном театре* (А. Шербан, О. Кынтек, А. Рошка, Е. Королева и др.)ю Научный проект предусматривает анализ исследуемых вопросов, включая взаимосвязь образа, заложенного в драматическом тексте, и образа, воплощённого в

театральном спектакле. Изучается специфика восприятия и интерпретации, а также даётся пояснение таким понятиям, как «классика», «художественный образ спектакля», «атмосфера» и «темпо-ритм».

Методы исследования. Помимо *теоретических методов* — анализа и синтеза, сравнения и обобщения, — применены также *культурно-исторический метод и театральная историография*, которые стали отправной точкой для рассмотрения поставленной задачи в диссертации. *Интертекстуальность и деконструкция* используются как подходы к анализу структуры драматического текста и его роли в качестве исходного материала для режиссёра, который создаёт собственную версию текста для постановки. Также *сравнительный метод* применяется в анализе спектаклей различных театров и разных исторических периодов, что позволяет проследить влияние самых разнообразных контекстов на процесс создания спектакля.

Научная новизна и оригинальность исследования Научная новизна и оригинальность исследования заключаются в том, что впервые осуществлён комплексный театроведческий анализ постановок по классической драматургии Театра «Еужен Ионеско» 1990–2000-х годов, выявляющий режиссёрские стратегии адаптации и формирование художественного образа спектакля в изменяющемся социокультурном контексте сквозь призму междисциплинарного подхода.

Полученные результаты, вносящие вклад в решение важной научной проблемы, заключаются в выявлении художественных концепций и театральных стратегий, направленных на актуализацию классической драматургии в определённых социокультурных контекстах. Это позволило определить специфику художественного образа театрального дискурса, а также установить культурно-эстетическое и социальное воздействие театрального высказывания.

Теоретическая значимость исследования заключается в разработке научно-методологической модели анализа художественного образа спектакля, создаваемого на основе классического драматургического текста в условиях трансформирующегося социокультурного контекста. В работе обосновывается специфика сценической адаптации классики с учётом режиссёрского замысла, эстетики сценического высказывания и особенностей зрительского восприятия. Теоретическая ценность исследования проявляется в

систематизации подходов к интерпретации и восприятию классического текста на сцене, включая опору на постдраматические и перформативные парадигмы, отражающие эволюцию театральной формы и художественного языка в контексте современного театра.

Практическая значимость исследования заключается в том, что полученные результаты и сформулированные выводы могут быть непосредственно применены в различных сферах театральной практики. В частности, они способствуют формированию и развитию гибкого репертуара, опирающегося на открытую драматургическую структуру и смысловую вариативность классического текста, что позволяет адаптировать его к различным художественным и социокультурным контекстам. Кроме того, положения исследования могут быть внедрены в систему художественного образования — как на доуниверситетском, так и на университетском уровнях, особенно в образовательных программах по направлениям «Режиссура», «Сценография» и «Актёрское мастерство», способствуя углублённому освоению механизмов сценической интерпретации и развития авторского подхода в работе с классическим материалом.

Результаты исследования были интегрированы в театральную постановочную практику кишиневского драматического театра им.А.Чехова, в том числе при создании сценических адаптаций классических произведений. Так, на основе рассказов А. П. Чехова была разработана и воплощена инсценировка *Сильные ощущения*, а роман Л. Н. Толстого *Анна Каренина* послужил литературной базой для спектакля *Паутина лжи*. Кроме того, данные исследования нашли отражение в создании литературно-музыкальной композиции *Дорога к тебе* по произведениям поэтов-классиков М. Эминеску и В. Микле, что позволило расширить палитру художественных средств и обогатить сценическую интерпретацию их поэтического наследия

Утверждение научных результатов исследования. Автор представил научные доклады по теме исследования на двух международных конференциях.

Научные публикации по теме исследования: 6 публикации в научных журналах и в сборниках по материалам научных конференций.

Структура диссертации: Введение, три главы, общие выводы и рекомендации, библиография (95) 134 страниц основного текста. Полученные результаты опубликованы в 6 научных работах.

Ключевые слова: художественный образ спектакля; классическая драматургия; драматический текст; театральный спектакль; постдраматизм; режиссёрская интерпретация; сценическая адаптация; Театр «Еужен Ионеско»; перформативность; темпо-ритм; сценическая атмосфера; социокультурный контекст; рецепция; гамлетовская парадигма; деконструкция.

Общее содержание работы

Глава 1. Классика и современность в художественном образе театрального спектакля. В данной главе подробно рассматривается понятие художественного образа спектакля, исходя из разных научных подходов к термину «образ». Словари указывают на множественность его значений: от внешнего облика или иконографической формы до интеллектуального или психологического отражения действительности. С точки зрения психологии, образ трактуется как ментальная репрезентация чувств, мыслей, восприятий, а в искусстве — как способ творческого преобразования реальности, пропущенной через субъективное видение автора.

В литературоведении особый акцент делается на словесной пластике и «невещественности» образов, которые обращаются к воображению читателя (В. Хализев, А. Б. Есин). Также подчёркивается важность понимания художественного образа спектакля в контексте драматургии, где художественный образ выходит за рамки сугубо словесных средств, превращаясь в комплексный сценический феномен.

В театре образ спектакля формируется за счёт интеграции режиссёрской концепции, работы актёров, сценографии, света, звука, а также музыкальных и хореографических элементов. Здесь важнейшую роль играют атмосфера и темпо-ритм. Атмосфера создаёт эмоциональный фон, в котором протекает действие, а темпо-ритм придаёт ему внутреннюю динамику и определённую выразительность.

Важность личности режиссёра, по мнению многих теоретиков, заключается в способности объединить все компоненты в единую художественную структуру. Приводятся этапы формирования художественного образа спектакля как живая система, способная изменяться в процессе репетиций, премьерных показов и дальнейшего сценического существования. Подобная многослойность обеспечивается как объективными факторами

(технические ресурсы театра, мастерство актёров), так и субъективными (творческая интуиция постановщиков, диалог со зрителем), формируя подвижный и многогранный художественный образ.

В представленной главе анализируется также феномен классической драматургии как культурной памяти и основы современного театрального дискурса, а также рассмотрены методологические аспекты исследования взаимодействия драматического текста и сценического воплощения. Во-первых, подчеркивается идея Ю. М. Лотмана [19, с.200-201] о *«генерации новых смыслов»* в текстах, которые составляют *«общую память»* культуры. Классическая драматургия, обладая универсальной ценностью, открыта для постоянного переосмысления: её тексты предоставляют широкие возможности для интерпретаций, сохраняя при этом свою историко-эстетическую специфику. Во-вторых, указывается на разные подходы к понятию *«классическое»*. Исторически *«классика»* связана с идеалами античной эстетики и формировала канонические принципы драмы в эпохи Возрождения и классицизма. Со временем термин обрёл более широкий смысл: *«образцовый, проверенный временем»* (Ш. де Сент-Бёв [34]). Третьим важным аспектом становится различие между классической (*«образцовой»*) и новой (*«неклассической»*) драмой, обусловленное историческими и художественными изменениями, особенно заметными после XVIII века. Исследователи театроведы как Н. Тамарченко [39] и Ж. Форестье [61], обращают внимание на структурные и жанровые сдвиги, которые влияют на интерпретацию произведения в современном театре. Четвёртое направление анализа касается теорий рецепции и интерпретации (Яусс, Изер, Гадамер, Эко), которые подчеркивают роль читателя/зрителя (реципиента) в создании новых смыслов. Здесь драматический текст рассматривается как *«opera aperta»*, допускающая множество сценических воплощений. Также описывается специфику адаптации классических пьес в контексте постдраматического театра, где деконструкция и интермедийность становятся способами актуализации классики. Тем самым классическая драматургия выступает не только культурным артефактом, но и платформой для творческих экспериментов, способных отражать современные социокультурные реалии.

Глава 2. Национальный Театр „Еужен Ионеско“: традиции и инновации в современном театральном контексте. В этой главе рассматривается деятельность театра «Еужен Ионеско», прослеживая её художественную эволюцию и влияние нескольких

культурных традиций. Внимание фокусируется на школе Евгения Вахтангова, сформировавшей эстетические принципы, основанные на эмоциональном гротеске, условных образах и экспрессивной органике актёрской игры. При этом подчеркивается существенная роль драматургии абсурда (С. Беккет, Е. Ионеско) в формировании режиссёрских концепций Петру Вуткэрэу и его коллег. На примере ранней постановки *В ожидании Годо* демонстрируется, как принципы гротеска и фантастического реализма накладываются на эстетику абсурдистской драматургии, позволяя авторам гибко переосмысливать сценическое пространство и вовлекать зрителя в интерактивный диалог.

Отдельное внимание уделено постановке *Кирица в провинции* (по комедии В. Александри), которая стала важной вехой в репертуаре театра. Здесь режиссёрские приёмы, сходные с комедией дель арте, сочетаются с постмодернистским гротеском, где классический текст трансформируется в злободневную сатиру. Образ главной героини интерпретируется то в фарсовом, то в трагикомическом ключе, что создаёт многослойную метафору социального упадка и нравственной деградации.

Вторая часть главы освещает постановку *Ревизор* Н. Гоголя, в которой театральность обретает более резкие сатирические черты. Режиссёр смещает акценты на выразительную пластику, гротеск и атмосферу абсурда, превращая комедию Гоголя в многослойное зрелище, где классическая сатира органично сплетается с современными социальными аллюзиями. Вводя дополнительного персонажа (инфернального Господина N), Вуткэрэу расширяет границы классической пьесы, создавая автономный художественный мир, где высвечивается лицемерие чиновничества и неизбежность возмездия.

Таким образом, глава раскрывает новаторскую модель театра, синтезирующую традицию вахтанговской школы и принципы театра абсурда. Процесс постоянных возобновлений и адаптаций спектаклей подчёркивает живую, динамическую природу постановок, в которых классический материал обретает актуальное звучание и сталкивается с социокультурным контекстом современности.

Глава 3. Гамлетовская парадигма в чеховских спектаклях театра «Еужен Ионеско» посвящена анализу интертекстуальных и сценических взаимодействий в драматургии Антона Чехова и Уильяма Шекспира, а также современным сценическим интерпретациям их произведений. Рассматривается постановка *Гамлета* режиссера Иона Сапдару в театре «Еужен Ионеско», которая опирается на постмодернистские принципы,

создавая сложную символическую и визуальную атмосферу. В спектакле используются цветокодирование, метафоры и кинематографические приемы для раскрытия темы человеческой природы и власти. Центральным сценическим образом становится мальчик с мертвой птицей, символизирующий внутренний мир Гамлета.

Следующая часть посвящена анализу пьесы *Чайка* А.Чехова, которая отражает кризис человеческого сознания на рубеже XIX–XX веков. Прослеживается влияние символизма на пьесу и интерпретируются ключевые образы, такие как чайка и озеро, связывая их с темой души и искусства. Значительная часть анализа посвящена постановкам *Чайки* в разные годы. В частности, рассматриваются спектакль Михая Фусу и постановка 2024 года режиссера Никиты Бетехтина в театре «Еужен Ионеско». Постановка Н. Бетехтина выдержана в постдраматической эстетике, где особый акцент сделан на визуальной образности и глубокой символике. Использование сценических метафор (высохшей сосны, мертвой чайки, проекционных экранов) помогает создать глубинный смысловой пласт спектакля. Особое внимание уделено теме одиночества, символике разрушения старого искусства и невозможности обновления без трагедии. Финальная сцена спектакля Бетехтина представляется как глубокая театральная метафора: застывшая чайка в смоле становится символом разрушенной мечты и несбывшихся надежд. Использование минималистичных выразительных средств усиливает трагедию финала, оставляя зрителя в состоянии размышления над экзистенциальными вопросами искусства и человеческого одиночества. В целом, автор исследует глубокие театральные связи между Шекспиром и Чеховым, а также анализирует современные сценические интерпретации, выявляя их концептуальные особенности, метафорическую насыщенность и режиссерские находки. Каждая глава заканчивается краткими выводами.

1. КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗЕ ТЕАТРАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ

1.1 Эстетическая категория художественный образ спектакля

Понятиями *образ*, *образность* оперируют, в соответствии со своей спецификой, философия, психология, эстетика, искусствоведение, литературоведение, лингвостилистика и другие науки. Эта концепция претерпела множество изменений, начиная с работ античных философов, которые говорили об образах как о копии объекта реального мира, потом идеи философов нового времени, которые придали образу роль творящего начала, источника смысла и нашего ощущения бытия и реальности.

Особую роль имеет в этом контексте психология. Образ в психологии означает формируемый в сознании человека мысленный (ментальный) образ воспринимаемого им в окружающей среде объекта. Это «чувственная форма психического явления, имеющая в идеальном плане пространственную организацию и временную динамику. Будучи всегда чувственным по форме, образ по своему содержанию может быть как чувственным (образ восприятия, образ представления, образ сновидения и др.), так и рациональным (образ атома, образ мира, образ войны и т. п.).

Мы ориентируемся на значении термина в психологии, так как в психологических науках образ выступает в качестве ментального репрезентатора в сознании человека внутренних переживаний, чувств, эмоций или объектов внешнего мира.

В искусстве образ означает форма отражения и преобразования действительности в художественном произведении, а под термином *образность* подразумевается а) основная черта художественного произведения, ориентированная на создание художественных образов; б) стилевая черта художественной речи, связанная с употреблением слов в переносном значении метафор, эпитетов, сравнений, гипербола.

Художественный образ принадлежит к кардинальным категориям искусствоведения, эстетики, литературоведения. В содержании этого концепта отражается реальная действительность, но не реальность, а действительность переработанная воображением художника, наделенного творческой индивидуальностью, выражающего свое личностное отношение к действительности. Результат творческого воображения конкретизируется во

внутренней форме произведения. Ее материальное воплощение в слове, звуке, телодвижении, красках и т.п. проявляется во внешней форме.

В своей работе *Искусство и эстетика*, исследователь А. Зись указывает на то, что «Само рождение художественного образа связано с единством процессов обобщения и индивидуализации. От фактов реальной жизни художественный образ отличается не только своей обобщенностью. Сама конкретная, индивидуальная форма жизненных фактов, ставших художественно отраженными, становится иной. Она таит в себе обобщение и приобретает неповторимое своеобразие и выразительную яркость»[14, с. 23] При этом, художественный образ включает в себя органичное единство объективного и субъективного, где под объективным понимается то, что привнесено от действительности; под субъективным — то, что вносится в образ творческой мыслью художника. Другие характеристики образа эта взаимозависимость эмоционального и рационального в природе художественного образа.

Так, образная сфера любого произведения искусства формируется одновременно на различных уровнях сознания: интуиции, чувствах, воображении, логики, фантазии, мысли. Искусствовед С. Раппопорт отмечает также, что структура художественного образа многопланова: она включает в себя множество образов, которые, взаимодействуя друг с другом, и, складываясь в сознании автора, представляют собой систему образов, в то же время, образуя единый целостный образ [30, с. 102] .

В литературоведении образ является формой отражения действительности, преобразенной в соответствии с субъективным восприятием писателя, созданной при помощи его творческой фантазии. Специфика изобразительного начала в литературе «предопределена тем, что образность в данном случае оформлена в слове. Словесные картины являются невещественными, через них автор обращается к воображению читателя. То есть в литературе присутствует изобразительность (предметность), но нет прямой наглядности изображений. (...) Будучи невещественными и лишенными наглядности, словесно-художественные образы вместе с тем живописуют вымышленную реальность и апеллируют к зрению читателя. Эту сторону литературных произведений называют словесной пластикой»]. Обращаясь к теме нашего исследования, в этом контексте визуального образа и интермедиальности, упоминаем не только прозу, но и драматургию А.П. Чехова или И. Друцэ, соответственно, роль словесной пластики в создании художественного образа спектакля.

Литературовед и теоретик драмы В. Хализев подчеркивает, что «Словесными произведениями запечатлеваются в большей степени субъективные реакции на предметный мир, нежели сами предметы как непосредственно видимые. Существуют также «непластические» начала образности: сфера психологии и мысли повествователей, лирических героев, персонажей» [44, с. 9]). Исследователь А. Б. Есин называет образом изображённый в художественном произведении мир, то есть «ту условно подобную реальному миру картину действительности, которую рисует писатель: люди, вещи, природа, поступки, переживания и т. п.». Он вводит в обиход понятие «мир вещей» и выделяет такие виды образов, как портрет, пейзаж, мир вещей [9, с. 75]. Имея в виду, что образ в драматическом тексте создан посредством слова, языковые единицы всех уровней (слово - словосочетание - предложение) «реализуют двойственность своей природы и выступают в преобразованном виде, являясь средством выражения не только «основного содержания (фабулы), но и метасодержания (создания художественного образа и оказания эмоционально-эстетического воздействия на читателя)» Borisova

В диссертации мы ориентируемся на специфику взаимоотношения драматического текста – театрального спектакля – зрителя, обосновывая методологию исследования на теоретических концепциях восприятия и интерпретации литературного произведения и театрального дискурса [62].

Художественный образ является неотъемлемой частью любого театрализованного представления. Образ театрального спектакля – синтетического вида искусства – складывается из художественных образов всех его компонентов. Исследователь Г. Бояджиев характеризует его как «совокупность всех выразительных средств театра, и складывается он из игры актеров (это главный компонент действия), декоративного оформления, создающего средствами конструкции цвета и света зрительный образ спектакля, и музыкального, звукового оформления, усиливающего эмоциональную сторону представления. Все это разные виды творческой деятельности сливаются в целостный образ спектакля, осуществляемый волей режиссера» [5].

Несмотря на то, что понятие художественного образа широко закрепилось среди режиссеров, все же остается спорным вопрос об универсальном определении данной дефиниции. По мнению многих исследователей, художественный образ представляет собой единство эмоционального и рационального, субъективного и объективного. Говоря о

субъективности, исследователи понимают некую оценку автора и воспринимающего, которую называют «встречей» или «диалогом», обуславливая это тем, что именно через этот «диалог», субъективное становится объективным, общезначимой оценкой художественного образа.

Такого же мнения и театролог Мируна Рункан, которая в своей монографии *Синьоре мистериосо Анатомия зрителя (Signore misterioso. O anatomie a spectatorului)* пишет, что поначалу, то есть в «прологе или экспозицию/ пред-интригу/интро» зритель старается предугадать условный код спектакля, он как бы «сознательно/подсознательно ведет переговоры чтобы найти условный пакт между дискурсивных стратегии спектакля»- видением режиссера и «законами чтения этих стратегий обнаруженными им». Это означает, что зритель, с какого-то момента театрального действия, «узнал/выяснил *как следует читать*» на уровне условных координат хронотопа действия (или драматического контекста), отношений между этого, фикционального контекста и референциального/экзистенциального контекста в котором живет зритель [82, с. 34-35]. Так что художественный образ – это категория, базирующаяся на поэтическом, интуитивном, почти на метафизическом постижении художественного материала.

В целом , художественный образ спектакля создается из множества компонентов. Кроме видения его режиссером и художником, в решении сценографического образа участвуют обязательно и актеры, принимающие участие в постановке. Это необходимо для того, чтобы артисты чувствовали себя комфортно в предлагаемых обстоятельствах не только предложенных драматургом, но и в реально созданных декорациях, костюмах, предметах интерьера. Это означает, что художественный образ спектакля строится «на основе правды безусловного поведения актеров в определенном условном, игровом пространстве со своими условными игровыми правилами, обусловленными идейным замыслом, отбором и монтажом» [Idem]

Другие компоненты художественного образа спектакля являются атмосфера, темпоритмическое решение спектакля.

Атмосфера. В общем смысле, атмосфера предполагает «среду, окружающие условия, ситуацию», а что касается художественного текста, то понятие атмосферы описывает определённую окраску (живописность), настроение, тональность. Этот термин также связывают с энергией и экспрессивностью, так как все элементы литературного

(драматического) произведения обладают экспрессией, они являются, потенциально, «носителями» атмосферы в произведении. Речь персонажей и дидактики всегда эмоционально заряжены, характер сценического пространства и времени, свет, звуки во многом определяют атмосферу действия. При этом, важную роль играет и ритм смены эпизодов, общий темп и ритм развития действия.

Художественный литературный/драматический текст характеризуется определёнными вербальными формами, которые обеспечивают его экспрессивность как целого, говоря в этом случае о экспрессивности как об эмоциональной энергии, как о настроении, способном влиять на воспринимающего. Именно атмосфера, по мнению многих исследователей, создаётся экспрессивностью драматического текста, спектакля, причём эта экспрессивность является одновременно эмоциональной, интеллектуальной, эстетической.

Таким образом, в *драматическом тексте* атмосфера является одним из аспектов ценностного содержания пространства. В то же время существуют и определённые «эмоциональные доминанты, «носители» атмосферы, характерные для художественного видения драматурга. Исходя из утверждения, что при чтении драматического текста «эффект начала» играет решающую роль в восприятии атмосферы художественного воображения, можно заметить, что первичность атмосферы составляет начало восприятия, первое впечатление читателя от встречи с миром текста, особенно для режиссёра, сценографа, актёра» [64, с. 202].

Атмосфера как аспект художественных средств сценического искусства утверждается в Московском Художественном театре через драматургическое творчество А. П. Чехова. Открытые формы, которые Чехов привносит в драматургию, касаются как типологии персонажа, так и способа его художественного преобразования, представления, художественных средств, структуры ремарок. Как отмечал режиссёр Б. И. Немирович-Данченко, Чехов вводит в свои тексты людей «такими, какими он наблюдал их в жизни, и не мог описать их изолированно/оторванными от окружающей среды: от розового утреннего света или серых сумерек, от звуков, запахов, дождя, дрожащих ставен, лампы [...], пианино, гармонии [...], от миллионов мелочей, которые делают жизнь тёплой» [25, с. 254]. Чеховская драматургия навязала иной способ понимания и реализации действия – через атмосферу, лиризм, психологизм. Этот аспект хорошо воплощён в спектакле *Чайка* в театре «Евжен Ионеско», к которому мы обращаемся в 3 главе .

Театровед Ханс-Тис Леманн подчёркивал в своём исследовании *Постдраматический театр*, что эмоция и событие являются объектом коннотаций слова «драма», так что «языковое чувство связывает слова «драма» и «драматический» с атмосферой, с усилением эмоций, со страхом и неопределённостью, а не столько с определённой структурой событий» [18, с. 38].

Таким образом, анализируя драматургический процесс с точки зрения *атмосферы*, мы обращаемся к пространственно-временному измерению действия, к элементам театральности в драматургическом тексте, которые намекают, выражают/предлагают/ предрасполагают к восприятию/созданию атмосферы в воображении зрителя или в художественной концепции режиссёра, сценографа и других [64., с. 203.] В то же время эти элементы подчёркивают идентичность, художественное и онтологическое видение драматурга, а в дальнейшем – в спектакле – видение режиссёра.

В спектакле атмосфера создается постепенно и складывается из множества элементов, заданных автором драматического текста, а также сочиненных режиссером. Она является эмоционально-смысловым итогом спектакля как художественного целого. Через взаимодействие человека с окружающими людьми и с обстановкой возникает сценическая атмосфера. Характер мышления человека, темпо-ритм его жизни и, наконец, психофизическое самочувствие способствуют выявлению атмосферы времени, в котором он живет.

В исследовании художественной атмосферы спектакля особое значение имеют идеи режиссера, актера Михаила Чехова. По сравнению с теоретическим наследием других режиссеров, которые говорили и писали об атмосфере, чеховские статьи 1930-х годов и книга *О технике актера* (1946) содержат глубокую и целостную эстетическую концепцию художественной атмосферы – применимую, как представляется, в разговоре не только о театре. Так, говоря о театральном дискурсе, М. Чехов подчеркивает: «Спектакль есть живое, самостоятельное существо, подобное человеку. Как человек имеет дух, душу и тело, так имеет их и живой действенный спектакль. Дух спектакля – это идея, заложенная в нем. [...] Душа спектакля [...] – это та атмосфера, в которой протекает и которую излучает спектакль. Тело спектакля – это все, что мы видим и слышим в нем» [45. с. 137].

Атмосфера «не есть состояние, но действие, процесс. Внутренне она живет и движется непрерывно» [45., с. 194]. Таким образом, чеховское определение атмосферы, как можно

констатировать, объединяет два аспекта, а именно, атмосфера – действие, процесс, энергия, которую излучает спектакль и в то же время поле такого действия, аура, в которой спектакль протекает. М. Чехов впервые раскрывает органическую, психоэнергетическую природу этой ауры: атмосфера спектакля. Нужно подчеркнуть все же, что режиссер, актер, теоретик театра К. Станиславский является первым, кто высказался об атмосфере спектакля, но тогда эти его идеи не получили развития.

Сегодня понятие *атмосфера* все чаще объединяется с другим – с *энергией*. Как известно, режиссерский театр давно работает с разноуровневыми энергиями актера и спектакля, об этом высказывались известные режиссеры XX века, основатели разных театральных школ и направлений: К.Станиславский, М.Чехов, В.Мейерхольд, А.Арто, Е.Гротовский, П.Брук.

В театральном дискурсе – синкретической художественной форме, в которой в значительной мере участвует актёр или актант, играющий ключевую роль в утверждении идей и передаче сообщения, – наряду с освещением, музыкой, хореографией, тоном, ритмом, пластикой, костюмами, атмосфера предполагает более сложный аспект. В этом контексте важную роль, в первую очередь, играет режиссёр, который умеет/может видеть и чувствовать атмосферу окружающего мира: в ритме действий людей или в тональности их разговоров, в «мизансценах», в которых они собираются в группы свободно, произвольно. Ведь эмоциональная атмосфера способствует созданию стиля спектакля, что было подтверждено исследованиями творческого процесса режиссёра [84; 90; 88; 57] .

Таким образом, отмечаем, что атмосфера в драматургическом тексте и театральном дискурсе художественно реализуется по-разному, поскольку способы создания художественного образа отличаются. В драматургическом тексте учитывается соотношение театральности и литературности, то есть не только значения слов, но и паузы как точки подвешенности, а также роль стилистических фигур, тропов, ассонанса и аллитерации, и других средств в создании образа, следовательно, и атмосферы. Она в значительной степени способствует формированию общего впечатления от художественного образа спектакля [62].

Темпо-ритм. Режиссер К.Станиславский, в свою книгу *Работа актёра над собой*, пишет, что *ритм* - это согласованное во времени и пространстве движение, чередование и соразмерность всех элементов и выразительных средств сценического действия. Также *ритмичность* означает ту или иную размеренность действия, его организацию во времени и

пространстве. *Темп* — это степень скорости исполняемого произведения. В спектакле все имеет свой ритм: есть ритм отдельной сцены, ритм данной фразы, ритм сценического образа.[37].

Темпо-ритмом в сценическом искусстве называется степень концентрации эмоций, эмоциональных состояний персонажей, а также соединение ритма и темпа в том, как ведет артист сцену, как строит её режиссёр. От темпо-ритма эпизода, определяющего продолжительность паузы, зависят количество, скорость, размер и сила движений, составляющих двигательное действие, а следовательно, и его **образный характер** (отрывистость, резкость, стремительность или — мягкость, плавность и т.д.), а в конечном счете — мизансцена. Таким образом, темпо-ритм спектакля — это динамическая характеристика его пластической композиции. (37).

Театральность актёра. Взаимосвязь, соотношение, интенсивности (ритма) и скорости (темпа) — важное средство актерской выразительности. Важное место во внешнем образе спектакля занимают образы, создаваемые актерами, наделенными неповторимыми творческими индивидуальностями, соответствующими режиссерами концепциям и постановкам спектаклей. «Не слияние, не отождествление актёра с образом является законом актёрского искусства, а их диалектическое единство, предполагающее наличие непременно двух борющихся между собой противоположностей - актёра - творца и актёра - образа» [10,с. 6]

На взгляд Г. Товстоногова сценическая образность складывается из трех стихий: достоверности образа, вымысла, соотнесенного с природой искусства и заразительности. Для него: «Каждый отдельный образ спектакля — это множественность черт характера, линия поведения, физическое самочувствие, сценическое настроение, цепь физических действий, включенных в разработанные режиссером мизансцены, костюмы, грим...Наконец, сумма этих отдельных образов плюс музыка, свет, декорации...многие искусства - музыка, литература, живопись, архитектура — переплавляются сценой -котлом и предстают перед зрителем в новом качестве и новом единстве. По сложности, многосоставное театральную образность не с чем сравнить, а ведь перечислено далеко не все » [41]. Иную трактовку образа театрального спектакля дает современный французский теоретик театрального искусства Патрис Пави. Он утверждает, что «образ играет все более значительную роль в современной театральной практике, ибо он стал выражением и понятием, противостоящим

тексту фабуле или действию. Полностью обретя визуальную природу представления, театр трактует в свою пользу серию сценических образов и рассматривает лингвистические и актантные материалы как образы и картины: это относится, например, к спектаклям Б. Вилсона, М. Керби, Р. Формана, С. Режи, П. Шеро, К.-М. Грюбера, Ф. Анриена, Р. Демарси и, относительно недавно, Р. Планшона» [Pavis]. Патрис Пави приводит слова А.Пьеррона, который констатирует: «Пора, чтобы декорация рассталась со своим интеллектуальным характером. Белая поверхность абстрактной декорации во всей своей ослепительности и герметичности представляет лучшую дезинтоксикацию сценографии слишком ориентированной на иллюстрирование и знак». [28].

В определении и в развернутой характеристике образа спектакля П. Пави не использует понятий формы и содержания. Им он отводит отдельные параграфы в разделах *Структура драматическая* и *Форма..* «Определение драматических структур – процесс диалектический. Не нужно пытаться понять, как законченные идеи (содержание) облекаются во внешнюю и второстепенную форму, думать, что новая форма обязательно сообщает что-то новое об обществе», - пишет П. Пави в *Структуре драматической*.

В понятие художественного образа спектакля включается так же и образ автора драматургического материала. С этой точки зрения важно проследить, как режиссером спектакля преобразуется материал пьесы, как образная сфера первоосновы воплощается в образной сфере актерских работ и во всей постановке в целом.

Образность приобретает специфические черты в сценическом контексте, воздействуя на зрителя на сознательном и бессознательном уровнях. Поиск образности- это и поиск новых контактов со зрителем через творческое, индивидуальное преобразование материала пьесы, поиск выразительных средств, направленных на рождение образного восприятия.

В понятие художественного образа спектакля включается так же и образ автора драматургического материала. С этой точки зрения важно проследить, как режиссером спектакля преобразуется материал пьесы, как образная сфера первоосновы воплощается в образной сфере актерских работ и во всей постановке в целом.

1.2. Роль творческой личности режиссера в создании художественного дискурса

Режиссеры, читавшие авторов литературных произведений, старались, не нарушая их образной целостности, создавать на ее основе произведения сценического искусства. Однако

в воображении каждого отдельного режиссера возникает своя внутренняя форма образа литературного произведения, соотнесенная с внутренним образом отражения действительности.

Уровень сценической образности, ее высокий строй определяет уровень художественности спектакля. Образность, воздействуя на зрителя, как на сознательном уровне, так и на уровне эмпирическом и подсознательном, осуществляет проникновение к внутреннему, глубокому пониманию истинного смысла спектакля. Передача этого смысла происходит путем использования средств театральной выразительности.

Так режиссер, ведущий своеобразный диалог со зрителем через актеров, через выразительные средства сценографии, является создателем образной структуры. Необходимым условием обретения художественной образности спектакля является поиск режиссером гармоничного единства всех выразительных средств спектакля, выдержанных в контексте обусловленного жанра, а также стиля произведения.

В поисках целостности постановки режиссер проходит несколько этапов - от рождения режиссерского замысла, его трансформации с учетом объединения с творческой волей художника, композитора, актеров, до конечного режиссерского решения, когда выразительные средства трансформируются в художественную образность. Именно режиссерский замысел, ориентированный на средства сценической выразительности и образности, устремляется к органичному слиянию творческой воли всех создателей спектакля. Таким путем единения подтекста и выразительных средств, происходит процесс передачи зрителю основной идеи, сверхзадачи спектакля.

Особое место в построении художественного образа спектакля является перевод режиссером материала пьесы в сценический прием, задающий условия существования актеров в данном спектакле, а также обуславливающий художественные приемы сценографии и других выразительных средств. Органичность сценического приема для спектакля определяется верностью его направления по отношению к сверхзадаче. Соотносясь с общим замыслом, режиссер выстраивает в композиционном единстве решение сцен, актов, всего спектакля.

Активизация режиссерской стратегии и подчинение общему замыслу, распространяется на несколько направлений, в которые включена и работа с актерами над процессом поиска и установления сквозного действия, событий, пауз и ритмов, а также

преображение сценографии в игровой элемент и последующее использование обозначенных элементов художественной выразительности для воздействия на пространство и время, и превращение их в композиционные формообразующие средства.

К синтезу с перечисленными составляющими образности нередко подключается необходимость введения в ткань процесса гармонично воздействующих на зрительское восприятие элементов композиторского творчества, а также творчества балетмейстеров, вокалистов и т.д. Такие включения в драматургический материал придают ему новое энергетическое наполнение, при этом основным условием органичного перехода от одного к другому является эмоциональный накал, оправдывающий данный переход.

Опыт аналитического исследования спектаклей различных режиссеров с точки зрения целостности художественного образа определенно доказывает: намеченная режиссером сверхзадача спектакля, его основная идея, поддерживаемая жанровым и стилистическим направлением, стимулирует поиск элементов художественной выразительности сублимированных в общей гармоничной целостности композиционного построения всего художественного образа спектакля. При этом существуют некоторые объективные и субъективные факторы, от степени адекватной совместимости с режиссерской концепцией которых зависит целостность образной сферы спектакля. Это внешние элементы, включая материальные и технические возможности театра, а также мастерство актеров, художника, композитора.

Сопоставление различных подходов к анализу образа театрального спектакля дает возможность на основе данных разработать метод его исследования. Исходя из того, что театральный спектакль — синтетический вид искусства, объединяющий все основные виды художественного творчества, анализ его художественного образа следует проводить с учетом художественных образов всех его компонентов, каждый из которых обладает своим содержанием и соответствующей ему внутренней и внешней формой.

Созданные драматургом, сценаристом или автором импровизированной композиции, художником, актерами, хореографом, автором музыки и другими участниками коллективного творчества - все компоненты спектакля подчинены единой воле режиссера, определяющего образ спектакля, являющийся художественной формой отражения действительности в разные эпохи человеческой жизни.

Этапы формирования художественного образа спектакля как динамическая, органически развивающаяся структура, подверженная изменениям на протяжении всего сценического существования:

I. Репетиционный процесс как фаза формирования. Репетиция является ключевой стадией формирования художественного образа спектакля, представляя собой сложный и многогранный процесс, в котором участвуют все элементы сценического искусства. Этот этап можно сравнить с гестацией, поскольку именно здесь закладываются основы будущего спектакля, оформляется его структурная целостность, разрабатывается визуальный и звуковой контекст, а также отрабатываются ключевые драматургические и актерские решения.

- *Структурирование режиссерского замысла.* Режиссерский замысел формируется как концептуальное ядро спектакля, включающее интерпретацию драматургического материала, общую стилистику и художественную эстетику постановки. В ходе репетиций режиссер испытывает различные возможности воплощения идеи, определяя, какие художественные средства и выразительные приемы наиболее эффективно передают замысел. Этот процесс динамичен, так как замысел может корректироваться в зависимости от взаимодействия с актерами, сценографией, музыкой и пространственным решением.

- *Пластическое и пространственное оформление.* Одним из важнейших аспектов репетиционного процесса является работа над пластикой спектакля — включающей мизансценирование, жестовую и телесную выразительность актеров, а также взаимодействие с декорациями и сценическим пространством. Пространственная организация спектакля, разрабатываемая на этом этапе, становится тем каркасом, на котором строится его визуальная драматургия. Эстетика сценического пространства может изменяться в зависимости от репетиционного поиска, трансформируя динамику действия и зрительское восприятие.

- *Рождение интонационно-смысловой партитуры.* Интонационно-смысловая партитура спектакля формируется через детальную проработку ритма, темпа, звукового наполнения и вокальной подачи актеров. Это не просто механическая работа с текстом пьесы, но и процесс поиска точного звучания спектакля, его эмоционального и ритмического рисунка. Патрис Пави в *Словарь театра* / (1991) подчеркивает, что на репетиционном этапе смысл спектакля находится в процессе становления, а не окончательной фиксации. Таким образом,

артикуляция смыслов спектакля возникает постепенно, варьируясь в зависимости от исполнительской интерпретации и сценического взаимодействия.

- *Динамичность и открытость процесса.* Репетиция, как отмечает Пави, не предполагает жесткой финализации художественного образа, а является полем экспериментирования и поиска. Каждый новый прогон сцены способен привнести дополнительные смысловые нюансы, скорректировать ритм и эмоциональные акценты. Репетиционный процесс предполагает взаимодействие между всеми участниками постановки, создавая пространство для совместного творчества и обмена идеями. Этот этап отличается пластичностью: режиссер может адаптировать концепцию, актер — переосмысливать свою роль, а сценограф — вносить изменения в оформление.

Можно сделать вывод, что репетиция является не только техническим процессом подготовки спектакля, но и ключевым этапом его художественного становления. Она позволяет исследовать возможности постановки, выявлять наиболее выразительные решения и создавать целостный сценический образ. Динамическая природа репетиций делает спектакль живым и гибким организмом, способным к трансформации и развитию даже после премьеры.

II. *Премьера как момент рождения спектакля.* Премьера спектакля представляет собой качественно новый этап в его жизни, который можно рассматривать как метафорическое рождение художественного образа. В отличие от репетиционного процесса, где постановка находится в стадии формирования, премьера делает спектакль доступным для восприятия зрителем, а его художественный образ становится завершенной, но не статичной сущностью. В этот момент спектакль приобретает собственную субъектность, поскольку начинает функционировать как самостоятельное художественное явление, вступающее в диалог с аудиторией.

- *Зритель как катализатор эволюции спектакля.* Одним из ключевых аспектов премьерного показа является активное включение зрителя в процесс смыслообразования. На этапе репетиций актеры, режиссер и постановочная группа могут прогнозировать реакцию публики, но реальное взаимодействие со зрителями неизбежно приводит к новым художественным и эмоциональным нюансам.

Как отмечает Ханс-Тис Леман в концепции постдраматического театра, спектакль нельзя рассматривать как замкнутую, фиксированную систему: «Именно вся ситуация

представления целиком является конституирующей как для самого театра, так и для значения и статуса каждого его элемента. Характер отношения зрителей к представлению, пространственная и временная ситуация, место и функция самого театрального процесса в социальном поле – все это создает *текст представления*, который и будет как бы сверху определять собой два других уровня» [18 с.138].

Это утверждение подчеркивает, что восприятие постановки не является пассивным актом, а представляет собой активное соучастие аудитории в процессе его художественного становления. В зависимости от реакции зрителей, их эмоционального отклика и интерпретации, спектакль приобретает дополнительные смысловые оттенки.

-Премьера как точка перехода от потенциального к актуальному. Если рассматривать премьеру в онтологических терминах, то она является переходом спектакля из стадии потенциального бытия в актуальное существование. До этого момента он существует в виде замысла, сценического макета, взаимодействия актеров и постановочной группы, но только в момент первого публичного показа его художественный образ становится реальностью. Этот процесс можно сравнить с понятием "перформативности" у Эрики Фишер-Лихте, которая подчеркивает, что спектакль существует только в момент его исполнения: «ход спектакля не может быть до конца спланирован и остается непредсказуемым» [43. с.68].

Таким образом, премьера является не просто техническим началом сценической жизни спектакля, но перформативным актом его рождения, в котором он утверждается как самодостаточный художественный организм

-Изменчивость художественного образа после премьеры. Хотя премьера закрепляет основные художественные параметры постановки, она не делает ее неизменной. Наоборот, взаимодействие с публикой инициирует дальнейшую эволюцию спектакля. В зависимости от того, как зрители воспринимают действие, какие акценты в их восприятии выходят на первый план, спектакль может корректироваться — изменяться ритм, тональность исполнения, расстановка смысловых акцентов. Это означает, что художественный образ постановки продолжает свою трансформацию, несмотря на кажущуюся стабильность премьерной версии. Таким образом, премьера является не только точкой отсчета сценической жизни спектакля, но и моментом его художественного рождения, когда он впервые вступает в активный диалог со зрителем и начинает свою эволюцию. В этом смысле

постановка – это не зафиксированное произведение, а живая структура, находящаяся в постоянном процессе становления.

1.3. Классическая драматургия как память культуры и основа театрального дискурса

Художественные тексты как память культуры являются «генераторами идей», как отмечал семиолог и культуролог Ю. М. Лотман, так как «Смыслы в памяти культуры не «хранятся», а растут. Тексты, образующие «общую память» культурного коллектива, не только служат средством дешифровки текстов, циркулирующих в современно-синхронном срезе культуры, но и генерируют новые» [19, с. 200-201]. Классические тексты являются таковыми – они предоставляют наибольшие возможности для интерпретаций, поскольку, с одной стороны, признаны культурными универсалиями, а с другой — остаются открытыми для переосмысления. С этой точки зрения классическая драматургия занимает особое место в работе режиссера, благодаря её многослойности и универсальности.

В современном театре классический текст может быть адаптирован к любым условиям и творческим задачам, становясь основой для различных интерпретационных подходов, позволяя режиссерам обращаться к вопросам современности через призму текстов, проверенных временем.

Рассматривая концепции *классика*, *классическая драма*, *классическая драматургия* в историко-эстетическом, теоретическом аспектах, выявляем специфику классического текста, его художественную форму в построении театрального спектакля. Термин «классика» имеет несколько смыслов: а) первоклассный (лат. *classicus*), образцовый, относящийся к первому разряду, «*классу*», высшей из пяти цензовых категорий, на которые были разделены граждане Древнего Рима.

В истории искусств классика - это эпоха наивысшего развития античного искусства, связанная с художественным развитием древнегреческих полисов (главным образом Афин) в V - первые три четверти IV в. до н.э. «В этом периоде скульпторы все больше прорабатывают детали и показывают движение тела, совершенствуя художественный образ» [27]. Другое значение слово «*классика*» это античный, относящийся к древней греко-римской культуре. В этом контексте, применительно к искусству, термин обозначает «отвечающий античным правилам пропорции и симметрии, напоминающий античные статуи о чертах лица, формах

тела и т.п. Относящийся к античной литературе, которая характеризуется уравновешенностью, сдержанностью и гармонией содержанием с формой»[3].

Литературный критик Шарль Огюстен де Сент-Бёв, в своем эссе *Что такое классик?* (1850), подчеркивает что первоначально единственными классиками были древние греки для римлян которые подражали греческое искусство. После расцвета римской литературы, после Цицерона и Вергилия, римляне «тоже обрели своих классиков и (...) почти исключительно стали классиками для последующих столетий (...) Понятие «классик» включает в себе нечто такое, что бывает длительным и устойчивым, что создает целостность и преемственность, что постепенно складывается, передается и пребывает в веках» [34, с. 311-312], отмечает Сент-Бёв.

Известно, что в искусстве и литературе XVII–XVIII веков сформировалось художественное направление, метод и стиль, названный *классицизмом*, ключевой чертой которой являлось стремление к подражанию античным образцам, а также следование художественным нормам, изложенным античными теоретиками. Одна из основополагающих идей классицизма – правило трёх единств, заимствованное из положений трактата Аристотеля *Поэтика* (переведенного с греческого оригинала в 1498 году). По мнению классицистов, эстетический идеал вечен и одинаков для всех времён, но наибольшей полноты он достиг в античности. Поэтому они стремились подражать античному искусству, изучать его законы, интерпретировать поэтику античной трагедии в своих драматических произведениях (единство место, времени и действию; сужение фабулы, деление на акты). Таким образом, понятия «классик», «классицист» представляют собой «тип организации произведений с точки зрения стиля в истории культуры» [27, с. 9].

Указывая на роль сознательного образца античных произведений для драматургии XVI-первой половины XVIII вв., особенно жанровую систему классической драмы, современные ученые называют период Возрождения, классицизма, барокко как переходный от классической драмы к неклассической. Так, научный исследователь Н. Тамарченко выделяет «глубокие и принципиально важные различия в структуре драматических произведений, созданных до и после второй половины XVIII в.» [39, с.305) и что к *классической драме* «в одинаковой мере относится драматургия Шекспира и Кальдерона, с одной стороны; Мольера и Корнеля или Расина, с другой», [39. с.206], произведения которые, как подчеркивает и Ж. Форестье, «подчиняются правилам, основанным на примате

вкуса и стремящимся к человеческой универсальности» [61, с. 15]. В XIX веке термин «классик», «классицист» постепенно приобрел смысл *выдающийся, образцовый*, утрачивая стилистическую связь с античными писателями [56, с. 5].

Истинный классик, писал в середине XIX века Шарль де Сент Бёв, «это тот писатель, который обогатил дух человеческий, который и в самом деле внес нечто ценное в его сокровищницу, заставил его шагнуть вперед, открыл какую-нибудь несомненную нравственную истину, (...) кто передал свою мысль, наблюдение или вымысел в форме (...) свободной и величественной, изящной и осмысленной (...); тот, кто говорил со всеми в своем собственном стиле, оказавшемся вместе с тем и всеобщим, (...) что *легко становится современником всех эпох*» [34, с. 313-514].

Самое главное, по нашему мнению, французский критик и эссеист указал на более широкие значения этой концепции, а именно « *сохранять идею классика и традиционное преклонение перед ним*, в то же время *расширив это понятие*» [34, с. 320]. В этом контексте, современные теоретики предлагают научно обоснованные аргументы, особенно что касается терминов «классическая драма», «неклассическая или новая драма», ссылаясь на историко-эстетические аспекты проблемы

В истории и теории драмы, термин *классическая драма*, как было сказано выше, означает драма получившая развитие в странах Европы в эпоху Барокко и основанная на в своеобразно интерпретируемой поэтике античной трагедии. В переходные этапы между классической и новой драмой, в XVIII веке, «происходило формирование неклассического жанра драмы и, более того, новой «*родовой основы*» разных жанров» [39]. Так, классическая драма, по мнению современных исследователей (Н.Тамарченко, Н. Кириленко и др.), это не исключительно античная драма или драма классицизма, и даже «не драматические произведения разных периодов, считающиеся к данному моменту классикой, а *классическая* [т.е. «*образцовая*» – В. М.] в противоположность новой [39]. В данном случае имеется в виду еще и „сознательная ориентация на образцы, которые созданы в предшествующей истории искусства» [39, с.305]. Основными признаками классической драмы считаются *неизменности героя и единства действия в их органической взаимосвязи*, что разнится со спецификой и особенностями неклассической драмы последующих периодов, а именно: меняющийся, самоопределяющийся герой; внутреннее действие; мировоззренческий характер диалогов; эпизация и др.

Исследователь Н.Тамарченко доказывает необходимость разграничения классической и неклассической драмы для более объективной, адекватной интерпретации художественного произведения, имея в виду специфику жанра: «(...)исторические различия между классической и неклассической или “новой” драмой (разделяющий их рубеж - XVIII век) важны в не меньшей степени, чем разница между эпосом и романом. Неучет этих различий, попытки увидеть в драматургии XIX-XX вв. ту же художественную логику, на которой строилась драма древности, Средневековья и эпохи классицизма, ведут к неадекватным трактовкам» [39 с. 305]. Методологический аспект этих идей, рассуждений ученого имеют большое значение для новых парадигм в исследовании роли классической драматургии в современном театральном искусстве.

Что касается спектакля как театрального дискурса, термин *классический* редко используется, но спектакль, занимающий место в афише театра много лет, в котором сыграли несколько поколений актеров, является классическим. Один из примеров классического спектакля это *Арлекин — слуга двух господ* Карло Гольдони, поставлен итальянским режиссером Джорджо Стрелером в Пикколо Театро в Милане, в 1947 году. По убеждению Стрелера, спектакль, как «*живой организм*», должен развиваться, меняться, пересматриваться и режиссер создал 11 версий театрального дискурса, роль Арлекина за 50 лет исполняли два актера, Марчелло Морецци и Ферруччо Солери. Все это подтверждает уникальность спектакля, который по праву считают классическим, а также и «гипертекстом итальянской культуры» [10].

Режиссер Г. Товстоногов подчеркивал, что важную роль в воздействии на зрителя играют конкретное пространство и конкретная атмосфера, в которой театральный художественный образ разворачивается, приводя в примеру классическое произведение: «без сегодняшнего содержания, открытого в классическом произведении, спектакль как значительное явление состояться не может...» и потому написанное много лет назад произведение делают современными глубинные смысловые ассоциации, а не прямой аллюзионный ход, примитивно тенденциозное направление, дискредитировавшее себя десятилетие назад...»[41]. Воплощение внутренней формы образ произведения классической драматургии во внешней форме жизненно зримых художественных образов сценического пространства, созданных актерами человеческих характеров и их судеб позволило Г.Товстоногову на основе классики создавать шедевры современного сценического

искусства: *Варвары*, *Мещане*, *Дачники*, М. Горького, *Горе от ума* А. Грибоедова, *Ревизор* Н. Гоголя, *Три сестры* А. Чехова, *Идиот* по Ф. Достоевскому, *Король Генрих IV* У. Шекспира и др.

Контрастно противоположный подход В. Мейерхольда к классике, нередко перекраивавшего канонический текст в стремлении выразить важную для него идею, в сотворенной им внешней форме сценического образа создавая спектакль высочайшего художественного достоинства: *Маскарад* М. Лермонтова, *Лес*, *Доходное место* А. Островского, *Ревизор* Н. Гоголя, *Смерть Тарелкина* А. Сухово-Кобылина и др.

В современном театре, классика выполняет функции не только художественного выражения, но и культурного посредника, соединяющего эпохи. Ее неисчерпаемость и универсальность делают ее неотъемлемой частью театрального процесса, позволяя актуализировать сложные философские и социальные вопросы, сохранять связь с традицией и открывать новые горизонты для режиссуры.

1.4. Соотношение драматического текста и театрального спектакля с точки зрения теорий рецепции и интерпретации

Восприятие и интерпретация произведения искусства – многогранный процесс, который включает в себя предпонимание, анализ, критическое и/или творческое переосмысление. Театральный процесс характеризуется отношениями между литературным текстом и сценическим воплощением. Драматическая литература является текстом и претекстом для рецептора, особенно для режиссера в концептуализации и реализации своего художественного видения в театральном спектакле.

Так как драматический текст и театральный спектакль относятся к разным видам искусства, соответственно они относятся и к различным семиотическим и семантическим системам.

В театре существуют два уровня текста: литературный текст (исходное литературное произведение) и текст в его сценической интерпретации, воплощении [2, с. 176]. Минимальной единицей анализа театрального текста, обладающей свойствами целого, является образ события, положенный драматургом в основу фабулы и сюжета пьесы – литературного/драматургического текста. В его сценическом воплощении, драматический текст, по мнению театроведа А. Юберсфельд, осмысливается как вопрос о положении речи:

кто с кем говорит и в каких условиях можно говорить? [77, с.89], но одновременно актуализируется и вопрос: как и кто говорит? Таким образом, такая коммуникация характеризует драматурга как автора, воплощает его художественный замысел.

В этом смысле говорим о театре драматурга, то есть о театральности его текста и об актерском театре, когда главный исполнитель текста перед публикой был только актер, который разыгрывал текст по персонажам и по репликам, а драматург присутствовал, находился рядом с актерами на репетиции. Что касается режиссерского театра, он основан на рецепции и видение драматургического текста режиссером как творческая личность и как представление, репрезентация, соответственно акцентируя театральность спектакля, что подразумевает, в первую очередь, отношение сцена – зритель, но и зрелищность, сценичность, мастерство актера, сценография, музыка. Театрализовать текст или событие «значит интерпретировать его сценически с использованием сцены и актеров для того, чтобы поставить ситуацию. (...) Драматизация, напротив, направлена исключительно на текстовую структуру: постановку диалогов, создание драматического напряжения и конфликтов между персонажами, динамику действия»[28. с. 364-365).

В эпоху зрелого режиссерского театра текст становится полноправным участником творческого диалога. Это взаимодействие определяет природу режиссерской интерпретации и формирует новую динамику сценического искусства. Режиссер не просто оживляет текст, но и трансформирует его, задавая новый горизонт смыслов, актуальных для современного зрителя. Художник-сценограф и композитор, работая совместно с режиссером, формируют единую концепцию, которая превращает литературное произведение в многослойное сценическое высказывание.

Вопросы рецепции и интерпретации художественного произведения имеют большое значение, привлекая внимание философов, психологов, культурологов. Парадигма рецептивной эстетики, которую обозначили немецкие теоретики Ханс Роберт Яусс и Вольфганг Изер, теория интерпретации художественного произведения Ганса- Георга Гадамера, концепция рецепции и интерпретации *«открытое произведение»* (opera aperta) Умберто Эко являются основами для методологии исследования драматического текста и театрального дискурса в плане их отношений в художественном воображении режиссера и, соответственно, в сценической реализации. Взаимодействие автора и читателя, в данном

случае драматурга и режиссера, как равных коммуникаторов, является одной из главных идей рецептивной эстетики, начиная с 1960-х годов.

Х. Р. Яусс, основоположник рецептивной эстетики, сосредоточился на роли реципиента как полноценного участника процесса создания художественной ценности литературного текста. Он поднимает ключевые вопросы о механизмах отбора произведений, входящих в литературный канон, отмечая, что этот процесс происходит не случайно, а основывается на взаимодействии текста, автора и восприятия реципиента в историческом контексте. Также он ввел понятие «читательских ожиданий» или «горизонт ожидания»: «первое знакомство с неизвестным произведением требует неких предшествующих знаний, которые сами есть часть опыта и которые создают контекст для нового читательского опыта» [49, С. 194].

Таким образом, *«горизонт ожидания»* это комплекс представлений (эстетических, социальных, психологических) читателя/рецептора, которые определяют его отношение к произведению, ее восприятие, то чего он ждет от произведения. В театральном процессе горизонт ожидания подразумевает состояние реципиента (читателя, зрителя) при открытии или узнавания театральности как свойство, характеристику театрального представления, проявленное на уровне драматического текста или спектакля.

Яусс утверждает, что смена литературных/художественных стилей и направлений происходит в сознании читателей конкретной эпохи. Этот процесс базируется не на полном отрицании предшествующего, а на продуктивном использовании накопленного культурного опыта, который сохраняется в сознании читателя/реципиента. Он рассматривает литературное произведение как *«открытое»* и *«незавершенное»*, готовое к новым интерпретациям и восприятиям в будущем. Эта идея подчеркивает, что художественная ценность текста формируется во многом благодаря реципиенту, чье восприятие наполняет его новым смыслом в каждой эпохе. [49]

Театральный спектакль, согласно принципам рецептивной эстетики, можно рассматривать как процесс актуализации текста, где литературное произведение оживляется и обретает новое воплощение через творческую фантазию режиссера, актеров, сценографов. Также современные исследователи рассматривают текст произведения как открытую структуру. По мнению Вольфгана Изера, читатель (реципиент/зритель) и автор в равной степени участвуют в процессе конституирования смысла и ценности произведения. В.Изер

ввел понятие «*странствующая точка зрения*» читателя по отношению к любому тексту, которая зависит как от индивидуально-психологических, так и от социально-исторических характеристик читателя. В выборе точки зрения читатель свободен не полностью, так как ее формирование определяется также и текстом [2.с. 67]. описывает процесс первого прочтения, последующую разработку текста в «целое» и то, как происходит диалог между читателем и текстом.

Вопрос интерпретации художественного произведения как проблема соотношения авторского замысла и восприятия реципиента является предметом исследования основоположника философской герменевтики Ганса-Георга Гадамера, Он утверждает, что понимание текста или любого объекта культуры невозможно без предварительного знания традиций и контекста, в которых формируется восприятие.

Согласно Гадамеру [8], интерпретация неразрывно связана с предпониманием — системой традиций, опыта и знаний, которыми обладает реципиент. Каждый читатель, зритель или слушатель вкладывает в произведение свой смысл, интерпретация которого неизбежно отличается от авторской. Это обусловлено уникальностью восприятия, так как в мире невозможно найти двух одинаковых реципиентов.

Индивидуальные различия во многом определяются:

- запасом знаний, который влияет на понимание художественного образа;
- эмоциональной и интеллектуальной готовностью;
- контекстом личной и общественной жизни.

Такое предпонимание формирует избирательное восприятие произведения, где реципиент фокусируется на тех аспектах, которые наиболее значимы для него в данный момент.

Восприятие произведения искусства не является механическим процессом переноса смысла от автора к реципиенту. Это активный акт творчества, где содержание произведения воссоздается в сознании воспринимающего. Реципиент интерпретирует текст на основе ориентира, заложенного автором и своей умственной, эмоциональной и духовной деятельности.

Реципиент, стремясь понять замысел художника, фактически "путешествует" по пути, пройденному автором. Он восстанавливает логику создания произведения, воссоздает его

отраженную реальность, одновременно дополняя её собственным опытом. Так, процесс восприятия может быть двух типов:

- Первичная интерпретация — отождествление себя с текстом, эмоциональное сопереживание.
- Дистанцированное освоение — анализ и рефлексия, позволяющие осмыслить глубинные слои произведения.

В театральном искусстве эти два аспекта интерпретации относятся к режиссеру, к актеру, к зрителю, к театральному критику. Таким образом демонстрируя, что интерпретация произведения - это и познание, и процесс творческого переосмысления, и самопознание реципиента-зрителя.

Каждое новое осмысление драматургического текста или театрального спектакля становится его переосмыслением, поэтому реципиент становится, в этом контексте, сотворцем, соавтором, расширяя свои духовные и познавательные горизонты. С другой стороны, если говорить о семантическом осмыслении искусства, то в процесс интерпретации, каждый реципиент осваивает лишь часть сигналов, заложенных в произведении. Это связано с тем, что человек из всего многообразия свойств объекта выбирает наиболее значимые для себя в конкретной ситуации. С методологической точки зрения, интерпретация предполагает движение от целостного образа произведения к анализу его деталей, тем самым открывая аспекты творческой лаборатории автора.

Восприятие и интерпретация произведения искусства — процесс, который включает в себя предпонимание, анализ и творческое переосмысление. Реципиент становится активным участником этого процесса, внося в произведение свой смысл. Таким образом, произведение искусства продолжает жить и развиваться в каждом новом восприятии, становясь частью уникального духовного опыта каждого человека

Итальянский ученый, теоретик культуры, эстетик Умберто Эко предложил концепцию «открытых» произведений при рецепции и интерпретации художественных текстов. Открытость проявляется в художественном произведении как «допустимость бесконечного ряда возможных его прочтений, каждое из которых вдыхает в это произведение новую жизнь в соответствии с личной перспективой, вкусом, исполнением» [48, с. 94]. В то же время, имея в виду многозначность информации, заключенной в произведении, и множественности ее прочтения, ученый указывает на то, что никакое произведение искусства

в действительности не является «закрытым», поскольку каждое в своей внешней завершенности содержит бесконечное множество возможных «прочтений» [Idem].

Драматический текст и театральный спектакль являются такими примерами *opera aperta*: в процессе восприятия и интерпретации драматургического текста, в процессе его художественной реализации на сцене и в восприятии и интерпретации зрителем, театрального критика и других реципиентов. В процессе интерпретации драматургического текста иногда зрелищность и сценические решения могут доминировать над претекстом, создавая таким образом оригинальные спектакли, где литературная основа превращается в один из элементов театрального высказывания. В этом смысле, особую роль играет не только художественное видение режиссера, сценографа, но и театральность актера.

Проблема классической драматургии выявляет необходимость исследования отношений литературного текста и его сценического воплощения в театральном дискурсе, а также роль режиссерского видения в реализации спектакля. Таким образом, выбор в пользу классики характерен не только для зрителей, которые видят в ней своеобразный мост между прошлым и настоящим, но и для актеров и режиссеров, ищущих универсальные способы выражения сложных и многослойных идей.

1.5. Адаптация классической драматургии в современном театре: актуализация социокультурных аспектов

Современные театральные постановки, функционируя в условиях постдраматического театра и перманентной трансформации сценических практик, часто стремятся адаптировать классические произведения с учётом текущих социокультурных вызовов. Поэту адаптация классической драматургии в современном театре является не только способом сохранения культурного наследия, но и важным инструментом осмысления актуальных социокультурных проблем. Европейские театроведы и практики театра подтверждают эту мысль в своих научных работах и постановках.

Немецкий исследователь Ханс-Тис Леман в своей монографии *Постдраматический театр* анализирует эволюцию театральных форм в последней четверти XX века. Он отмечает, что современные постановки часто отходят от традиционной драматической структуры, интегрируя новые сценические формы и технологии для отражения сложных

социальных и культурных реалий, а также рассматривает трансформацию театра и появление новых сценических форм, отражающих современные социокультурные реалии. Он вводит понятие «*постдраматический театр*» для описания спектаклей, которые эмансипируются от драматического текста и фокусируются на перформативных аспектах, мультимедийных технологиях и взаимодействии различных видов искусств. [18].

Кроме того, современные режиссеры активно используют концептуальные подходы при постановке классических пьес. Например, в статье *Hamlet on the Titanic, coked-up courtiers: concept theatre is out of control* обсуждаются современные британские постановки Шекспира, где режиссеры, такие как Николас Хайтнер и Руперт Гулд, применяют современные интерпретации и технологии, чтобы сделать классические произведения релевантными для сегодняшней аудитории. Однако автор также предупреждает о возможных перегибах, когда концептуальный подход может затмевать сам текст и игру актеров.

Классическая драматургия представляет собой канон определяющий ключевые принципы структуры текста. Так, *драматический конфликт* является центральным элементом драматургического произведения и представляет собой столкновение противоположных сил – идей, характеров, социальных или личностных интересов, которое движет развитием сюжета. Он может носить внешний (межличностный) или внутренний (внутренние противоречия персонажа) характер, а также включать философский, социальный, психологический или экзистенциальный уровни. В классической драматургии конфликты обычно строятся по принципу противостояния протагониста и антагониста, а в современных постановках могут принимать более размытые и нелинейные формы.

Архитектоника сценического действия подразумевает структурную организацию спектакля, включая композицию сцен, ритмическое построение, логику смены эпизодов и их драматургическую взаимосвязь. В классической драматургии традиционно используется трёх- или пятиактовая структура, в которой экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка создают чёткую конструкцию произведения. Современные постановки могут отходить от этого канона, внедряя фрагментарное повествование, многослойные временные линии или сочетание различных театральных форматов.

Художественная выразительность персонажей включает совокупность средств, используемых для создания уникального образа персонажа на сцене. Это охватывает

вербальные (лексика, риторика, диалог) и невербальные (мимика, пластика, жест, голосовая модуляция) средства выражения.

В классической драматургии персонажи часто представляют собой носителей определённых идей и ценностей, а их выразительность подчинена общей эстетической концепции произведения. В современных адаптациях театральные постановки могут менять акценты, экспериментировать с психологической глубиной героев, разрушать традиционные типажи или же, наоборот, гипертрофировать отдельные черты ради художественного эффекта.

Реконфигурация театральной семиотики. Традиционная театральная семиотика представляет собой систему знаков и кодов, используемых в театральном искусстве для передачи смыслов зрителю. Она включает в себя такие элементы, как *мизансцена, жест, костюм, реквизит, свет, звук и даже тишина, которые в совокупности создают выразительный сценический образ.* В классическом театре семиотическая структура спектакля является жёстко организованной и направлена на чёткую интерпретацию текста. Современные постановки, особенно в постдраматическом театре, могут переосмыслять и разрушать традиционную семиотику, создавая более многослойные и амбивалентные смыслы в контексте изменяющейся зрительской рецепции и новых форм театральной коммуникации.

В условиях современной культуры *зрительский опыт* становится всё более фрагментарным и мультимедийным, что требует от театра поиска новых способов кодирования и декодирования сценического текста. Реконфигурация семиотики включает переосмысление привычных театральных знаков, изменение логики сценического пространства, отказ от линейного повествования в пользу ассоциативных структур, а также активное использование интермедийности и цифровых технологий. Всё это обусловлено не только изменяющимися эстетическими установками, но и эволюцией зрительского восприятия, которое формируется под воздействием медиакультуры, интерактивных технологий и новых форм коммуникации, таких как социальные сети и цифровые платформы.

Деконструкция оригинального текста. Постдраматический театр характеризуется отказом от традиционного нарративного строения пьесы, фрагментарностью повествования, размытостью границ между актёром и зрителем, а также использованием перформативных стратегий. Эти тенденции влияют на способы интерпретации классических текстов, заставляя

режиссёров и театральных художников искать новые художественные формы выражения, которые соответствуют современному мировоззрению и восприятию. «Деконструкция в современной философии и искусствознании понимается и как научная стратегия анализа художественных текстов (...) и как постмодернистский художественный опыт в работе с классическими произведениями, связанный с процедурой интерпретации» [19].

В современных театральных постановках классических произведений нередко используются приёмы *деконструкции оригинального текста – метод художественного анализа и интерпретации, предполагающий пересмотр, разложение и переосмысление исходного драматургического материала*. Этот процесс направлен на выявление скрытых смыслов, разрушение устоявшихся интерпретаций и создание новых художественных решений.

В театре *деконструкция* может проявляться через следующие *приёмы*: - фрагментарность повествования – разрыв традиционной сюжетной линии, введение нелинейного повествования, чередование временных пластов;

- инверсия персонажей – изменение характеров, мотивации или социального положения персонажей, что позволяет по-новому осмыслить конфликт;
- пародийность и иронию – включение элементов сатиры, гротеска или стилизации, разрушающих привычное восприятие классического произведения;
- интермедialность – использование современных мультимедийных технологий, видеоарта, цифровых проекций для диалогизации классического текста с визуальными кодами современности;
- постдраматический подход – отказ от традиционной структуры сценического действия, размывание границ между актёром и зрителем, импровизация и включение перформативных элементов.

Часто используемый прием при адаптации классической драматургии через современные интермедialные технологии в театре представляет собой совокупность технических и художественных приёмов, позволяющих интегрировать в спектакль мультимедийные, цифровые и визуальные элементы, расширяя границы сценического искусства. Интермедialные технологии позволяют театру взаимодействовать с современными визуальными и цифровыми культурами, создавая уникальные формы

художественной коммуникации и делая классическую драматургию более актуальной для зрителя XXI века.

Также современный театр активно обращается к общественно-политическим вопросам и инклюзивным практикам, делая сценическое искусство более открытым и доступным для разных социальных групп. Это может выражаться в социально ангажированных постановках, затрагивающих разные вопросы, что способствует актуализации тем репрезентации и идентичности; интерактивных форматах, позволяющих зрителю включаться в сценическое действие и становиться его частью.

Таким образом, адаптация классики становится не просто способом её актуализации, но и инструментом диалога с настоящим, позволяющим переосмыслить универсальные смыслы с учётом современных реалий.

1.6. Выводы по главе 1

1. В результате проведенного исследования установлено, что художественный образ спектакля — это не просто итог синтеза выразительных компонентов театрального искусства, а динамическая, полифоническая структура, в которой воплощается диалог между автором, режиссёром, актёром и зрителем. Центральную роль в этом процессе играют атмосфера, темпо-ритм, образ автора первоисточника, режиссёрская концепция и живое сценическое исполнение, взаимодействующие в условиях постоянной эволюции постановки. Установлено, что режиссёр выступает архитектором художественного образа, формируя уникальный сценический язык на основе индивидуального восприятия и творческой воли. Подчёркивается, что именно в актёрской игре и её соотнесённости с пространством, зрителем и внутренней логикой текста раскрывается действенная сила художественного воздействия спектакля. Таким образом, автор приходит к пониманию спектакля как живого организма, образ которого формируется в результате многоступенчатого художественного диалога.

2. Анализ классической драматургии позволяет автору утвердить её как ключевой пласт культурной памяти и продуктивную основу театрального дискурса. Исследование демонстрирует, что классика — это не застывшая форма, а открытая система, допускающая множественность интерпретаций и сценических адаптаций, способная резонировать с современностью. Автор утверждает, что режиссёрская работа с классическим материалом сегодня требует новой методологической оптики — переосмысления культурных кодов,

драматургических структур и семиотических механизмов, адаптированных к изменившемуся художественному и социокультурному контексту. Тем самым в диссертации акцентируется вклад классической драмы не только как канона, но и как ресурса театрального обновления.

3. Предлагаемый междисциплинарный подход к анализу театрального спектакля, основанный на теории рецепции, семиотике и интерпретации, позволил раскрыть спектакль как сложное коммуникативное и знаковое образование. В данном исследовательском векторе автор смещает внимание от текстоцентричной парадигмы к спектаклю как к динамическому процессу, включающему художественное содержание, перформативную форму и рецептивную составляющую. Интерпретация становится не просто способом восприятия, но актом сотворчества, в котором участвует зритель, создавая новые смыслы. Установлено, что в контексте адаптации классических текстов в условиях постдраматического театра, акцент смещается на гибкость сценической формы, интермедальность, фрагментарность и деконструкцию. Автор показывает, что художественный образ спектакля в таких условиях становится инструментом переосмысления культурного наследия и актуализации универсальных смыслов. В этом заключается методологическая новизна главы: рассмотрение классики как живого пространства театрального эксперимента, в котором художественный образ раскрывает свои границы не только в рамках сценической формы, но и в поле взаимодействия со зрителем, с культурным контекстом и временем.

2. НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР «ЕУЖЕН ИОНЕСКО»: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ

2.1. Эстетико-театральный и социальный контексты становления Театра «Еужен Ионеско»

Театральное искусство в Республике Молдова неразрывно связано с творческой деятельностью актеров и режиссеров, окончивших Театральное училище имени Б. Щукина. Основы художественного направления этой театральной школы заложены выдающимся режиссером, актером и педагогом Евгением Вахтанговым. Его творчество принадлежит к экспрессивно-реалистическому течению в искусстве XX века, отличающемуся эмоциональной насыщенностью, художественной выразительностью и гротеском.

В основе этого художественного течения лежит особая категория образного мышления, при которой реальность отражается через субъективное восприятие автора. Это приводит к её трансформации, насыщенной эмоциональными и символическими элементами. Художник, используя условные образы, создает смысловые связи между, казалось бы, обособленными явлениями, передавая глубинную суть жизни через непредсказуемые гротескные формы, наполненные многокомпонентными ассоциациями и возвышенной метафоричностью. «В театре не должно быть ни натурализма, ни реализма, а должен быть фантастический реализм. Верно найденные театральные средства дают автору подлинную жизнь на сцене. Средствам можно научиться, форму надо сотворить, надо нафантазировать. Вот почему я это и называю фантастическим реализмом. Фантастический реализм существует, он должен быть теперь в каждом искусстве». [6, с. 435].

Метод Евгения Вахтангова в работе с актерами и режиссерами существенно отличался от традиций театральной школы Константина Станиславского. Е.Вахтангов не ставил целью полное отождествление актера с персонажем. На его взгляд, достоверность сценического образа заключается в том, чтобы зритель осознавал сам факт актерского перевоплощения, наблюдая процесс формирования и реализации образа персонажа. В своих режиссёрских концепциях Е.Вахтангов интегрировал абсолютную органичность актёрского воплощения с демонстративной сценической конвенциональностью, формируя инновационный синтез режиссёрских интенций и художественной структуры спектаклей. Этот подход позволял ему

трансформировать сценическое пространство посредством гиперболизированных образов, парадоксальных метафор, обогащая эстетический дискурс театрального искусства.

Театровед Анжелина Рошка, в монографии *Театральность: пред- и пост- Вахтангов* [81], представляет историко-эстетическую панораму театрального процесса 1990 -2000 годов в Республике Молдова, роль и влияние театральных школ и направлений в становлении современного театрального видения в художественной деятельности театров страны. Эстетико-театральное становление театра «Еужен Ионеско» опирается на принципы фантастического реализма и гротеска, восходящие к вахтанговской школе, тогда как социальный контекст его формирования обусловлен запросом общества на новый язык сценического высказывания, способный выразить кризис идентичности, институциональные трансформации и экзистенциальные противоречия эпохи.

2.1.1. Влияние театральной школы Е.Вахтангова и драмы абсурда на формирование эстетической концепции театра

В 1980 году Петру Вуткэрэу начал обучение в Театральное училище им.Б.Щукина. Учебный план включает самостоятельную работу студентов над фрагментами из спектаклей. Петру Вуткэрэу и его коллега Михай Фусу обратились к пьесе Сэмюэля Беккета *В ожидании Годо*. Как известно, эта пьеса С.Беккета стала знаковой в одном из направлений современной драматургии – театре абсурда.

«Три характеристики абсурда: неспособность к действию, речевые искажения (вплоть до афазии), а также ожидание божьего суда, традиционно побуждают рассматривать *В ожидании Годо* как типичный образец абсурдного произведения. Характерно, что среди всех литературных произведений творение абсурда наиболее художественное, а значит – наиболее выверенное, технически максимально сложно исполненное» [29., с. 17].

Актеры Петру Вуткэрэу и Михай Фусу вносили в текст пьесы С. Беккета высказывания о злободневных фактах и событиях, импровизировали каламбуры, сопровождавшиеся неожиданной, но хорошо узнаваемой пластической игрой. Живой контакт с публикой вводил зрителей в сценическое действие, заставляя их мгновенно реагировать на реплики и происходившие события. Гротесковое, графически выверенное, пластически выразительное театральное представление П.Вуткэрэу и М.Фусу воспроизводило не только

узнаваемые черты спектаклей Е.Вахтангова, но и с такой же пронзительной точностью отвечало духу времени, в котором жили артисты и их зрители.

Театральный критик Э. Королева подчеркивает роль атмосферы в этом театральном дискурсе, указывая на пластику спектакля, «включавшая сценическое пространство разрушенного мира, погубленной выжженной земли, все еще озарявшейся вспышками взрывов, в котором действуют чудом уцелевшие человеческие существа, сразу же погружает зрителя в атмосферу абсурдного мира, лишённого живой природы и связи с космосом. Те из человеческих существ, в ком еще сохранились живые чувства и творческое воображение, тешат себя изобретательной, хотя и нелепой, безнадежной игрой в жизнь. Те, кто в бессмысленном насилии сгубил в себе и в других остатки эмоции, превращаются в некие омертвевшие существа» [17, с. 189]. Именно язык тела – пантомима, мимика, танец «во всем красноречии выявляет конфликт между человеком и губящей его жестокой реальностью и в то же время наличие в человеке некоей жизненной силы, поддерживающей и продлевающей его существование» [17, с. 190].

В 1988 году спектакль *В ожидании Годо* был представлен публике Кишинева. Он стал программным для П.Вуткэрэу и целой группы актеров-выпускников Театрального училища имени Б. Щукина. В 1991 году, П.Вуткэрэу с группой сподвижников открывают в Кишиневе театр имени Еужена Ионеско. На начальном этапе своей деятельности театр преимущественно опирался на драматургию Е. Ионеско, используя ее в качестве концептуального основания для демонстрации экзистенциальной абсурдности человеческого существования в условиях институционального детерминизма, общественного конформизма и нормативной амбивалентности моральных установок. Премьерным спектаклем стал *Лысая певичка* по пьесе Е.Ионеско.

Театровед А.Рошка отмечает, что постановкой этой «антипьесы» режиссер определяет себе задачу создать «анти-театр», отказываясь от «интерпретаций перегруженных претенциозным псевдопсихологизмом, возведенным в догму. Он требует от актёров вдохновенной игры, энергичной, с элементами гиперболы, где любое сходство с жизнью таким образом исключается» [81, с.54]. Идеи Вахтангова о гротеске как художественном приёме и способе преобразования реальности переняты и воплощены в спектаклях художественно и оригинально. В этом плане, исследователь А.Рошка отмечает «клоунский характер спектакля *В ожидании Годо*, что обеспечивает медленное движение от Беккета к

Ионеско. Известно только, что Ионеско предпочитал театр кукол, считая искусство драматического театра ложным» [Idem].

Клоун является главным героем ионесковского театра. Этот образ, представленный почти во всех спектаклях Вуткэрэу, формирует общность постановок. Кроме того, между Беккетом, Ионеско и Вахтанговым устанавливается органичное взаимопроникновение касающееся схожести в отношении к марионеткам. Неожиданные паузы, бурные реакции, склонность к возбужденной речи определяют поведение персонажей в *Лысой певичке*, где актёры превращаются в подобие марионеток с механическими, сухими голосами.» [81., с. 54]

Позже Петру Вуткэрэу в сотрудничестве с Михаем Фусу занимаются другой значимой сценической постановкой, основанной на пьесе Еужена Ионеско *Король умирает* (1993). Взаимодействие драматургической структуры, авторского режиссерского взгляда и выразительной актерской игры привело к формированию сложной художественной системы. Пространственная организация сценографии сочетает в себе функциональную строгость и художественную экспрессию (сценограф Ефим Елица). Пластическая выразительность актеров, музыкальное оформление, художественное решение костюмов, все компоненты сценического действия, обладающие стилистической выверенностью и чувственной точностью, становятся символическим ориентиром театральной эстетики, вдохновленной наследием Ионеско.

«Бессилие человека в его стремлении нести людям добро вызывало у П.Вуткэрэу ощущение абсурдности. В спектакле *Король умирает* эстетика абсурда раскрылась в новых формах пластики, она высвечивала трансформацию внутренних, скрытых движений изломанной, противоречивой человеческой души. Тому способствовало и специально выстроенное для разворачивающегося театрального действия пространство. Публика рассаживалась по своим местам в отдельных, специально выделенных отсеках. Пространство между каждым из них служило входом и выходом для персонажей спектакля» [17., с. 200].

Влияние театральной школы Е. Вахтангова и драмы абсурда стало основополагающим для становления эстетической концепции формирования выразительного языка театра «Еужен Ионеско». Через синтез гротеска, пластики, пантомимы и элементов клоунады режиссёры разрабатывают сценическую систему, в которой абсурдистская традиция приобретает актуальное сценическое воплощение, обращённое к социальному, экзистенциальному и художественному опыту современности.

2.2. Эволюция художественного образа спектакля в процессе сценического существования

Трансформации спектакля в ходе его сценической жизни могут происходить под воздействием нескольких факторов:

1. Развитие актерской игры – с течением времени актеры могут переосмысливать свои роли, углублять психологическую мотивацию персонажей, изменять интонационные, мимические и пластические нюансы. Это особенно актуально для спектаклей, которые идут на сцене много лет, где исполнители проходят естественную эволюцию в своем сценическом мастерстве.
2. Смена интонационных и ритмических акцентов – в зависимости от реакций зрителей, внутренней динамики труппы, а также режиссерских корректировок, спектакль может приобретать иной ритм и интонационную окраску. Это приводит к смещению смысловых акцентов и появлению новых интерпретационных слоев.
3. Влияние внешнего контекста – театральное искусство не существует в вакууме, оно неизбежно откликается на изменения в социально-политической и культурной среде. Один и тот же спектакль может восприниматься по-разному в зависимости от исторического момента, что приводит к его переосмыслению даже без формальных изменений в постановке.
4. Интерпретация зрителей – спектакль всегда взаимодействует с публикой, и восприятие зрителей влияет на его художественный образ. В разных аудиториях могут по-разному восприниматься те или иные сцены, что вынуждает исполнителей подстраивать свою игру, искать новые эмоциональные акценты.

Спектакль не может существовать в изоляции от своего собственного прошлого. Каждый последующий показ несет в себе элементы предыдущих исполнений: жесты, интонации, мизансцены, а также зрительские реакции и коллективный сценический опыт. Таким образом, спектакль функционирует как машина памяти, в которой наслаиваются и взаимодействуют разные версии одного и того же сценического произведения.

Эта идея перекликается с концепцией перформативности театра, предложенной Эрикой Фишер-Лихте. Согласно ей, спектакль не является устойчивым объектом, а существует только в момент исполнения, каждый раз конституируя себя заново. Этот

процесс делает художественный образ флюидным, способным к постоянным трансформациям. [42]

Таким образом, можно утверждать, что сценическое существование спектакля представляет собой непрерывный процесс изменений, в котором переплетаются личностное развитие актеров, режиссерские корректировки, реакция зрителей и культурный контекст. Художественный образ спектакля невозможно зафиксировать окончательно — он течет, эволюционирует и приобретает новые смысловые оттенки в каждом новом исполнении.

В ходе эксплуатации спектакль претерпевает трансформации: *возобновления, адаптации, что приводит к динамике художественного образа*. Сценическая жизнь спектакля не всегда является линейной и ограниченной во времени. Хотя некоторые постановки исчезают после нескольких показов, другие получают новую жизнь через возобновления, адаптации и интерпретационные изменения. Этот процесс можно рассматривать не просто как механическое повторение спектакля, но как его эволюцию, связанную с изменением художественных, культурных и социополитических контекстов.

Возобновленные постановки представляют собой попытку сохранения сценического опыта, но они никогда не являются точной копией оригинала. Даже если спектакль возвращается в тот же театр с той же труппой, неизбежно происходит корректировка актерской игры, ритма, сценографии и других элементов. Причины этих изменений могут быть разными:

- Изменение восприятия исполнителей — актеры переосмысливают свои роли, привнося новые оттенки в характер персонажей.
- Изменение зрительских ожиданий — публика с течением времени начинает по-другому воспринимать сценическое действие, что требует адаптации постановки.
- Эволюция театральных тенденций — меняются художественные ориентиры и режиссерские методологии, что накладывает отпечаток на возобновленные версии спектаклей.

Таким образом, возобновление спектакля — это не простая реставрация, а активная интерпретационная переработка, делающая его художественный образ подвижным.

Некоторые спектакли подвергаются существенным изменениям, связанным с переносом их в новые условия — сменой постановочной группы, интерпретационной

концепции или даже сценической традиции. В таких случаях можно говорить о трансформации спектакля, поскольку его художественная структура претерпевает радикальные изменения.

Наиболее яркие примеры этого процесса можно найти в адаптациях классических пьес, где произведение получает новое смысловое наполнение в зависимости от исторического и культурного контекста. Эти вариации показывают, что спектакль не является статичным объектом, а функционирует в режиме постоянного становления, меняясь в зависимости от времени и контекста.

Немецкий театровед Эрика Фишер-Лихте в работе «Эстетика перформативности» отмечает: «Даже если каждый спектакль строго придерживается этого плана, все равно ни один спектакль не является точным повторением другого, поскольку, как стало очевидным на примере обмена ролями, при каждом повторении случаются более или менее сильные отклонения от плана, обусловленные не только состоянием и настроением актеров в данной конкретной ситуации, но и главным образом «автопоэтической петлей ответной реакции»., [42, с.91] Это утверждение подчеркивает, что спектакль никогда не бывает полностью зафиксированным – он существует только здесь и сейчас, а каждое новое представление может отличаться от предыдущего. Этот принцип особенно актуален в современном театре, где режиссеры часто оставляют пространство для импровизации и вариативности, позволяя спектаклю адаптироваться к меняющимся условиям.

На основании вышесказанного, можно заключить, что художественный образ спектакля не является статичной категорией, а представляет собой динамическую структуру, подверженную росту и трансформации. Он формируется на стадии репетиции, рождается в момент премьеры и продолжает эволюционировать в процессе сценической жизни, подвергаясь влиянию актера, зрителя, культурного контекста и времени. Такой подход позволяет анализировать спектакль не только в рамках режиссерского замысла, но и как живой, изменчивый организм, отражающий текучую природу театрального искусства.

2.2.1. Динамика образности в спектакле П.Вуткэрзу *Кирица в провинции* в контексте социокультурной реинтерпретации

В репертуаре театра «Еужен Ионеско» есть два спектакля, история постановок которых перешла из XX века в XXI. Петру Вуткэрзу занимается возрождением ряда своих

ранее поставленных спектаклей, адаптируя их к современному театральному контексту. В процессе реконструкции он не только пересматривает актерский состав, но и вносит значительные коррективы в режиссерское прочтение, смещая акценты и переосмысляя сценическую интерпретацию произведений. Такой творческий подход нашел отражение в обновленных версиях его постановок, включая *Ревизора* Николая Гоголя и классическое произведение румынской литературы XIX века *Кирица в провинции* Василе Александри.

В этих спектаклях Вуткэрэу не просто адаптирует материал, а создает новый художественный дискурс, в котором драматургические тексты обогащаются современными смыслами, а сценическое пространство наполняется свежими выразительными средствами. Благодаря этому его постановки приобретают актуальность и находят отклик у новых поколений зрителей, сохраняя при этом уважение к оригинальной литературной традиции. С помощью выразительных художественных средств создается театральное действо, передающее сложное и противоречивое мировосприятие человека, существующего в условиях кризиса ценностей и моральной деградации в окружающем мире.

Ретроспективный взгляд на цикл *Кирицы* в драматургии и в театральном искусстве показывает следующее: писатель эпохи 1848 года, Василе Александри написал цикл комедий о Кирице специально для актёра Матей Милло. Как известно, у Александри были реальные прототипы для его персонажей в четырёх комедиях: *Кирица в Яссах, или две девушки и маменька* (1850), *Кирица в провинции* (1855), *Кирица в путешествии* (1865), *Кирица в воздушном шаре* (1875).

Матей Милло был директором Национального Театра в Яссах и исполнял главные роли в комедиях Александри, причём роль Кирицы была написана специально для него. Получив актёрское образование в Париже, Милло внес значительный вклад в реформу театральной труппы Молдовы того периода. Газета *Zimbrul* писала, что Матей Милло бесподобно сыграл роли в пьесах Александри: Тётушка Ангелуша, Шолдан-храбрец, Госпожа Кирица, Старуха Хырка. Кроме того, он неоднократно играл *Кирицу в Яссах* в Бухаресте, где обосновался в 1852 году.

С 1838 года актёр Николай Лучиан играл в дуэте с Матеем Милло до 1852 года и особенно отличился в пьесах Александри Госпожа *Кирица в провинции* и *Пари*. После ухода Милло, он возглавил Национальный Театр в Яссах. Другой актёр этого театра, Милуцэ Георгиу, в течение многих лет исполнял трагедийные роли, особенно Кирицы, в различных

комедиях Александри. Этот же актёр сыграл также Хлестакова в *Ревизоре* Н. Гоголя, Фарфуриди в *Утраченном письме* И. Л. Каражиале, Пэкалэ в *Сынзьяна и Пепеля* В. Александри.

В Кишинёве *Кирица в провинции* исполняется Театром «Еужен Ионеско» с 1993 года.

Музыкальная комедия В. Александри отразила социальную и духовную атмосферу Молдовы периода революции 1848 года, ставшей потрясением для всего молдавского общества. Старые феодальные устои не без сопротивления уступали своё место новому капиталистическому миропорядку, казавшемуся молодому поколению воплощением гуманизма и просвещённости.

Имя Кирицы стало нарицательным. В нем проявился социальный типаж женщин переходного периода. Для мелкопоместной, высокомерной боярыни Кирицы крестьяне были всего лишь мужичьем, хамьем, плебейской костью заслуживали порки лишь за то, они позволили себе жаловаться на её любимого сыночка Гулицу, расстреливавшего из рогатки телят, поджигавшего амбары, и совершавшего крестьянами другие измывательства. Слепленная любовью своему мальчику она наняла ему учителя француза. Её галломания, с её удивительным жаргоном простонародного молдавского языка, усыпанного офранцузенными изысками, характеризовала образ парвеню, всеми силами стремящейся проникнуть в высшие слои боярского общества, в то же время не чуждавшейся достоинства. И все же Кирица вызывает чувства симпатии своим живым умом, темпераментом, жадой приобщиться к новшествам жизни.

Полная противоположность Кирице - её муж, Григорий Бырзой, консерватор, лицемер, наглый взяточник. Комедийный персонаж — недоросль Гулица дополняет паноптикум парвеню. Одерживают победу представители нового поколения, рождавшейся буржуазии - ловкая, умная Лулуца и только что вернувшийся из Парижа влюблённый в неё друг детства Леонач.

В. Александри даёт подробное описание места действия. В первом акте это огороженный барский двор в селе Бырзоень, дом Кирицы с балконом с которого спрыгивают действующие лица на зов Кирицы - амазонки. Во втором акте - гостиная Кирицы - исправницы с пятью дверями. Слева на первом плане кушетка, на которой барственно возлежит Кирица, поющая арию на мотив из *Мадригала*. Образная сфера пьесы В. Александри впитала в себя приемы комедии дель арте и фарса, сочетающиеся с жизненно

достоверным воспроизведением ситуаций и характеров, узнаваемых зрителями середины XIX века..

Спектакль *Кирица в провинции* П.Вуткэрэу выстраивает на четкой, логически выверенной драматургической структуре, в которой действие развивается через столкновение гротескных, карикатурных персонажей. Герои постановки — это собирательные образы, вобравшие в себя черты разных эпох и культурных традиций, создавая причудливую, но органичную художественную ткань повествования. Они словно застыли на грани между комическим и трагическим, вовлеченные в абсурдный, порой пугающий трагифарс, отражающий хаотичность и эклектичность современной реальности. В этом синтезе исторического и актуального прослеживается глубокий сатирический анализ общества, а сама постановка превращается в многослойную метафору, раскрывающую извечные человеческие пороки и заблуждения сквозь призму иронии, гротеска и драматического парадокса. [Приложение 1]

В решении спектакля П.Вуткэрэу использовал средства выразительности, близкие театру абсурда. Он объяснял это стремлением показать истинное лицо Кирицы. Для нее прогресс не более, чем ширма, за которой она скрывает свою алчность. В то же время режиссер признавался в своих симпатиях к Кирице: «потому, что она забавная, и, наконец, она наша. У англичан есть Гамлет, у русских - Хлестаков, а у нас - Кирица... Здесь в Молдове мы не можем отказаться от *Кирицы в провинции* - это не комедия, это наша трагедия» [75, с.82-83]. Театральный критик Э. Королева замечает по этому поводу, что «несколько позднее на сцене театра «Еужен Ионеско» появятся и Гамлет, и Хлестаков. И тогда мы увидим ошибочность утверждений П.Вуткэрэу. В *Гамлете* В. Шекспира не будет Англии, в *Ревизоре* Н.Гоголя мы не увидим России, а в *Кирице в провинции* - Молдовы. Во всех этих спектаклях в разных пластических обликах возникал образ интернациональной современности»[17,с. 20].

Постановка *Кирица в провинции* П. Вуткэрэу в 1993 году на сцене театра им. Е. Ионеско осуществлялась также в переломный период страны. Не изменяя текста пьесы, П. Вуткэрэу создал на её основе театральное представление в полном соответствии с эпохой постмодернизма. В этом спектакле нет жизненно достоверных интерьеров и экстерьеров. Место действия характеризуется поднимающимися ширмами с изображениями *Капричос* Франсиско Гоий. Возникавшие в их прорезях действующие лица словно возрождали из

небытия в новых обликах образы разлагавшегося государства, созданные великим испанцем в середине 90-х годов XVIII столетия.

Как и для Гойи, у П. Вуткэрэу ключевыми стали образы листа *Сон разума поражает чудовищ*. Над склонившимся ниц, спрятавшими от ужаса лицо человекам слетаются зловеющие совы и существа, похожие на упырей, которые впиваются в его спину когтями (сценография Дионис Косищан)

Просунутое в прорези ширмы упитанное веснушчатое, лишенное примет мысли лицо Гулицы в исполнении Александру Козуб ассоциировалось со странными, недоразвитыми детьми *Капричос*. Из-под центральной ширмы с изображением *Страшной старухи*-кариатура на умную, распутную жену короля Карлоса IV, появлялась Кирица на свиданье с офицером Леонашем. Ничто ни в облике, ни в поведении не напоминало персонажей В. Александри XIX века. Обольстить офицера-казака из Приднестровья (вначале в исполнении Бориса Кремене, а затем Лео Руденко) Кирица Игоря Кистола явилась в сногшибательном русском костюме эстрадной дивы с огромным кокошником на голове, украшенном бубенчиками. Она обольщала казака, явившегося в неправдоподобно огромной бурке, выдававшего себя под именем Белого орла (по названию широко рекламировавшейся в то время по телевиденью водки). Кирица наступала на него, высоко вздымая ноги в танцевальном шаге под русскую лирическую мелодию.

Смесь молдавско-русских острот дополняла колорит импровизационных сцен, что в полной мере соответствовало приемам комедии дель арте. Доведенная до экстаза в танце с офицером Кирица вбежала на балкон, образованный опустившейся ширмой, и воскликнула *Возьми любовь мою*. Просунув голову в прорезь ширмы, она создала двойной портрет *Старой старухи*.

В заключительных сценах спектакля - свадьбе Гулицы и Лулуцы, перешедшей в свадьбу Лулуцы и Леонаша, Кирица предстала в шаржированном образе современной мега-звезды. В красном коротком платье с огромным бантом на животе она стояла на высокой лестнице в мелькании огней эстрады и с микрофоном в руках вещала о своем скором отбытии в Париж. Но все неожиданно рухнуло.

Явившаяся на свадьбу прекрасная актриса из Ясс оказалась Леонашем. И разыгравшая безумие Лулуца, требовавшая согласия на брак с актрисой, теперь становилась женой Леонаша. Но слетевшая с лестницы Кирица лишалась не только выгодной партии для своего

сына Гулицы, но и столь дорогого для неё положения исправница. Леонаш отобрал у Кирицы не только Лулуцу с её приданым, но и должность исправника у её мужа, Григория Бырзоя. Для Кирицы создавалась трагифарсовая ситуация. Непривычно съездившись, она забилась в угол и впервые закурила - от охвативших её страданий, а не по моде. Но её внутренняя энергия и переполнявшее душу отчаяние вновь вынесли её в круг гостей, странных персонажей с личинами-масками вместо лиц, и с невероятно объемистыми бедрами, сотрясающимися под отливающими серебром одеяниями от их агрессивного наступательного танца под музыку ча-ча-ча. Позже, под музыку из оперы *Кармен* Жорожа Бизе, Кирица вновь ринулась в круг гостей - в движениях, подобных испанскому танцу, полных душераздирающей безнадежности. На верхней ступени лестницы, освободивший своё прекрасное мужское тело от женских нарядов, в золотистой накидке, напоминавшей тогу римских императоров в победной позе восседал Леонаш. Словно по его воле, праздничный стол, с которого гости жадно заглатывали всё, что на нём было, завертелся, превратился в воронку, с невероятной силой засасывающей Кирицу. Неожиданно все прервалось и на лицах-личинах сгрудившихся гостей отпечаталось мертвенное недоумение.

В возобновленной *Кирице в провинции* в 2007 году текст пьесы В. Александри также остался неизменным, изменились импровизации: исчез, например, Белый орел, Сафта (Алина Лунгу-Цуркану) с возросшей интенсивностью безостановочно лузгает семечки, Григории Бырзой (Виталие Дручек) за прошедшие годы увеличил дозы приёма горячительных напитков, отчего утратившие устойчивость ноги нередко носили его в неизвестном для него самого направлении, а нос стал похож на свеклу.

Новый исполнитель роли Гулицы Андрей Локоман добавил в речи черты маменькиного сынка, который не поддается воспитанию. Но наибольшее влияние на образ возобновленного спектакля оказал Вячеслав Самбриш в роли Кирицы.

В отличие от Кирицы И. Кистола, Кирица В. Самбриша воспринимала жизнь как забавную игру. С вдохновенным азартом она внедряла цивилизацию в провинцию, с неопишным удовольствием долго и настойчиво, смешно и забавно обучала Иона, как подавать письмо на подносе с салфеткой, с пылким темпераментом она демонстрировала свои вокальные способности оперной певицы, незаметно перешедшей на заразительное народное пение, высоко одобренное единственным зрителем - Ионом, ставшим уже привратником в доме Кирицы-исправницы. И, наконец, в берете художника, воодушевлённая

работой над автопортретом, для которого позировала Сафта в костюме амазонки, в средневековом шлеме, с поводьями в одной руке и молдавским флагом в другой, Кирица играючи демонстрировала свою приобщенность к *высокому* искусству, мастерство, как и положено высшем обществе, верховой езды, а также свой патриотизм. С большей лёгкостью восприняла Кирица В. Самбриша крушение мечты всей своей жизни - утраты положения исправницы. Создавалось впечатление, что она не сразу осознала, что же произошло.

Трагифарсовый образ Кирицы И. Кистола сменился комедийно-фарсовым образом Кирицы В. Самбриша. Позже произошла третья редакция образа героини спектакля: Валериу Пахоми в сценическом воплощении Кирицы сочетает черты социальной сметливости, поведенческого авантюризма и бытового прагматизма, что позволяет говорить о ней как об аллегорическом типе приспособленки в современной социальной среде. Накануне каждого спектакля В.Пахоми, просматривая новостные порталы в интернете, собирает актуальную информацию о происходящих в стране и мире событиях, подготавливая новые актуальные сатирические импровизации. Новый акцент в образ Кирицы внесло дополнение её костюма короткой, голубой юбкой в форме глобуса, которая огранично вписывалась в новое решение фона, на котором развивалось действие. Вместо огней эстрады первой постановки, лестница теперь возвышалась на фоне флага Евросоюза, на котором символически светилась *Эйфелева башня*. На верхней ступени, в позе триумфатора, восседал Леонаш. Его жест смертного приговора, используемый в контексте гладиаторских боев, с большим пальцем, направленным вниз на сгрудившуюся в растерянности толпу гостей, которых он только что обольщал, обретал основную значимость.

В *Кирице в провинции*, режиссер П. Вуткэрэу, на основе классической драматургии середины XIX века В. Александри, удалось создать единый образ спектакля, отразившего время последнего десятилетия XX и первого десятилетия XXI веков.

Используя при создании художественного образа приемы комедии дель арте, со свойственными ей злободневными импровизациями и фарсом, сценографию с иллюзиями на мироощущение современности, эмоционально-заразительную музыку - классическую и современную, режиссер совместно с группой блистательных актеров создал впечатляющее театральное представление, по сей день находящее живой отклик у зрителей.

Уже три десятилетия спектакль *Кирица в провинции* Национального театра «Е.Ионеско» в постановке Петру Вуткэрэу остается одной из самых востребованных

театральных постановок на молдавской сцене. В августе 2024 года спектакль приобрел новый сценографический и концептуальный облик, впервые будучи представлен под открытым небом на площадке Эко Ресорт Бутучень, получив адаптированное название – *Кирица в Бутучень*. Этот экспериментальный опыт оказался не просто адаптацией к природному пространству, но поиском новых театральных форм и способов взаимодействия со зрителем.

Эко Ресорт Бутучень, расположенный в 47 км от Кишинева, органично сочетает традиционные культурные коды с современными эстетическими тенденциями. Пространство, в котором развернулось действие, само по себе является сценографическим объектом, способствующим интеграции театрального действия в реальный сельский ландшафт. Недалеко от места проведения находится скальный монастырь Орхеул Векь, а также живописная долина реки Рэут – эти природные элементы стали не просто фоном, а полноценными участниками спектакля, обеспечив естественную акустику и усилив эффект присутствия.

Перенос действия из традиционного театрального зала в открытую среду обусловил новую трактовку режиссерского замысла и позволил театру выйти за рамки конвенциональных сценических решений. Спектакль приобрел интерактивные черты, разрушая привычную границу между сценой и зрительным залом. Сотни зрителей, вовлеченные в театральное действие, превратились в соучастников событий.

Первая часть спектакля – *Имение Бырзой* – развернулась на территории старой фермы Бутучень. Театральное действие началось еще до официального старта: зрителей встречали актеры, исполняющие роли слуг Кирицы, которые занимались рутинными делами: чистили ковры, кормили домашних животных, наводили порядок во дворе. Имитация сельского быта и воссоздание атмосферы традиционной молдавской деревни позволили создать эффект документальности. Сцена с народными волнениями, в которой крестьяне собираются перед окнами героини, требуя справедливости, вписалась в пространство с особой убедительностью. Ответ Кирицы, что высша справедливость - это кнутом по спине - стал метафорическим эхом истории, демонстрируя неизменность социальных моделей власти и подчинения. Музыкальное сопровождение, созданное оркестром народной музыки, дополнило театральный ритуал, превратив его в синтез драматического искусства и фольклорных традиций.

Второй акт – *Салон Кирицы* – приобрел форму театрализованной процессии, повторяющей структуру традиционных молдавских празднеств. Кирица верхом на лошади

возглавила шествие, за ней следовала богато украшенная повозка с сиротой Лулуцей (Валерия Гарцан), ее сыном Гулицэ (Мариус-Кэтэлин Тулум) и французским учителем месье Шарлем (Андрей Сокиркэ). Их сопровождали крестьяне, несущие чемоданы и сундуки, а также оркестр, обеспечивающий звуковое наполнение действия. Этот эпизод напоминал народные гулянья, свойственные традиционной молдавской культуре, будь то свадьбы, крестины или другие значимые события. По мере продвижения процессии зрители становились частью спектакля, создавая эффект полного театрального погружения.

Сценическая площадка под открытым небом, оборудованная в естественном амфитеатре, напоминала театры античности. Художественное оформление включало полотна, расписанные в стилистике офортов Франсиско Гойи, создавая аллюзии на вечные вопросы человеческой природы и социальные конфликты. Такое пространственное решение не только усилило визуальный эффект, но и подчеркнуло критический вектор постановки.

Финальной частью спектакля стал символический *Бал Кирицы*, где зрители получили возможность в неформальной обстановке продолжить диалог с актерами театра «Еужен Ионеско», насладиться традиционной молдавской кухней и напитками. Это стало завершающим аккордом уникального синтетического спектакля, в котором театральное искусство органично переплелось с элементами народной культуры.

Художественный образ, рождаемый гротескными визуальными решениями, отсылками к *Капричос* Гойи и новаторскими импровизациями, становится полисемантическим ядром спектакля. Постмодернистская режиссерская стратегия, сочетающая классическую драматургию с активным вовлечением зрителей и поддержанная выразительной игрой актеров, одновременно высвечивает вечные человеческие слабости и актуализирует современные социокультурные процессы, вызывая глубокий резонанс у аудитории. Ключевая особенность данной постановки – её многоплановость. Оригинальные реплики пьесы Василе Александри были вплетены в канву современного контекста, дополнены актуальными шутками и сатирическими отсылками к сегодняшним реалиям. Это позволило сделать спектакль не просто историческим этюдом, но острой сатирической хроникой, отражающей современные социально-культурные процессы. При этом режиссёрский подход исключает дидактизм: главная идея подается через иронию, гротеск и элементы буффонады.

Национальный Театр «Еужен Ионеско » продолжает осваивать новые театральные формы, подтверждая свою репутацию инновационной театральной лаборатории. Выводя спектакль за пределы сцены и помещая его в естественную среду, коллектив театра создает уникальный художественный опыт, расширяя границы взаимодействия зрителя и спектакля. Это не просто популяризация классической драматургии, а попытка заново осмыслить театральное пространство в современных реалиях, делая театр максимально живым, близким и интерактивным.

2.2.2. Спектакль П.Вуткэрэу *Ревизор* как система театральной метафоры

Сатирическая комедия Николая Гоголя *Ревизор*, созданная в 1835 году, сохраняет свою социально-критическую значимость и актуальность. Данная устойчивость к изменению историко-культурного контекста обусловлена сущностным посылом драматурга. Это произведение неоднократно инсценировалось на ведущих театральных площадках мира.

В своей комедии Н.Гоголь стремился не просто высмеять пороки отдельных личностей, но и глубже проникнуть в суть порочной административно-бюрократической системы своего времени. Эта система была насквозь пронизана коррупцией, несправедливостью, и страхом перед властью, что превращало чиновников в покорных исполнителей приказов, не способных к самостоятельному мышлению.

Впервые комедия была поставлена в Академическом Музыкально-Драматическом Театре «А. С. Пушкина» (ныне Национальный Театр «Михай Еминеску») «в 1973 году режиссёром Андреем Бэяну, а роль Хлестакова исполнил актёр Виталие Русу. Театральный критик Дина Хашку-Гимпу особо отмечает пластическое видение спектакля, сценическое пространство, созданное сценографом Анатолием Шубиным: всё действие происходило на наклонной платформе, «что подчеркивало шаткость положения персонажей, а актёры (особенно В.Русу) выступали как выдающиеся эквилибристы» [68, с.34]. Петру Вутэкарэу поставил эту сатирическую комедию в 90-х годах, считая её символической для того периода общества после падения тоталитаризма. Премьера состоялась в 1997 году.

Современная интерпретация пьесы в постановке Петру Вуткэрэу (хореография – Анжела Дони, сценография – Ефим Елица, костюмы – Татьяна Попеску) предлагает новый взгляд на классический сюжет, соотнося с актуальными проблемами общества. Мир, показанный на сцене, — это хаотичное пространство, погруженное в моральный и

социальный кризис. Здесь господствуют всепроникающая коррупция, административные злоупотребления, вседозволенность и безответственность. [Приложение 2]

Сценография напоминает тюремную комнату. Атмосфера всеобщего разложения, жажда наживы, безумная гонка за привилегиями, превращающая людей в безликих конформистов, подчеркнутая выразительными художественными приемами, не только усиливает сатирический эффект пьесы, но и делает её актуальной.

Н.Гоголем были выявлены и подвергнуты художественной рефлексии такие социальные патологии, как казнокрадство, коррупция, бюрократическая иерархия, моральная деградация, антисанитария, некомпетентность, жестокость, социальная апатия, интеллектуальная ограниченность, провинциальная стагнация и избыточная централизация власти. Эти факторы формируют условия, при которых любой субъект, обладающий харизмой и авантюризмом, может быть воспринят в качестве влиятельного государственного деятеля.

Персонажа Хлестакова следует рассматривать не только как мелкого чиновника, «но и как эманацию системных пороков бюрократического аппарата. Он является метафорой глубинной дисфункции государственного управления, символизируя хрупкость социального и политического устройства» [75]. Драматургическое действие могло бы развернуться в любом провинциальном городе, поскольку социокультурный контекст остается погруженным в те же ментальные константы. Сценическое действие начинается с пролога, в котором Вуткэрэу, прибегая к приему театрального отчуждения, через глашатая провозглашает намерение предложить зрителю интерпретацию, свободную от привычных сценических канонов.

С первых минут спектакля становится очевидным, что постановка размыкает границы традиционной сценической эстетики. Экспозиция спектакля разворачивается в атмосферном сценическом пространстве, где динамика мизансцен подчеркивает хаотичность и неупорядоченность общественного устройства: клубы пара, тревожная полифония голосов и разнузданная эксцентрика банной сцены формируют пролог спектакля, вводя зрителя в пространство гротеска и сатирического гиперболизма. Режиссер, не изменяя жанровую природу пьесы, наполняет ее режиссерскими находками и неожиданными мизансценическими решениями. Так, экспозиционная сцена разворачивается не в доме

Городничего, как того требует структура гоголевского претекста, а в наполненной клубами пара бане, создавая атмосферу хаотичного языческого ритуала.

Сценографическое решение выдержано в концепции замкнутого, гнетущего пространства: «сценическое пространство трансформировано в подобие тюремного каземата с двухъярусными нарами, что усиливает мотив тотального надзора и внутреннего заключения» [75]. В этом смысле театровед Ж. Бану говорит о надзоре как теме, или мотиве в театре [55]. Музыкальное оформление — эклектичное по стилю и жанру — формирует особый звуковой ландшафт постановки. Так, в сцене вакханалии в бане звучит мотив, отсылающий к тюремному фольклору, что метафорически обозначает персонажей как носителей криминального сознания, замаскированных под государственных служащих.

В трактовке режиссера П. Вуткэрзу Хлестаков (Виталие Дручек, Сильвиу Боинчяну) предстает как персонаж-симулякр, антиперсонаж без индивидуальности, своего рода сценическая пустота, наделяемая значением исключительно в контексте реакции окружающих. Эта интерпретация выводит на первый план мотив случайности и социальной нестабильности: заурядный человек оказывается в положении, благоприятном для манипуляции и самоутверждения, что превращает его в архетипическую фигуру современного мира. Его потрясение перед собственной «значимостью» становится точкой максимального драматического напряжения, а гоголевская идея трагедии ничтожества получает сценическое воплощение через парадоксальную эстетику: провинциальная обывательская серость оказывается глобальной метафорой человеческой посредственности.

Пластические интермедии, органично вписанными в драматургическую ткань. Особого внимания заслуживает сон Сквозник-Дмухановского (Александру Козуб), решенный в мистическом ключе: сцена наполнена вихрем хореографически выстроенного появления ведьм с развевающимися волосами и чертей с экспрессивно удлиненными хвостами.

Таким образом, театральность спектакля, его художественный образ завершен филигранно выстроенными сценами комического действия, насыщенного приемами буффонады и эксцентрики. Среди них — сатирически заостренная кульминация с деградацией образа Ревизора: его патетическая речь постепенно трансформируется в неразборчивое бормотание под воздействием бесчисленных рюмок водки, пока он окончательно не теряет контроль и засыпает прямо на возвышении, превращая пьедестал в символическую арену краха фиктивного авторитета.

Мотив коррупции развивается через комедию положений, достигая своего апогея в эпизодах, где чиновники, соревнуясь в искусстве подношений, демонстрируют абсурдную логику бюрократического сервизма. Финальная сцена с одновременным «соблазнением» матери и дочери становится мощным акцентом гротескного фарса, где границы нравственных норм окончательно стираются в водовороте лицемерия и тщеславия. Постановка производит сильное впечатление своей динамичностью, режиссерской изобретательностью и насыщенностью сценического действия, превращая классический текст в живое, актуальное театральное высказывание.

Практика повторных редакций театральных спектаклей является неотъемлемой частью репертуарного театра и процесса сценического воплощения драматургического материала. Редактура спектакля может включать изменение режиссерской концепции, корректировку мизансцен и обновление художественного оформления. Часто такие изменения обусловлены реакцией зрителей, критическими отзывами или эволюцией творческого взгляда постановочной группы.

Одной из причин повторных редакций является необходимость актуализации спектакля в соответствии с изменяющимся социальным и культурным контекстом. Например, пересмотр смысловых акцентов или осовременивание сценографии может значительно повлиять на восприятие постановки. В классическом театре режиссерские корректировки могут касаться темпо-ритма сценического действия, пластической партитуры актеров и светового решения.

В процессе редактирования может быть пересмотрена драматургическая структура спектакля, включая сокращение текста пьесы, введение новых эпизодов или изменение финала. Иногда редакция проводится в связи с заменой исполнителей, что требует адаптации сценического рисунка под индивидуальность нового актера.

Иногда необходим процесс *адаптации сценического пространства*, который может включать переработку декораций, обновление костюмов и реквизита. В некоторых случаях корректировки связаны с обновлением зрительского восприятия, что особенно актуально для длительно идущих постановок.

Таким образом, повторные редакции являются важным инструментом совершенствования театрального произведения и позволяют поддерживать его художественную и эстетическую значимость на протяжении всего сценического

существования. Не без оснований можно утверждать, что внедряемые в ходе редактирования изменения влияют на всю художественную образность спектакля в целом.

Обновленная постановка *Ревизора* в режиссуре П. Вуткэрэу представляет собой сложную театральную конструкцию, в которой сценография, визуальный язык, символика и метафорическая образность формируют единое художественное целое. Режиссерское прочтение классической пьесы Н. В. Гоголя в контексте современной социокультурной реальности позволило создать выразительное сценическое произведение, которое не только обостряет сатирические аспекты текста, но и выявляет новые смысловые уровни через пластическую выразительность, динамику сценического пространства и интерпретацию персонажей.

Отличительной чертой этой постановки становится её полиаспектность, в которой текст, сценография, костюмное оформление и мизансценическое построение работают в едином ключе, создавая символически насыщенное сценическое пространство. Режиссер использует выразительные театральные приемы для трансформации классического произведения, наделяя его дополнительными смыслами, отсылающими к современным реалиям.

Одним из ключевых аспектов визуального языка постановки являются *пространственная композиция и сценография как носитель метафорической образности*. В данном спектакле сценография построена на основе огромной металлической конструкции из проржавевшего металла. Этот сценографический прием становится центральным элементом художественного мира спектакля, задавая его визуальный код и создавая ассоциации с запустением, деградацией и разрушением общественного устройства. Коррозия металла метафорически передает состояние чиновничьего аппарата, его внутреннюю гниль и обветшалость, противопоставленную вычурной роскоши бюрократической элиты.

Отказ режиссера от сцены пьяного разгула чиновников в бане, характерной для ранних постановок, свидетельствует о стремлении П.Вуткэрэу уйти от привычных бытовых реалий к более обобщенному и символическому выражению темы коррупции и нравственного разложения. В новой версии открывающая спектакль сцена носит более аскетичный характер, но при этом насыщена мощными визуальными метафорами, формирующими впечатление тревожной, почти апокалиптической атмосферы.

Важным художественным элементом пространственной композиции становится трансформация металлической конструкции. Она выступает не только сценографическим решением, но и пластической метафорой. В различных сценах она превращается: в гостиничный номер Хлестакова, в дом городничего, в административные кабинеты, и даже в тюремные решетки. Это превращение становится визуальной аллюзией на цикличность коррупционных процессов, где одни структуры заменяют другие, но суть системы остается неизменной. В результате возникает ощущение замкнутого пространства, которое в своей сущности является тюрьмой, что становится концептуальным финальным образом постановки.

Контраст между обветшалой проржавевшей конструкцией и роскошным интерьером дома городничего также является мощным выразительным приемом. В нем выявляется основной конфликт спектакля: чиновничья элита живет в мире иллюзий, окружая себя вычурными декорациями роскоши, тогда как за пределами их личного пространства царит разруха и запустение. Это визуальное противопоставление создает эффект отчужденности и подчеркивает иллюзорность их благополучия.

Постановка П.Вуткэрэу отличается глубокой *символикой и метафоричностью*, проявляющейся как в сценографии, так и в актерской пластике, световых решениях и звуковом оформлении. Одним из ключевых сценических символов являются тюремные решетки, которые появляются в различных сценах и постепенно заполняют сценическое пространство. Этот элемент становится лейтмотивом постановки, предвосхищая финал, в котором власть предержащие оказываются в ловушке собственной системы.

Знаковой сценой становится *великосветский прием* в честь приезда *ревизора*. Вуткэрэу моделирует этот эпизод в форме помпезной церемонии, напоминающей торжественное открытие нового инфраструктурного объекта. Чиновники и высокие гости облачены в строительные каски, подчеркивая аллюзию на современные бюрократические ритуалы, когда реальные проблемы общества подменяются фиктивными отчетами о *развитии*.

Кульминацией сцены становится пародия на корпоративные фуршеты: персонажи, подражая современным чиновничьим традициям, не только устраивают торжественный банкет, но и неуклюже исполняют популярные хиты под фонограмму, создавая гротескную картину провинциального пафоса и тщеславия. Важный интерактивный элемент спектакля – момент, когда актеры выходят в зрительный зал и предлагают зрителям попробовать

настоящую еду, демонстративно собранную с фуршетного стола. Этот режиссерский прием разрушает театральную условность, создавая эффект включенности зрителей в происходящее и подчеркивая степень абсурда ситуации.

Таким образом, постановка *Ревизора* Вуткэрэу представляет собой сложное художественное произведение, насыщенное визуальными, пластическими и смысловыми уровнями. Уникальность театральной образности спектакля заключается в глубокой символике, осовремененном прочтении классического текста и выразительном синтезе сценографии, актерской игры и режиссерских приемов, создающих мощное театральное высказывание о природе власти, лицемерия и социального разложения. Режиссерское прочтение классической пьесы Н.Гоголя в контексте современной социокультурной реальности позволило создать выразительное сценическое произведение, которое не только обостряет сатирические аспекты текста, но и выявляет новые смысловые уровни через пластическую выразительность, динамику сценического пространства и интерпретацию персонажей.

Одним из наиболее значительных режиссерских решений в постановке П. Вуткэрэу становится введение в сценическое действие нового, отсутствующего в оригинальном тексте Н.Гоголя персонажа – Господина Н. в исполнении Анатола Гузик. Этот персонаж относится к категории так называемых вводных фигур, чье присутствие на сцене не только структурирует драматургическое развитие спектакля, но и наполняет его дополнительными смысловыми слоями. Господин Н выполняет сразу несколько театральных функций: он одновременно является безмолвным наблюдателем (традиционный прием античного хора, перенесенный в контекст постмодернистской театральной эстетики), катализатором действия, невидимым *дирижером* происходящего и ретранслятором авторского взгляда на мир героев. Его сценическое существование выходит за пределы классического драматического конфликта, формируя дополнительное метанарративное измерение спектакля.

Образ Господина Н многослоен и полифункционален. Визуально он отсылает к двум противоположным, но в равной степени значимым символам: во-первых, к мифическому ревизору – карающей силе, перед которой трепещет бюрократический аппарат, а во-вторых, к самому Гоголю, чье всевидящее присутствие в тексте пьесы приобретает сценическую форму. Черный цилиндр и длинный плащ Господина Н создают аллюзию на классический

облик литератора XIX века, намекая на его возможное сходство с самим автором. Однако, это сходство нарочито размыто: персонаж не является однозначным двойником Гоголя, но в то же время его функции сопоставимы с ролью писателя, наблюдающего за созданным им миром и фиксирующего моральное падение его обитателей.

Пластическое существование Господина N на сцене выстроено по принципу минимализма и предельно выверенной хореографии. Он не взаимодействует с персонажами напрямую, но его движения, позы и мизансценические решения оказывают ощутимое влияние на восприятие драматического действия. В сцене мечтаний Хлестакова о Петербурге его роль особенно выразительна: на протяжении монолога тщедушного Ивана Александровича Господин N заполняет пространство мыльными пузырями, тем самым создавая яркую визуальную метафору. Этот прием относится к разряду так называемых *пластических комментариев* – невербальных театральных знаков, передающих смысловой подтекст сцены через сценическое движение и предметный ряд. Мыльные пузыри, выпускаемые Господином N, буквально воплощают пустоту амбиций Хлестакова, его ложное величие, эфемерность и недолговечность создаваемого им образа. Эта деталь превращает сцену в многоуровневый символический эпизод, где слово и визуальный ряд находятся в контрастном, но при этом гармоничном взаимодействии.

С течением действия спектакля образ Господина N приобретает новые смысловые акценты. На его груди появляется огромный красный глаз, что является метафорической отсылкой ко всевидящему оку – древнему символу вселенского контроля и возмездия. Этот визуальный знак можно интерпретировать как аллюзию на *око Господне*, наблюдающее за падением грешников, или как воплощение inferнального существа, скупившего души персонажей, погрязших в лжи и лицемерии. В данном контексте Господин N становится персонификацией судьбы, той силы, что неумолимо ведет героев к их неизбежному финалу.

В целом, появление в спектакле персонажа Господина N расширяет драматургическое пространство постановки, переводя его из реалистического плана в сферу символического и мистического театра. Этот прием позволяет режиссеру создать многомерную структуру действия, в которой классическая комедия Гоголя приобретает элементы экзистенциальной притчи, социальной сатиры и театра абсурда.

Введение в ткань спектакля дополнительного персонажа, отождествляющегося с сутью внутреннего мира главных действующих лиц, становится фирменным приемом П.

Вуткэрэу. В своем спектакле *Машинерия Чехов*, поставленном по пьесе франко-румынского драматурга Матея Вишнека, режиссер вводит мистико-символическую фигуру – персонажа, который именуется как *Душа*. Этот безмолвный сценический образ выполняет функцию не только ретранслятора психологического состояния героев, но и проводника в их внутренний мир, формируя в спектакле дополнительный пласт метафорической драматургии.

Все образы персонажей в постановке *Ревизор* П. Вуткэрэу решены через художественное обобщение – прием театральной типизации, позволяющий зрителям легко узнавать в героях сценической действительности актуальные социальные прототипы. Однако режиссерская концепция выходит за пределы классического метода типизации, применяя его в осовремененной форме, адаптированной к реалиям сегодняшнего дня. Вуткэрэу использует гротеск, сатиру, а также элементы социальной карикатуры, усиливая в персонажах те черты, которые позволяют им выступать не только как драматические фигуры, но и как аллегорические образы пороков, глубоко укоренившихся в обществе.

В исполнении актера Сильвиу Боинчяну Хлестаков представлен как собирательный архетип безвольного, но при этом самоуверенного афериста, чья легкомысленность, пустословие и беспринципность достигают гротескных форм. Вуткэрэу в своей интерпретации персонажа отказывается от романтического флера, которым иногда наделяют этого героя, и подчеркивает его крайнюю степень моральной и социальной деградации.

Сценический образ Хлестакова строится на принципе контраста и трансформации. В начале спектакля это жалкий, тщедушный человек, граничащий с физическим истощением. Его костюм является важным выразительным средством: серый поношенный плащ, потрепанные клетчатые брюки, носки с огромными дырами – все эти детали создают впечатление крайнего упадка. Под брюками обнаруживаются алые трусы – знаковый символ не только глубинных амбиций персонажа, но и его внутреннего абсурда, несоответствия между мнимым величием и реальной ничтожностью.

Преображение Хлестакова происходит в рамках сценического рисунка, основанного на пластической динамике и актерской гиперболизации. Из уставшего, голодного человечка он за считанные минуты превращается в самоуверенного *гения*. Эта метаморфоза выражена как в его движениях (резкие скачки, эксцентричная жестикуляция), так и в изменении тембра голоса, манеры речи. Он начинает говорить напыщенно, тоном человека, искренне верящего

в собственные фантазии. Здесь режиссер использует принцип *вживления в роль*, при котором персонаж, начав обманывать, сам становится заложником собственной фикции.

Визуально это преобразование закрепляется в смене костюма: Хлестаков появляется в ярких одеждах, которые контрастируют с его первоначальным обликом. Однако Вуткэрэу использует этот прием не для возвышения героя, а, напротив, для демонстрации его комичной искусственности. Одежда не делает его великим, но обнажает его фарсовую природу. Таким образом, режиссер подчеркивает иллюзорность власти и значимости, построенных на лжи.

Особенностью пластического существования Хлестакова в этой постановке становится предельная экспрессивность движений. В его жестах прослеживается механистичность, театральная искусственность, что делает персонажа похожим на куклу, марионетку в руках обстоятельств. Этот прием позволяет подчеркнуть его пустоту как личности: он не обладает реальными качествами лидера, но готов играть любую навязанную ему роль, если это приносит выгоду.

Режиссерский метод *деконструкции классического образа* делает Хлестакова не просто комическим обманщиком, но и символом общества, где ложь, претенциозность и умение подстраиваться под обстоятельства становятся важнее подлинных заслуг и качеств. В этом смысле персонаж приобретает черты универсального образа человека, живущего в мире иллюзий и фикций, где внешняя оболочка важнее внутреннего содержания.

Таким образом, Вуткэрэу доводит разгул наглости, безнравственности и невежества Хлестакова до абсурда, создавая метафорическое отражение тех процессов, которые происходят в современной социальной и политической среде. Хлестаков становится не просто персонажем классического текста, а воплощением механизма, который позволяет пустым и ничтожным личностям подниматься на вершину власти, пользуясь слабостями окружающих. В этом контексте постановка *Ревизора* приобретает не только сатирический, но и философский оттенок, предлагая зрителю размышление о природе власти, самообмана и морального разложения.

В образе городничего художественная выразительность достигается посредством созвучности актуальному моменту. Городничий в интерпретации актера Валериу Пахоми становится не просто персонажем классической пьесы, а образом, который отсылает к современной социальной и политической действительности. П. Вуткэрэу выстраивает

сценическую модель Сквозник-Дмухановского как архетипического чиновника, балансирующего между бюрократическим цинизмом и имитацией добродетели. В этом образе режиссер объединяет ключевые характеристики сегодняшнего управленца: показную преданность общественным интересам, скрытую корысть, умение лавировать между законом и беззаконием, стремление к внешнему благочестию при внутренней аморальности.

Визуально-пластическое решение образа городничего подчёркивает его амбивалентную природу. В костюме Сквозник-Дмухановского сочетаются элементы делового стиля с претенциозными, но неуместными деталями – нарочитая роскошь аксессуаров, чрезмерно дорогие ткани, символизирующие стремление к статусности. Это аллюзия на нынешних чиновников, которые зачастую компенсируют отсутствие реального профессионализма чрезмерным вниманием к внешней атрибутике власти.

Пластическое существование персонажа на сцене выстроено таким образом, что в нем сочетаются два состояния: расслабленное, самоуверенное – в моменты вседозволенности, и напряженное, суетливое – в эпизодах, где он чувствует угрозу разоблачения. Это особенно ярко проявляется в сцене, где до него доходит известие о приезде *«ревизора»*: его тело словно утрачивает устойчивость, он начинает метаться, его движения становятся хаотичными, а речь – сбивчивой. Здесь проявляется один из ключевых режиссерских приемов – демонстрация того, как внешний лоск и уверенность чиновника моментально рушатся перед лицом реальной опасности.

Реакция Сквозник-Дмухановского на церковный колокольный перезвон становится выразительным саркастическим приемом, который высвечивает еще один аспект образа – ложную богомольность. В этот момент пластика героя приобретает гипертрофированно ритуальный характер: он судорожно осеняет себя крестным знамением, демонстрируя не подлинную религиозность, а механическую, показную реакцию. Таким образом, режиссер подчеркивает тренд последних лет, когда религиозность среди чиновников становится не искренним проявлением веры, а элементом социального ритуала, способом поддержания имиджа.

Сцена взяточничества, в которой городничий укладывает купюры в черный пластиковый пакет, превращается в мощный социальный жест. Этот элемент постановки напрямую отсылает к реальным коррупционным практикам, ставшим настолько распространенными, что символика черного пакета закрепились в общественном сознании

как знак незаконных финансовых сделок. Использование этого знакового предмета в спектакле превращает сцену в некий документ эпохи, формируя жесткую сатиру на современную чиновничью систему.

Важным элементом воссоздания современного архетипа чиновника становится голосовое оформление персонажа. Городничий говорит нарочито убедительным, почти внушающим доверие голосом, но по мере развития действия его тембр меняется: он становится раздраженным, грубым, подчеркивая внутреннюю нервозность героя, его постоянное напряжение из-за необходимости скрывать истинное положение вещей. Этот прием служит выразительным средством раскрытия характера – демонстрацией разницы между официальным фасадом и реальным внутренним состоянием персонажа.

Таким образом, образ городничего в интерпретации П.Вуткэрэу не просто сатирически обобщает пороки бюрократической системы, но и создает убедительное сценическое высказывание о механизмах власти, ее саморазрушительности и остром социальном созвучии классического текста с сегодняшним днем. В этом персонаже зрители без труда угадывают современного государственного деятеля, искусно маскирующего корыстные интересы за фасадом публичной респектабельности, что делает постановку актуальной, злободневной и социально заряженной.

Образы супруги в исполнении Юлии Бордеяну (ранее Алы Меншиков) городничего и его дочери в исполнении Лауреаны Цуркан (ранее Нелли Козару) в постановке Петру Вуткэрэу являются яркими примерами гротескной гиперболизации, где через сатирическое преувеличение и символические элементы режиссер раскрывает феномен современного потребительства и социальной пустоты. Эти персонажи не просто карикатурные дополнения к образу городничего, но самостоятельные сценические конструкции, которые воплощают определенный тип женщин, для которых статус и внешний лоск заменяют подлинное содержание.

Образность супруги и дочери городничего строится на принципе театрализованной фикции: они существуют в мире имитации роскоши, где главное – не качество, а эффектность. Интеллектуальная составляющая героинь намеренно сведена к минимуму, их диалоги наполнены банальностями, а манера поведения основана на эксцентричной демонстрации статуса. Этот прием служит метафорой современного *гламура*, где ценность

личности измеряется не знаниями или духовным содержанием, а атрибутами видимого благополучия.

Одним из важнейших элементов, раскрывающих художественную концепцию персонажей, является решение костюмов. Визуальный образ супруги и дочери городничего предельно утрирован: чрезмерно яркие, эклектичные наряды, перенасыщенные декоративными деталями, массивные украшения, подчеркнутое использование дорогостоящих, но безвкусных аксессуаров. Этот сценический прием позволяет создать выразительную аллюзию на культ материального благополучия, в котором отсутствует понимание гармонии и эстетики.

Кульминацией визуального кода персонажей становится сцена, в которой обе героини предстают перед Хлестаковым в костюмах, стилизованных под эротические ролевые наряды. Этот элемент постановки несет в себе сразу несколько смысловых пластов. С одной стороны, он демонстрирует комическую несоразмерность между представлениями героинь о соблазнении и их фактическим поведением. С другой стороны, он подчеркивает их полную зависимость от внешнего антуража: они не способны на искреннюю эмоцию, но готовы использовать любые шаблонные способы привлечения внимания, вне зависимости от их уместности.

Мизансценический рисунок персонажей строится на предельной экспрессивности движений и нарочитой театральности поведения. Их жесты преувеличены, позы часто напоминают рекламные образы или подражание постановочным кадрам гляцевых журналов. Взаимодействие с другими персонажами выстраивается на основе демонстративного желания быть в центре внимания: супруга городничего эффектно позирует, делает театральные взмахи руками, тогда как дочь ведет себя подчеркнуто инфантильно, копируя манеры наивных героинь массовой культуры.

Знаковой сценой становится момент конкуренции между матерью и дочерью за внимание Хлестакова. Здесь режиссер использует принцип *зеркальной мизансцены*: обе героини повторяют друг за другом движения, каждая стремится превзойти соперницу в демонстрации женских чар. Это не просто комический прием – он подчеркивает бессознательную передачу установок из поколения в поколение, где женщины воспринимают себя исключительно через призму потребления и желания понравиться.

Речь персонажей также является частью их художественной образности. Супруга городничего говорит с утрированными аффектациями, часто растягивает слова, делая интонации нарочито изысканными, но при этом фальшивыми. Ее голосовой тембр варьируется от патетических возгласов до жалобного жеманства, что создает эффект искусственной женственности. Дочь, напротив, говорит быстро, но бессодержательно, часто перебивая других персонажей и вставляя модные, но неуместные выражения. Это подчеркивает их внутреннюю пустоту и неспособность к подлинному общению.

Режиссер П.Вуткэрэу создает не просто комические персонажи, а точные социальные архетипы, демонстрирующие феномен упадка критического мышления в культуре потребления. В образах супруги и дочери городничего заложена не только сатира на женщин, стремящихся к статусу за счет внешнего антуража, но и более глубокая мысль о деградации духовных ценностей. Они становятся живыми символами общества, где показная роскошь заменила подлинную интеллектуальную состоятельность, а желание соответствовать модным трендам вытеснило искреннюю индивидуальность.

Таким образом, в этой постановке *Ревизора* П.Вуткэрэу доводит гротеск до предела, превращая супругу и дочь городничего в гипертрофированные образы потребительской культуры. Их существование на сцене – это не просто комическое дополнение к основному конфликту, а мощный режиссерский комментарий о том, как современное общество формирует мнимые ценности, обнажая глубокий кризис смыслов.

Финальная сцена спектакля П.Вуткэрэу – момент предельного драматического напряжения, в котором классическая структура *немой сцены* Гоголя обретает новые пластические и символические смыслы. Этот эпизод становится не просто кульминацией событий, а режиссерским исследованием темы неотвратимости наказания и разрушительной природы иллюзий власти. Постановочное решение финала сочетает элементы экзистенциального театра, метафорической пластики и театрального абсурда, доводя развенчание чиновничьего лицемерия до формы тотального хаоса.

Важнейшей фигурой в финальной сцене становится инфернальный персонаж – Господин N, чье сценическое существование превращает финал в своеобразный *театр возмездия*. Этот безмолвный, но всевидящий персонаж, на протяжении всего спектакля наблюдающий за героями, в финале берет на себя роль кукловода, дирижера их страха и паники. В этой сцене он становится олицетворением злого рока, судьбоносной силы,

воздающей порочным героям по заслугам. Господин N не просто присутствует – он буквально режиссирует финал, становясь метафорой безжалостного театрального правосудия, разрушающего мир чиновничьих иллюзий.

Пластическое существование Господина N в финале достигает предельной экспрессии. Он перемещается по сцене с необычайной грацией, будто паря над происходящим, при этом его жесты носят саркастически-предвосхищающий характер: он играет с письмом Хлестакова, передавая его от одного чиновника к другому, словно издеваясь над их ожиданиями и страхами. Каждый раз, когда письмо попадает в руки очередного персонажа, тот замирает в оцепенении, а Господин N с видимым удовольствием наблюдает за их нарастающим ужасом. Таким образом, сцена приобретает ритуальный характер – словно суд вершится не только над городничим, но и над всей бюрократической системой, которую он воплощает.

Финальным аккордом сцены становится появление сверху, буквально *из ниоткуда*, красной телефонной трубки. Этот визуальный элемент становится кульминацией абсурдистского театра, разрушая оставшиеся иллюзии городничего и чиновников. Телефонная трубка, являющаяся отсылкой к официальным государственным коммуникациям, в данном контексте приобретает зловещий смысл: это голос настоящей власти, прорывающейся сквозь чиновничьи фальсификации и спектакль мнимой значимости.

Голос из трубки, звучащий холодно, отстраненно, в официально-административном тоне, сообщает, что в город прибыл подлинный ревизор. Это становится не просто информацией, а финальным ударом, разрушающим всю иллюзию самоуправства. В этот момент городничий теряет контроль, а сцена превращается в настоящий хаос: чиновники мечутся, словно пытаясь спрятаться от неизбежного возмездия.

Городничий, являющийся центральной фигурой сцены, проходит через несколько стадий отчаяния: сначала он пытается сохранять лицо, затем его движения становятся нервными, а в конечном счете он оказывается в положении полного паралича. В этом кульминационном моменте Господин N разражается гомерическим смехом – зловещим, всеобъемлющим, будто смеется сама судьба. Этот смех не просто сопровождает сцену, он становится ее звуковым кодом, подчеркивая абсурдность происходящего и окончательную гибель чиновничьего порядка.

Такой финал *Ревизора* в постановке П. Вуткэрэу превращается в метафорическую театральную катастрофу – сцену окончательного разоблачения, где власть обнажает свою иллюзорность, а ее представители оказываются пленниками созданной ими системы. Господин Н завершает свой ритуал, оставляя героев наедине с неизбежным. Завершающий момент – предельное выражение сатирического театра, который в своей гиперболе превращается в философский комментарий о природе человеческой лжи и механизмах власти.

Итак, можно говорить о том, что постановка *Ревизора* П. Вуткэрэу представляет собой сложное художественное произведение, насыщенное визуальными, пластическими и смысловыми уровнями. *Самобытность художественной образности* спектакля заключается в глубокой символике, осовремененном прочтении классического текста и выразительном синтезе сценографии, актерской игры и режиссерских приемов, создающих мощное театральное высказывание о природе власти, лицемерия и социального разложения.

2.3 Выводы по главе 2.

1. Исследование показало, что художественная стратегия Национального Театра «Еужен Ионеско» формируется как результат активного синтеза традиции и режиссёрских инноваций, в рамках которого классическая драматургия получает современное сценическое воплощение, обостряющее её социальный и философский потенциал. На основе анализа репертуарных практик, эстетических ориентиров и ключевых постановок, в частности, спектаклей *Кирица в провинции* и *Ревизор* в постановке Петру Вуткэрэу, была обоснована концепция художественного образа как подвижной структуры, постоянно обновляющейся в процессе сценической жизни.

2. В ходе научной работы установлено, что методологической основой сценической практики служит интеграция художественных принципов вахтанговской школы — с её приоритетом выразительности, гротеска и элементов фантастического реализма — и поэтики драмы абсурда, ориентированной на деконструкцию линейного повествования и формирование сценического высказывания, основанного на метафоре, парадоксе и иронической рефлексии. Это фундамент концептуальной эстетики театра, актуализирующего

классический драматургический канон в условиях социокультурных трансформаций переходного исторического периода. Утверждается, что именно на стыке этих направлений рождается подлинно современный художественный образ спектакля – не как фиксированное выражение режиссёрской воли, а как открытая и флюидная система, реагирующая на смену культурных кодов, зрительских ожиданий и политических конъюнктур. В диссертации показано, что спектакль функционирует как механизм памяти и интерпретации, а его художественный образ представляет собой результат не только сценического воплощения текста, но и постоянного взаимодействия между актёром, зрителем и культурным контекстом.

В исследовании продемонстрировано, что режиссёрские стратегии Петру Вуткэрэу направлены на деконструкцию привычных театральных форм, а также на моделирование сценического пространства с высокой семантической насыщенностью. В *Ревизоре* структура спектакля работает как система метафорических кодов, в *Кирице в провинции* классический текст Василе Александри превращается в сатирическую хронику современной Молдовы, где гротеск, буффонада и элементы карнавала становятся выразительными средствами театральной критики социальной реальности. Также в данной работе выявлены механизмы сценической трансформации классической пьесы в условиях её многократных возобновлений и адаптаций. Продemonстрировано, что театральный образ не существует вне своего времени: он рождён в точке пересечения режиссёрского замысла, актёрской интерпретации и коллективной зрительской рецепции. Театр «Еужен Ионеско» в этом смысле предстает как лаборатория сценических форм, где каждый спектакль становится процессом непрерывного становления художественного образа.

3. ГАМЛЕТОВСКАЯ ПАРАДИГМА В ЧЕХОВСКИХ СПЕКТАКЛЯХ ТЕАТРА «ЕУЖЕН ИОНЕСКО»

Интертеатральность пьес В. Шекспира и интертекстуальность текстов А.Чехова являются характеристиками поэтики этих авторов. Многие исследователи отмечали роль античной и шекспировской драматургии в чеховских художественных текстах. Название этой главы выражает суть поэтично как по одной из статей исследователя Вадима Смиренского.

Сходство, переключки драматических текстов А.Чехова возникают через образы отдельных пьес Шекспира — *Гамлет*, *Отелло*, *Ромео и Джульетта*. Так, *Гамлет* как культурно-исторический текст и его роль в художественном мире А. Чехова называют „параллельным гамлетизмом“, а исследователь Вадим Смиренский назвал одну из своих статей *Полет Чайки над морем Гамлета* [75]. Эта особенность присуща ранним пьесам Чехова (*Безотцовщина* и *Иванов*) и *Чайке*. Он осмысливает шекспировские загадочные «вечные» образы, именно что они говорят современному человеку. Также Чехов часто использует шекспировские цитаты и реминисценции.

3.1. Постмодернистская интерпретация трагедии У.Шекспира в образно-сценической структуре: *Гамлет* в постановке И. Сапдару

В 2002 году режиссёр Национального театра имени В. Александри (г. Яссы) представил собственную версию *Гамлета* Уильяма Шекспира на сцене молдавского театра имени Еужена Ионеско. Постановка была создана в условиях культурной эпохи, которую принято связывать с постмодернизмом — явлением, отражающим состояние общественного сознания в периоды перехода и трансформации как в художественной сфере, так и в более широком социокультурном контексте. Развитие глобальных цифровых технологий, распространение визуального контента и доминирование продуктов массового потребления существенно изменили восприятие искусства. В этих условиях усиливается тенденция к отказу от устоявшихся канонов: как классических культурных норм, так и модернистских форм художественного выражения, которые воспринимаются как утратившие актуальность и эмоциональную ценность

Трагедия У. Шекспира послужила И. Сапдару основой сценария спектакля, созвучного времени его постановки. Возникла режиссерская форма внутреннего образа литературного произведения, соотнесенная с внутренним образом отражения действительности начала XXI века. Она воплотилась во внешней форме образа - в пространстве и в атмосфере спектакля, в образно-сценической структуре» спектакля как единого художественного организма, где образ рождается через синтез театральных выразительных средств: визуальных, пластических, звуковых, предметных и речевых.

Спектакль И.Сапдару *Гамлет* характеризуется полифонией смыслов, где режиссерская трактовка приобретает особую значимость в создании художественного образа спектакля. В представленном спектакле выявляется сложная структура взаимодействия между текстом, мизансценой и невербальными средствами выражения, что позволяет рассмотреть постановку в аспекте синтетической природы театра. [Приложение 3]

Гамлет В. Шекспира начинается со встречи стражников и друга Гамлета - Горацио с тенью отца Гамлета на площадке перед замком Эльсинора. В своем спектакле И. Сапдару использовал цветокодирование для передачи смысловых акцентов: действие начиналось в замкнутом черном пространстве. Фигуры в черном, покорно распластавшиеся на полу, словно совершавшие мусульманский намаз, были обращены лицами к черной стене. Полоний произносил слова, содержащие ценные советы (в трагедии В. Шекспира он давал их Лаэрту перед его отплытием во Францию), здесь, в начале спектакля, они звучали так, что превращались в гнусную зомбирующую демагогию. Как только вся эта линия решительным шагом двинулась вперед, зрители увидели их лица - белые маски, лишённые всяких эмоций, отдающие мертвенным холодом.

Из всех выделялись лишь Офелия (актрисы Оксана Букуч и Дориана Талмазан) в белом платье, и сохранивший человеческое лицо Гамлет (актер Виталие Дручек). Ум и пронизательность предохраняли его душу от зомбирующих внушений Полония. Лицо одного из присутствовавших в сцене, по форме выбритой бороды, по овалу лица и фанатичному взгляду напоминало лицо мусульманина - смертника. Позднее зрители увидят в нем Лаэрта (актеры Петру Чобану и Виктор Нифит). Его длинная штыкообразная фигура подтверждала бездумную готовность к действию. Крепко сжав руку Офелии, он увел ее со сцены вслед за другими.

Вся картина происходящего атмосферно передавала зрителям ощущение присутствия духа сектантства – черное пространство, разбавленное мертвенными лицами становилось символом происходящего.

Таким образом, на протяжении всего спектакля И.Сапдару наделяет дополнительным смыслом мизансцены, нагружая произносимый актерами текст своеобразным визуализированным подтекстом, наполняя атмосферу каждой сцены определенной необходимой энергетикой, которая передает зрителям невербальное сообщение о сути того, что происходит с внутренним миром героев.

Так в начале спектакля, персонажи поднявшись после завершения «проповеди» выстроились в прямую фронтальную линию и подошли к задней черной стене «аудитории». Неожиданно они увидели на недостижимой высоте узкое прямоугольное окно. Сквозь него просвечивалось голубое небо и белые барашки облаков. Но этот далекий, недоступный для них мир лишь на минуту мелькнул перед из взором. Это окно стало метафорой призрачной надежды на спасение - божественного луча. Позже, убедившись в предательстве своих прежних друзей, увидев еще одно низменное проявление сущности человека, Гамлет вскинет руки к единственному окну-просвету в черной стене. И небо, будто услышав его голос, засияет ярче, тем самым еще рельефнее высвечивая его горькие мысли и слова, обращенные к Розенкранцу и Гильдерстерну о том, во что превратился человек - «Краса вселенной! Венец всего живущего!» [93]

В сцене *Мышеловка* придворные готовились к просмотру спектакля: в черных одеяниях и белых масках на лицах. Костюмы зрителей и их строгое расположение по ранжиру на белых табуретах свидетельствовали о мертвящей атмосфере придворной жизни, о вобравших в себя артефактах разных времен и аллюзиями на современность. Их черные длинные пальто-униформы вписывались в черное пространство сценического действия и одновременно напоминали модную молодежную одежду того времени.

Символ и метафора в спектакле И.Сапдару выступают не только как элементы художественного кода, но и как структурообразующие компоненты спектакля. Режиссерская стратегия, предполагающая насыщение сценической реальности символами, способствует созданию глубинного подтекста.

Сквозной лейтмотив постановки — образ ребенка, держащего в руках мертвую птицу, становится ключевым режиссерским символом, организующим смысловое пространство

спектакля. Этот сценический знак выполняет семиотическую функцию, формируя метафорическое раскрытие внутреннего мира Гамлета: ребенок как эмблема душевной чистоты, а мертвая птица — как знаковый образ утраченной надежды.

Через этот визуальный контрапункт режиссер создаёт пластический эквивалент драматургического конфликта, интегрируя его в общую партитуру спектакля. Появление Горацио (актер Думитру Мамей) с сообщением о тени отца Гамлета сопровождалось раскатами грома, после которых тут же появлялся мальчик с мертвой птицей на руках. Видимый только Гамлету, траекторией своего движения он очертил справа от Гамлета круг, будто иного мира, в критические моменты подающего сигналы тем, кто способен их воспринимать, а затем ребенок исчез. Образ мальчика с мертвой птицей еще не раз предстанет перед взором Гамлета как знак.

Образ сцены кладбища создавался при помощи белых табуретов, символизовавших надгробные плиты с горящими под ним свечами. Гробовщик (актер Георге Петрару) копал могилу, а Мальчик с мертвой птицей прыгал между могилами и учил птицу летать. Рассказ Гамлета о смерти Гильдерстерна и Розенкранца также сопровождал Мальчик, тянувший по земле мертвую птицу. Вслед за ней в грубой деревянной раме проезжали Гильдерстерн и Розенкранц, сначала спиной, затем, когда они перевернулись лицом, на их шеях видны были следы веревок виселицы, а губы их продолжали что-то усиленно шептать.

В трагедии В. Шекспира, после вереницы смертей героев пьесы, Горацио еще остается поведать миру про жизнь Гамлета. В спектакле И. Сапдару, Горацио, которого Гамлет называл самым настоящим из людей, каких он знал, покинул разлагавшийся, падший, смердящий мир живых мертвецов вместе с Гамлетом. Символ Мальчика с мертвой птицей на руках в сцене когда Гораций, над трупом Гамлета, допил остатки отравленного вина из кубка королевы, рядом с Гамлетом.

Мизансценирование, в данном случае, выступает инструментом режиссерского высказывания и способом пространственной организации драматургии спектакля. В спектакле И. Сапдару мизансцена нагружена дополнительным смыслом за счет включения в нее символических элементов. Режиссер стремится создать визуализированный подтекст, усиливая смысловую нагрузку произносимого текста. Это приводит к многослойности восприятия: зритель не только воспринимает информацию через слова, но и декодирует скрытые смыслы через сценическое пространство.

Внутреннее состояние души Гамлета режиссер И. Сапдару раскрывал кинематографическими средствами. Он сосредотачивал действие на крупном плане – лице Гамлета. В темноте ночи, пробиваемой красным светом, бьющим, словно из преисподней на сидящие в отдалении черные фигуры, те самые, что олицетворяли придворных, появление на переднем плане Гамлета, а затем Мальчика с мертвой птицей в руках предваряли ленту воспоминаний и предзнаменований, выраженных в сюрреалистических символах, соединенных друг с другом приемами *монтажных ножниц*. И в то же время, каждый из символов наделялся функцией материального образа времени..

Увиденный внутренним взглядом за спиной Гамлета по *дороге жизни* проплывали: метроном, часы, шуршавшая листами книга, золотая чаша с пылающим внутри огнем, череп с короной, красная ткань в раскрытом чемодане, деревянная лошадка-качалка, о которой позднее Гамлет напомнит Офелии, завернутый в белые полотняные полосы труп-мумия - сидящий мертвец, голова которого уже превратилась в череп, со свечкой в руке.

Кроме того, режиссер использует следующий прием, функционирующий как визуально-пластическая репрезентация внутреннего мыслительного процесса персонажа, структурируя его психологический подтекст в рамках сценического действия: в рисунках мелом, словно в пиктограммах, Гамлет шифровал свое видение мира и отношение к окружающим (к Полонию, Офелии) .

Важным элементом режиссерской эстетики в данном спектакле становится передача невербального сообщения посредством сценической атмосферы. В этом аспекте театр использует приемы семиотики и психофизики, в которых энергия сцены и актеров формирует интуитивное восприятие зрителя. Это читается в сцене, где Гертруда сидела в темной комнате с пятью черными зеркалами, и нанесенными на них мелом детскими рисунками: на первом мама и отец, на втором - шут Йорик, на третьем - деревянная лошадка, на четвертом - птица, а под ней человек и подпись - я, на последнем - дом, освещенный солнцем с подписью Эльсинор.

Образы этих рисунков зритель уже видел на проплывавшей перед взором Гамлета *дороге жизни*. А рисунок птицы с подписью я, в соединении с образом мальчика с мертвой птицей в руках, теперь уже воспринимался как предзнаменование будущей судьбы Гамлета, его обреченность в мертвом мире живых людей, в котором прекрасный светлый Эльсинор останется лишь воспоминанием детства.

С этим эпизодом перекликается следующий, когда зеркала задвигались, и выстроились в ровную линию. Перед зеркалами появился Гамлет и сел перед зеркалом с изображением птицы. Он начал размышлять и произносить монолог *Быть или не быть*. В трагедии В. Шекспира Гамлет произносит этот монолог после решения Клавдия и Полония шпионить за Гамлетом и Офелией, с тем, чтобы узнать о состоянии принца, и перед искусно организованной Полонием встречей Офелии и Гамлета.

В постановке И. Сапдару, Гамлет пытается разобраться в смысле жизни и своей роли в ней после драматического разговора с матерью и попыткой дяди отправить его в Англию в сопровождении Гильдерстерна и Розенкранца, что означало неминуемую гибель. Здесь, на фоне черных зеркал с нанесенными на них символическими знаками, каждое слово монолога обретало особое значение. Размышляя вслух, он то и дело обращался к этим детским рисункам, к мрачному темному Зазеркалью, из которого еще никто не возвращался.

Используя кинематографический способ пространственно-временного перехода, И. Сапдару переносил действие в королевские покои. Смысл сцены и дополнительные краски в образы Гертруды и Клавдия, вносились также с использованием символических приемов. Одна за другой на середину сцены вылетали королевские короны. Вслед за ними на скользящем золотисто-черном парчовом полотнище, которое тянул за собой Клавдий, державший в свободной руке кубок с красным вином, возлежала Гертруда. На ее груди горели три свечи. Движение полотнища напоминало *дорогу жизни* из предыдущей картины. На растянутом полотнище Гертруда и Клавдий предались сладострастным наслаждениям, перемежая их лаканиями длинными языками вина из кубков, повторяя поведение животных. Слегка поодаль, тут же появилось четверо слуг - придворных с полотенцем, чайником, медным тазом, подносом с яблоками, готовых подобострастно услужить умываниями и угощениями. Ассоциацию принадлежности к придворному окружению вызывали галстуки-бабочки Гильдерстерна и Розенкранца из такой же парчовой ткани, на которой въехала на место действия Гертруда. С их появлением Клавдий перекинул ткань через плечо королевы, превратив ее в дорожную накидку.

Второе действие спектакля И. Сапдару предварял танец Смерти, широко распространенный в средние века во всей Западной Европе. Его исполнял вышедший из могилы Йорик. Режиссер использовал данную аллегория, предвосхищая развитие дальнейших кровавых событий, которыми будет пронизано все последующее действие.

Таким образом, исследуемый режиссерский подход И.Сапдару основывается на концепции многослойности сценического действия, где текст, пространство и невербальные коды формируют единый полифонический организм спектакля. Данный метод позволяет зрителю воспринимать сценическую реальность не только через диалог, но и через обобщенные символические конструкции, передающие суть внутреннего мира персонажей. В этом контексте складывается и образность персонажей.

Гамлет (актер Виталие Дручек) предстаёт перед зрителем в образном решении, подчеркивающим его траурное состояние: черный костюм, шарф, трансформирующийся в ворот свитера, и траурная повязка на рукаве, отсылающая к современной знаковой системе выражения скорби. Дополняют образ темные очки, скрывающие глаза, что служит визуальной метафорой внутренней замкнутости героя, погруженного в рефлекссию о своем умершем отце.

Внутренний монолог Гамлета получает сценическое разворачивание через ритмическую смену музыкально-пластических эпизодов, становящихся своеобразным контрапунктом к его речи. Каждое из его утверждений мгновенно вступает в конфликт с визуально-хореографическим рядом. Так, когда он произносит: «Не прошло и двух месяцев, как умер отец...» [93], пространство заполняется вальсовой сценой: Гертруда и Клавдий, сопровождаемые придворными, кружатся в танце, их радость контрастирует с трагедийной тональностью Гамлета.

Музыкально-пластическая партитура усиливает мотив диссонанса между сознанием героя и окружающей его действительностью: когда он восклицает о том, насколько вероломны женщины вновь звучит вальс, но теперь в пространстве появляются придворные с белыми табуретами, которые встраиваются в сценографическое решение: их фигуры растворяются в черной стене, становясь подобными фантомам, символизирующим призрачность воспоминаний Гамлета.

Таким образом, режиссерская интерпретация строится на принципе полифонии выразительных средств: драматургический текст взаимодействует с пластическим и музыкальным оформлением, а контрастное соединение речевого и невербального планов создает многослойное сценическое высказывание.

Гертруда (актриса Ала Меньшиков) предстает в костюмном решении, отражающем дуалистичность придворного мира. Ее черное вечернее платье, дополненное прозрачной

накидкой с золотистой отделкой, воплощает амбивалентность ситуации: одновременно траурный наряд для королевских похорон и торжественный костюм для свадебного ритуала. В руках героиня держит объемный букет чайных роз, цветовое решение которого вступает в ассоциативный резонанс с золотыми лампасами брюк Полония, подчеркивая контрастность сценической композиции.

В отличие от стилизованных масок придворных, редуцирующих их образы до абстрактных воплощений бездушности, персонаж Гертруды представлен в психологически объемном ключе, раскрывая ее характер как совокупность внутренних мотиваций. А. Меньшикова создает образ королевы, ведомой чувственными импульсами, для которой Клавдий становится воплощением эротического влечения. Пластический рисунок роли подчеркивает динамику ее страсти: намеренно демонстрируя из-под длинного черного платья то одну, то другую ногу, Гертруда вовлекается в вихрь вальса, исполняемого в партнерстве с Клавдием. Этот сценический дуэт противопоставлен статичной композиции темных силуэтов придворных, создающих визуальный фон, на котором разыгрывается кульминация эмоционального порыва королевы. Финальный жест – бросок роз Офелии – становится выразительным символом, маркирующим предел ее внимания к происходящему. Уходя за кулисы влекомая Клавдием, Гертруда окончательно разрывает с траурной атмосферой, подчёркивая свою вовлеченность в новую реальность королевского двора.

Образ королевы получает глубокое драматургическое раскрытие в сцене с Гамлетом, где режиссер выстраивает напряженный диалог, акцентируя мотив внутреннего разрыва героини между чувством вины и попыткой сохранить свою новую реальность. Восприятие Гертрудой слов сына формируется через призму обвинений в измене, что становится для нее мучительным испытанием. Ее первая инстинктивная реакция – призыв о помощи, который мгновенно блокируется Гамлетом, отказывающим ей в праве на поддержку извне.

Кульминационный момент сцены воплощается в знаковом сценическом действии: Гамлет подставляет матери зеркало, создавая мощный символический жест автопознания, призванный заставить ее взглянуть на себя без иллюзий. Визуальная метафора *зеркала правды* усиливает напряжение сцены, а испуг Гертруды, выраженный в восклицании, подчеркивает ее внутреннюю неспособность принять обнаженную правду о себе.

Дальнейшее развитие эпизода строится на принципе контрапункта речевого и пластического действия: неожиданное движение за зеркалом, шорох, возгласы — и

мгновенная реакция Гамлета. В этот момент психологический конфликт преобразуется в активное действие: стремительный жест, извлекающаяся из ножен шпага, и роковой удар. Смерть Полония становится точкой невозврата, усиливая трагический подтекст сцены.

Развязка конфликта строится через пластическую и предметную символику. Гамлет, находясь в аффекте, продолжает обвинять мать, разрывая связь ее настоящего с прошлым: он срывает медальон с изображением Клавдия и требует провести сравнительный анализ – сопоставить узурпатора с настоящим королем.

Этот предметный знак становится маркером борьбы за память об отце, а попытка Гертруды сохранить медальон приводит к физическому столкновению. Однако кульминация сцены приобретает мистическую окраску: пространство заполняется дымом, озаряется красным светом, и в его глубине проступает фантомное явление Призрака. Он возникает как судья и защитник, но не обвинитель: его слова обращены не к Гертруде, а к Гамлету – с призывом щадить мать.

Переход от состояния аффекта к внезапному застыванию перед невидимой уже фигурой Призрака становится решающим моментом сцены. Гамлет замолкает, его взгляд устремляется в пустоту, где только что присутствовал дух отца. Этот перформативный жест остранения передает его внезапную дезориентацию: он балансирует между видением и реальностью. Отчужденная реакция Гертруды на его слова свидетельствует о смене ее восприятия сына – в ее глазах он перестает быть носителем истины и превращается в человека, потерявшего связь с реальностью.

Музыкальное сопровождение, ранее служившее элементом иронического контрапункта, приобретает тревожное звучание: вальс, звучащий в сопровождении хора, наполняется ощущением фатальности. Гамлет, бросая прощальный взгляд в зеркало с птицей (ключевой символ постановки), укладывает тело Полония на парчовое полотно, ранее служившее фоном любовных сцен Гертруды и Клавдия. Этот финальный жест вводит постановочную метафору перевернутого пространства, где акт смерти поглощает место прежнего наслаждения, создавая визуально-пластический оксюморон.

Вторая кульминационная точка эпизода — появление Клавдия (Валериу Пахоми). Его экспрессивный вход в пространство Гертруды несет характер аффективного вторжения: он врывается в покои с такой скоростью, будто убегает от преследования. Пластическое решение его образа — черное пальто на голое тело — создает ассоциацию с безумцем,

одержимым маниакальной идеей мести. Однако динамика сцены неожиданно меняется: увидев медальон, Клавдий испытывает мгновенный эмоциональный сдвиг – от ярости к попытке вернуть власть над Гертрудой через жест телесной близости. Но королева впервые за весь спектакль демонстрирует острашение, отвергая его прикосновение.

Финальная мизансцена фиксирует символический разрыв между Клавдием и Гертрудой: они расходятся в разные стороны, что становится зримым воплощением кризиса их союза. Это решение подчеркивает режиссерскую трактовку финального акта трагедии, где взаимоотношения персонажей неизбежно ведут их к предопределенной катастрофе.

Клавдия (актер Валериу Пахоми) режиссер наделяет психологической многомерностью, выстраивая сценический образ в диапазоне от триумфирующего монарха до фигуры, изобличающей внутреннюю фальшь власти. Клавдий демонстрирует победоносную уверенность: он величественно поднимает королевский кубок с красным вином, подчеркивая свою власть и торжествующий статус. Однако экспрессивный рисунок роли строится на контрастных переходах – в моменты ликующего возбуждения король вдруг срывается на идиотический смех, превращая свое ликование в гротескную гиперболу.

Этот же контраст проявляется и в сценах взаимодействия с окружающими. Клавдий моментально переключается из состояния самодовольной эйфории в позу великодушного правителя: его жест щедрого согласия на просьбу Лаэрта об отъезде во Францию выглядит демонстративным актом благосклонности. Однако уже в следующую минуту, заметив угрюмый взгляд Гамлета, он меняет регистр: его холодный взгляд вступает в резкое несоответствие с сочувственной интонацией слов, обращенных к принцу. Эта пластическая диссоциация – когда выражение глаз полностью противоречит смыслу реплик – становится ключевым приемом для обозначения двойственности персонажа.

Вербальный конфликт между Клавдием и Гамлетом достигает особой остроты в эпизоде с Полонием. Утвердительный ответ советника на вопрос короля о наличии у него дочери дает Гамлету повод для язвительной реплики. Его ответ, окрашенный в иронически-едкий тон, не только высмеивает чрезмерную опеку Полония, но и вводит метафорическое сопоставление монарха с солнцем, традиционное для эпохи Ренессанса. В спектакле И. Сапдару этот образ приобретает дополнительную визуальную трактовку: огненно-рыжая голова Клавдия становится зримым воплощением солнечной символики, трансформируя историко-культурный подтекст в сценическую метафору, легко считываемую зрителем.

Таким образом, режиссерское прочтение образа Клавдия строится на сочетании гротескной выразительности, резких эмоциональных переключений и знаковой пластики, позволяющих раскрыть его не только как узурпатора власти, но и как внутренне противоречивую фигуру, балансирующую между демонстративной мощью и скрытым страхом разоблачения.

Во втором акте, сразу после пластической сцены *Танца Смерти*, несущей функцию предзнаменования грядущих трагических событий, сценическое действие приобретает новую эмоциональную тональность. Визуальная трансформация Клавдия становится ключевым маркером изменения его внутреннего состояния: впервые он облачается в длинное черное пальто, аналогичное костюмам других персонажей. Однако его принципиальное отличие – это отсутствие одежды под ним, что создает выразительный сценический образ обнаженной греховности, раскрывающий экзистенциальную уязвимость персонажа.

Пластический рисунок роли усиливает ощущение морального падения героя: Клавдий, ползая на коленях, буквально растворяется в пространстве сцены, его судорожные всхлипы и обливание слезами превращают сцену в акт театрализованного раскаяния, но одновременно и в демонстрацию его неспособности к искреннему покаянию. Он стремится воззвать к высшим силам, но его молитва остается несостоявшейся – внутренний разлад и преступная природа делают его духовное очищение невозможным.

Кульминация сцены – вторжение Гамлета, который становится невидимым свидетелем метания Клавдия. Пространственная мизансцена четко выстраивает властную доминанту принца над поверженным королем: Гамлет возвышается над ним, заноса шпагу для удара. Однако его внутренний конфликт мгновенно преломляет динамику действия: момент мести оказывается подвергнут интеллектуальному анализу. Внутренний монолог Гамлета, оформленный в пластическом решении через задержку движения, смену фокуса взгляда и постепенный отход от короля, становится механизмом рефлексии, в результате которой он приходит к выводу: убийство Клавдия в момент молитвы – не акт справедливого возмездия, а дарование ему спасения.

Эта режиссерская трактовка сцены подчеркивает не просто отказ Гамлета от немедленного убийства, но и осознанное стратегическое отсрочивание мести, превращая его месть в акт более глубокого смыслового уровня. В этом решении Гамлет оказывается не

просто мстителем, а судьей, выжидающим момент абсолютного падения своего врага, что отсылает к мотиву трагической неизбежности, определяющей дальнейший ход событий.

Необычное режиссерское решение сцены, где Клавдий в сопровождении палача с тазом в руках и с полотенцем, переброшенным через руку, намерен устроить допрос Гамлета. Мизансцена строится на пластическом контрапункте: Клавдий занимает доминирующую позицию, задавая вопросы, но его слова сопровождаются физической агрессией – удары по лицу Гамлета становятся не просто актами физического насилия, а знаковой системой подчинения, где кровь, текущая из носа принца, выступает символическим маркером жертвенности.

Диалоговая структура сцены подчинена жесткой ритмической организации, при которой каждая реплика Гамлета провоцирует новый виток жестокости со стороны короля. Его саркастические ответы становятся словесным сопротивлением, попыткой перехватить инициативу в разговоре, но Клавдий отвечает на них повторяющимися ударами, подчеркивая репрессивную природу своей власти.

Кульминационный момент этой сцены: Клавдий берет полотенце и вытирает окровавленное лицо Гамлета, что интерпретируется как двойственное действие – одновременно и акт унижения, и символическая попытка стереть следы своей жестокости. Последующее считывание зашифрованного письма, переданного палачом, становится моментом вербальной кульминации, после которого сценическое пространство погружается в тотальную темноту, завершая сцену метафорическим погружением в бездну неизбежности.

Таким образом, режиссерское решение подчеркивает тоталитарную модель власти, для которой насилие – это не просто инструмент давления, а перформативный ритуал, где власть утверждается через боль и кровь.

Образ Офелии (актриса Оксана Букуч, Дориана Талмазан) как жертвы социальных норм и дворцовых интриг акцентирован решением ее костюма. В сцене проводов брата во Францию ее белое платье – символ невинности, дополняется коротким черным платьем, визуально связывая ее с социальной средой Лаэрта. Детали костюма – вязаная шапочка с ушками, повторяющая головной убор отца, – указывают на родовую предопределенность судьбы Офелии.

В пластическом рисунке сцены подчеркивается контраст между инфантильной беспечностью и социальным принуждением. Увлеченная игрой, она игнорирует наставления

Лаэрта. Но после его отъезда, Полоний, следуя логике придворного манипулятора, диктует ей кодекс женского поведения, в котором она становится объектом политического торга. Переходный возраст героини символизирован мешочком-гномиком, модным аксессуаром тинейджеров, что еще больше подчеркивает незавершенность ее формирования.

Эмоциональная амплитуда сцены объяснения с Гамлетом выстраивается на контрасте: беззаботная радость героини (танец сидя на полу, рисунки принца на ее пиджаке) резко сменяется драматическим прозрением. Шкатулка, выпавший крестик и ожерелье становятся знаками предательства и обмана, раскрывающими ее вынужденную роль орудия в руках Полония и Клавдия.

Гамлетовский монолог развивается в нарастающей динамике отчаяния: от растерянности – к гневу, от иронического сарказма – к резкому отвержению чувств. Финальный удар – приказ уйти в монастырь, обнажающий его тотальное разочарование в женском начале.

Последующая сцена демонстрирует полный крах Офелии как самостоятельной личности. Ее падение на землю – визуальная метафора разрушенной души, а появление Полония и Клавдия за ширмой подтверждает ее тотальную инструментализацию. Властная жестокость короля проявляется в знаково-перверсивном действии: сладострастных прикосновениях к оцепеневшей Офелии. Этот момент фиксирует окончательный разрыв ее связи с миром, знаменуя переход к финальной фазе ее драматической судьбы.

Сцена сумасшествия Офелии выстраивается как визуально-пластическая партитура, в которой пространство формируют фигуры в черных одеждах и белых масках, возникающие из тьмы и освещенные дрожащими бликами свечей. В их сопровождении появляется Гертруда – в синем платье и накидке, с гладко зачесанными волосами, в образе, отсылающем к мадоннам Рафаэля, что подчеркивает ее символическую роль скорбящей матери. За ней следом следует Гораций.

Офелия возникает как гротескный образ искаженной памяти: на ней расстегнутый отцовский китель, спущенные сапоги, а грудь увешана его орденами и фотографиями – метафорическими фрагментами прошлого, которые она пытается удержать, но не в состоянии осознать. В руках у нее фотоаппарат – реквизит, превращающий воспоминания в бессмысленный механический ритуал. Ее песнь и бессвязные реплики приобретают оттенок тревожного детского наигрыша, в котором сквозит утрата связи с реальностью.

Диалог с королевой строится на контрасте между осторожной попыткой Гертруды вернуть Офелию в сознание и ее вспышкой неконтролируемого ужаса: она отшатывается, издает пронзительный визг, затем, увидев Клавдия, впадает в хаотическую игру с пространством, осыпая пол мелом и имитируя движения совы. Этот образ, подкрепленный ее репликой о сове как дочери пекаря, становится символом предрешенной судьбы и неизбежности трансформации.

Сцена похоронной процессии выдержана в строгой визуально-символической композиции. Пространство трансформируется в кладбище, выстроенное из надгробных плит – крышек табуретов, подсвеченных пламенем свечей. Впереди шествия – священник с массивным черным крестом, за ним *Лаэрт (Виктор Нофит)* несет босую Офелию в белом платье с венком на голове – иконографический образ невинности и жертвы.

Единственным светлым пятном в темном пространстве становится лежащая на земле Офелия, создавая контраст жизни и смерти, последнего прикосновения к миру, который ее изгнал. Лаэрт поднимает ее на руки и уносит. Вслед за процессией исчезает само кладбище, растворяясь в пустоте, оставляя за собой немоту необратимости.

Полоний (актер Георге Петрару) предстает как фигура двусмысленная и многослойная, заключенная в оболочку сутулого старика в сером пальто, из-под которого выглядывают черные брюки с золотистыми лампасами – униформа, балансирующая между отставным морским офицером и высокопоставленным чиновником силовых структур. Его серая шапка с ушками и серый шарф, делающие его похожим на крысу, превращают персонажа в своего рода живой символ доноительства и интриганства. Его пластика варьируется в зависимости от ситуации: твердый командный шаг сменяется подобострастным шарканьем, а в моменты придворной угодливости тело будто растворяется в сером облачении, подстраиваясь под нужную роль.

Этот сценический жестовый код формирует образ *царедворца* эпохи постмодернизма, наследника придворного холуйства, доведенного до масштабов тотального демагогического зомбирования. Сцена гибели Полония превращается в точку кульминационной деконструкции персонажа: спрятавшись за черным зеркалом в покоях Гертруды, он оказывается в пространстве своей же собственной иллюзорности. Воскликание Гамлета и удар шпагой становятся не просто моментом убийства, но и актом разоблачения,

окончательным разрушением его маски, в которой власть и угодливость сплелись в единую карикатурную гримасу.

В сцене *Мышеловка* режиссер выстраивает образность персонажей через систему символов и метафор, подчеркивая их трансформацию в процессе действия. *Актеры-сокурсники Гамлета*, изначально облаченные в полуспортивные костюмы студентов начала XXI века, постепенно обретают сценическую выразительность за счет добавления театральных атрибутов. Один из актеров (*в исполнении Валериу Унгуряну*), сменив коричневый плащ на парчовую накидку, стилизованную под античный гиматий, использует ее как многофункциональный реквизит, манипулируя ею в различных пластических конфигурациях: разворачивая за спиной, вскидывая над головой или оборачивая вокруг нее. С маской в одной руке и плащом в другой он занимает возвышение, оставленное королевской четой, и исполняет монолог о Приаме с патетической декламацией, завершая каждую фразу позами, отсылающими к традициям классицистического театра XVII–XVIII веков, что создает эффект стилизации под античный театр.

Актриса (в исполнении Анжелы Сокиркэ), взойдя на пьедестал, начинает монолог о Гекубе, однако, по оценке коллег, ее исполнению недостает эмоциональной насыщенности. Ее сменяет другая *Актриса (в исполнении Маргареты Пынтя)*, чей современный костюм (серо-голубые джинсы и темно-серый свитер) контрастирует с пафосом текста. Ее исполнение, наполненное драматизмом, становится для Гамлета катализатором внутреннего перелома: он снимает шутовской колпак, символизирующий его отстраненность, и обращает внимание на образ мальчика с мертвой птицей — визуальную метафору, напоминающую о необходимости действия.

Гамлет поручает актеру постановку *Убийства Гонзаго*, дополняя текст собственными стихами. Размышления Гамлета, раскрывающие его рефлексию о природе искусства, сменяются самообвинениями в бездействии и гневными инвективами в адрес Клавдия. Его метания по сцене визуализируют внутренний конфликт, который разрешается в момент осознания своей миссии, заключающейся в отмщении.

На представление придворные являются в парадных костюмах, подчеркивающих их социальный статус: Гертруда — в дорогой шубе поверх черного платья, Клавдий — в генеральском мундире, Полоний — в офицерском мундире с наградами. Офелия, облаченная в черное, контрастирует с Гамлетом в шутовском колпаке у ее ног. Придворные, одетые в

черные одеяния с белыми масками, располагаются на белых табуретах, создавая визуальную метафору искусственности и мертвенности придворной жизни, насыщенной аллюзиями на современность.

Спектакль *Убийство Гонзаго* открывается пластической увертюрой: три танцовщицы в полувосточных костюмах исполняют эротический танец, вводя зрителей в атмосферу зрелища. Ширма раздвигается, открывая короля (актер Валериу Унгурану) и королеву (актриса Анжела Сокиркэ) в роскошных костюмах, стилизованных под ярмарочный театр XVII века. Их диалог, исполненный пафосной декламацией, сопровождается картинными позами. Сцена с яблоком и платком становится ключевым символом, а реплики Гамлета подчеркивают горькую иронию текста.

Во второй части спектакля, выполненной в красном свете, актер в роли племянника Луциана, держа золотой кубок, совершает ритуал отравления: пригнувшись, подошел к спящему дяде, поворожив над кубком, всыпал в него нечто колдовское. В кубке вспыхнул огонь, визуально отсылающий к тем видениям Гамлета, что грезилась ему на *дороге жизни*. Кульминацией становится вмешательство Гамлета, который вливает яд в ухо спящему королю, что вызывает бегство Клавдия.

Финальная дуэль Гамлета и Лаэрта, исполненная с азартом и неистовством, завершается трагически: Гамлет, раненный отравленной шпагой, успевает убить Клавдия, после чего, простившись с Горацио, ложится рядом с матерью. Этот эпизод становится финальным аккордом спектакля, подчеркивающим тему возмездия и неизбежности судьбы, выстроенной режиссером через систему визуальных и пластических метафор.

В трагедии В. Шекспира Горацио остается жить, чтобы поведать миру про жизнь Гамлета. В спектакле И. Сапдару, Горацио, которого Гамлет называл самым настоящим из людей, каких он, знал, покинул разлагавшийся, падший, смердящий мир мертвецов вместе с ним.

Художественный образ спектакля, *Гамлет* создававшегося в эпоху крушения идей и идеалов, падения моральных и нравственных устоев отражал бытие безжизненного общества духовых мертвецов. Его эпицентр - образ Гамлета наделенного особой проницательностью, даром проникновения в сущность явлений, излучал потоки действенных импульсов. Разнообразие приемов художественной выразительности: масок, метафор, символов, стилизации актерского искусства XVII века, зеркал и других предметов,

трансформировавшихся и перемещавшихся во времени и пространстве, музыки, создававшей и раскрывавшей эмоциональную атмосферу действия, вскрывают внутреннее состояние Гамлета и восприятие им окружающего мира в образе глобального, тотального многоликого зла. Кинематографические средства выразительности динамизировали и конкретизировали действие, выводя его в современность.

3.2. От шекспировского архетипа к чеховскому символу: *Чайка* как пространство режиссёрского эксперимента

Тема шекспировских реминисценций в творчестве А. Чехова, в частности в пьесе *Чайка*, является предметом пристального внимания театроведов, стремящихся раскрыть глубинные пласты художественной структуры чеховской драматургии через призму интертекстуального диалога с произведениями великого английского трагика. Особое место в этом контексте занимает параллель между героями *Чайки* и персонажами трагедии *Гамлет* У. Шекспира, которую автор задаёт уже в первой сцене пьесы.

С первых минут сценического действия Чехов акцентирует внимание на театральности происходящего: Треплев ставит собственную пьесу, которую представит в усадьбе своей матери, актрисы Аркадиной. Перед началом этого условного спектакля мать и сын, как бы невзначай, воспроизводят текст из *Гамлета*, играя отрывок, где Гертруда и Гамлет вступают в диалог. Эта реплика — не просто стилистическая цитата, а художественная реминисценция, функционирующая как смысловой маркер и жанровый ориентир всей драмы. Таким образом, Чехов конструирует в пьесе особый «гамлетовский микросюжет» [1, с. 229], в котором происходит репликация архетипических трагических ролей, но в условиях модернистской драматургии — смещённой, редуцированной, подвергшейся метаморфозам.

Своим письмом А. Лазареву-Грузинскому от 22 февраля 1902 года Чехов прямо указывает на характерное для его пьес драматическое противоречие между повседневным и экзистенциальным: «На сцене люди обедают, пьют чай, а в это время рушатся их судьбы» [91, с. 40]. В этом авторском признании заключён эстетический и философский вектор *Чайки* как трагедии нового типа, где буря страстей не выносится наружу, а сдерживается в потаённой драме внутренней жизни персонажей.

Аналогия между пьесой Тrepлева и действием внутри *Гамлета* имеет не только структурный, но и символический характер. Как Гамлет организует *Мышеловку* — спектакль в спектакле, дабы вывести на чистую воду преступника, так и Тrepлев посредством своего сценического текста пытается выразить болезненное восприятие окружающей реальности. В этом акте творческого самовыражения также заключён протест против банальности и художественного упадка, воплощённого в фигуре успешного литератора Тригорина.

По мере развития сюжета в *Чайке* артикулируется всё больше параллелей с шекспировской трагедией. Так, Тrepлев — молодой, полон амбиций, но замкнутый и мучительно рефлексирующий — воспроизводит черты гамлетовского характера. Его одиночество, отстранённость, постоянное сомнение в себе и в собственном творческом пути находят своё драматургическое выражение в монологе: «Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье, и, что бы я ни писал, всё это сухо, черство, мрачно» [92]. Это откровение героя рифмуется с известной репликой Гамлета, в которой тот также выражает невозможность выразить внутреннее страдание внешними средствами: «Ни мрачность плаща на мне, ни платья чернота, ни хриплая прерывистость дыхания, ни слезы в три ручья, ни худоба, ни прочие свидетельства страдания не в силах выразить моей души» [93].

Фигура Аркадиной, актрисы, живущей театром, в которой личное и профессиональное почти неразделимы, репрезентирует образ Гертруды — матери, живущей по законам искусства, а не морали. Её привязанность к Тригорину, неуловимому, прагматичному и обаятельному, отсылает к образу Клавдия — человека действия, умеющего адаптироваться к обстоятельствам. А образ Заречной, хрупкой и мечтательной девушки, безнадёжно влюблённой в Тригорина и трагически сломленной под гнётом неосуществившихся надежд, резонирует с образом Офелии. И как Офелия оказывается жертвой внутренних конфликтов и внешних манипуляций, так и Нина становится жертвой системы, в которой искусство и чувства поставлены в служение тщеславию и холодному равнодушию.

Современная театроведческая критика обращает внимание на трагедийный модус *Чайки*, постоянно активируемый и в то же время проблематизированный через шекспировские реминисценции. Так, Л. Артемьева подчёркивает: «Самоубийство в финале пьесы оказывается единственным успешным поступком героя, что и актуализирует трагедийный модус, постоянно припоминаемый и одновременно постоянно снимаемый

посредством шекспировских отсылок» [1, с. 229]. Таким образом, финальный акт Треплева — не просто жест отчаяния, но, возможно, единственная попытка обрести субъективное *я* в мире, утратившем ценности.

В свою очередь, А. Неминуций, анализируя чеховскую интерпретацию гамлетовского сюжета, подчеркивает её соотнесённость с кризисным самосознанием рубежа столетий: «В этих опытах присутствует стремление проанализировать наиболее общие просчеты и ошибки в плане выбора перспективы существования на уровне *«среднего»* и массового сознания, самоощущения человека кризисной эпохи» [26, стр. 119]. Пьеса *Чайка*, написанная в 1895–1896 годах, становится чутким отражением духовной атмосферы на исходе XIX века. В ней ощущается предчувствие надвигающегося кризиса — как художественного, так и экзистенциального. Её герои оказываются в пространстве духовного вакуума, где личность не способна противостоять равнодушной стихии жизни. Эта пьеса, насыщенная символическими образами, отсылающими к трагическим архетипам и судьбам, более века сохраняет свою актуальность, выступая как сценическая метафора трагедии человеческой неустроенности. Она продолжает манить своей загадочностью, становясь объектом театроведческих интерпретаций и режиссёрских концепций, стремящихся проникнуть в тайну внутреннего распада, скрытого за внешней обыденностью.

3.2.1. Деконструкция классики и сценическая эстетика постмодерна в спектакле

М. Фусу *Чайка*

Михай Фусу, окончивший Высшее театральное училище им. Б. Щукина, сокурсник П.Вуткэрэу, поставивший совместно с ним еще в студенческие годы *В ожидании Годо* С.Беккета, представил в театре авторскую сценическую версию пьесы А.П. Чехова *Чайка*. Этот спектакль стал продолжением исследовательской линии режиссёра, направленной на переосмысление классического текста с позиции современного поколения, находящегося в конфликте с устоявшимися художественными и театральными формами, представленными старшим поколением молдавского театра. [Приложение 4]

Постановочное пространство было разработано сценографом Ефимом Елицей как летний театр при имении Аркадиной. Пространственное решение спектакля исключало традиционные чеховские пейзажные символы, такие как озеро или живая природа. Хотя сценическое пространство включало занавес, в прологе и финале визуальный эффект

дополнительно усиливался клубами сигаретного дыма, выпускаемыми персонажами-зрителями домашней постановки Треплева. Их синхронное курение, демонстрирующее унифицированную позу и жест, функционировало как выразительный приём демонстрации безучастного отношения к происходящему на сцене, свидетельствуя о формальном внимании и внутреннем отчуждении.

По свидетельству театроведа Анжелины Рошка, пространственная и звуковая среда спектакля формировалась из «акустических и визуальных нюансов повседневности, включая звуки шагов, шелест одежды и аромата дыма» [81, с. 56]. Эти элементы формировали характерную аудиовизуальную ткань сценического действия. Зрители наблюдали за спектаклем Треплева, представленным как символическое театральное действо.

Центральной фигурой постановки стал Константин Треплев. Его образ, воплощённый Андреем Мошой, развивался через пластическое выражение внутренних противоречий, музыкальное сопровождение и символику раненой птицы. Эмоциональная изоляция персонажа противопоставлялась занятости других героев собственными проблемами. Ни Нина (Михаела Стрымбяну, Маргарета Пынтя), ни Аркадина (Ала Меншиков), ни Тригорин (Андрей Сокиркэ) не проявляли эмпатии к состоянию Треплева. Их взаимодействия с ним строились на дистанции и равнодушии, формируя в спектакле основную идею травматизации личности через игнорирование.

Пластика и мимика А.Мошой стали выразительным инструментом построения сценической партитуры роли Треплева. Его движения порой напоминали судороги раненого существа, что подчеркивало внутренний разлад и неспособность выразить боль словами. Треплев оказывается в ситуации, где традиционные механизмы коммуникации теряют силу, и единственным языком становится музыка и телесная экспрессия. Его игра на воображаемом рояле, сопровождающая моменты эмоционального напряжения, превращается в форму невербального высказывания, символизирующего поиск формы для выражения разрушенного внутреннего мира.

Взаимоотношения с Ниной Заречной в спектакле обостряются до состояния парадоксального отторжения. Нина, целиком погружённая в мир иллюзий, воспринимает Тригорина как символ успеха, а Треплева — как напоминание о собственной уязвимости. Отчуждение между Треплевым и Ниной лишено психологического объяснения и подаётся

как символ утраченной связи между мечтой и реальностью. Даже признания в любви Треплева звучат в спектакле как бесплотные слова, обрушивающиеся в пустоту.

Аркадина, напротив, предстаёт фигурой эстетизированной жестокости. Её внешний образ — роскошный, подчёркнуто театрализованный — противопоставлен эмоциональной открытости сына. Она не вступает в диалог, а навязывает правила, в которых эмоции подменены манерой, а забота — равнодушием. Сцена смены повязки играет на контрасте телесной близости и духовной дистанции.

Образ Тригорина трактуется как архетип внешне привлекательного, но внутренне пустого кумира. Его отстранённость и уверенность в себе создают ощущение недостижимости и вызывают у Треплева не столько зависть, сколько разочарование. Он не видит в Тригорине творческой силы, лишь умение адаптироваться к требованиям публики. Символика образа Тригорина усиливается через мизансцены, в которых он, не проявляя инициативы, оказывается центром притяжения других персонажей, играющих вокруг него, словно вокруг пустого знака.

Нина Заречная — персонаж двойственной природы. С одной стороны, она стремится к самоутверждению через любовь и сцену, с другой — становится марионеткой чужих ожиданий. Её выбор в пользу Тригорина — не романтический, а символический, акт бегства от действительности в мир иллюзий.

Образ каждого персонажа спектакля вносил свой колорит в общую палитру спектакля. Эксцентричная Маша (Нелли Козару) вся в черном - в трауре по своей жизни неустанно курила и пила водку, заглушая неразделенную страсть к Треплеву.

Нелепо и смешно выглядела страсть к ней Медведенко (Борис Кремене). И только доктор Дорн (Александру Василяки и Петру Вуткэрэу) с легкой иронией и внешним спокойствием наблюдал за всем происходившим.

В финале спектакля интерпретация Треплева достигает трагической полноты. Его уход со сцены сопровождается театрализованным жестом закрытия занавеса — сценическим действием, символизирующим не только завершение спектакля, но и окончательную капитуляцию личности перед миром, лишённым понимания и отклика. Выстрел, звучащий за кулисами, не сопровождается эмоциональным акцентом, что подчеркивает общую установку постановки на сдержанность, символизм и отстранённость.

Таким образом, фигура Треплева в спектакле М. Фусу становится не только центральным драматическим ядром, но и ключом к пониманию общей режиссёрской концепции. Его образ — это не просто молодой драматург, переживающий внутренний кризис, а символ человека, лишённого почвы под ногами в мире, где устои разрушены, а новые ориентиры ещё не найдены.

В своей постановке Михай Фусу осуществляет радикальное переосмысление чеховской драматургии, последовательно подвергая деконструкции её классические константы — от психологической мотивировки персонажей до традиционного сценического антуража. Используя выразительные средства постмодернистской сценической эстетики — фрагментарность, символизм, отстранённость, эстетизацию жеста и пластики, — режиссёр формирует авторское театральное высказывание, в котором *Чайка* превращается в метафору кризиса искусства, утраты человеческой чувствительности и необходимости поиска новых форм сценического существования.

3.2.2 Художественная структура и метафорический язык спектакля *Чайка*

Н. Бетехтина

В 2024 году театром на постановку спектакля *Чайка* по пьесе А.Чехова был приглашен Никита Бетехтин, выпускник режиссёрского факультета ГИТИСа (мастерская Леонида Хейфеца), а также магистратуры Школы-студии МХАТ (курс Виктора Рыжакова). Этот спектакль на сцене театра «Еужен Ионеско», стал знаковым событием театрального сезона, поскольку обращение к пьесе А. Чехова произошло спустя тридцать лет после предыдущей версии, созданной в этом же театре режиссёром Михаем Фусу. В новом прочтении классического текста Бетехтин демонстрирует современный взгляд на драматургию Чехова, используя постдраматические стратегии и новые театральные формы, характерные для молодых режиссёров, ориентированных на децентрализацию драматического текста и усиление визуально-перформативной составляющей спектакля. [Приложение 5]

Режиссёр Н.Бетехтин явно отходит от традиционной психологической школы интерпретации чеховской драмы, заменяя её метафоричностью, символизмом и визуально-ассоциативным рядом, что соответствует принципам постдраматического театра. Его *постдраматическая эстетика и режиссёрская концепция* фокусируются не столько на сюжете и развитии характеров, сколько на атмосфере, динамике сценического действия и

многомерности смыслов, возникающих в результате синтеза различных знаковых систем спектакля.

Одним из ключевых приёмов, использованных в постановке, становится осовременивание контекста пьесы, что проявляется в сценографии и решении костюмов (сценография и костюмы Денис Сазонов). Эти элементы работают на создание эффекта актуализации, приближая персонажей А.Чехова к современному зрителю. Визуальный ряд спектакля строится на контрасте между традицией и современностью, что отражает центральный конфликт пьесы — столкновение старого и нового искусства, пережиточной художественной формы и поисков современного театрального языка.

Сценография играет важную драматургическую роль в спектакле, создавая выразительное пространственное моделирование сценической среды. Действие разворачивается в замкнутом, изолированном мире загородного имения, где огромные многометровые дощатые заборы становятся визуальной аллюзией на отчужденность и оторванность персонажей от бурной городской жизни. Этот сценический образ не только подчеркивает изоляцию мира пьесы, но и символизирует жёсткие границы, в которых оказываются герои, неспособные вырваться из замкнутого круга своих страданий, переживаний и несбывшихся надежд.

Особым сценическим символом становится одинокая высохшая сосна, уходящая макушкой выше порталной арки сцены. Её бесплодные ветви и полное отсутствие хвои становятся визуальной метафорой угасания, неотвратимости времени и увядания художественных и человеческих идеалов. В этом образе можно усмотреть постчеховскую философию, которая акцентирует внимание на хрупкости бытия и невозможности эволюции искусства без уничтожения прежних форм.

Этот концепт приобретает особенно экспрессивное воплощение в начальном эпизоде спектакля, когда Треплев (Сильвиу Боинчяну) берёт топор и несколькими ударами срубает эту сосну. Этот мощный жест не только символизирует разрыв с прошлым и стремление разрушить устаревшие эстетические каноны, но и становится перформативным актом, где сам процесс уничтожения дерева превращается в сценическое действие, обладающее ритуальным, очищающим смыслом. Таким образом, режиссёр вводит в спектакль элементы театра жеста, где действие приобретает концептуальное значение и выходит за пределы традиционной миметической игры, характерной для реалистического театра. Этот приём

работает на развитие метафорического языка спектакля, создавая прочную визуально-драматургическую конструкцию, в которой физическое разрушение сосны интерпретируется как акт экзистенциального и художественного выбора героя.

Ещё одной важной особенностью постановки является использование современных технократичных устройств, которые интегрируются в сценографию и реквизит. Этот приём также выполняет функцию актуализации, перенося конфликт пьесы в контекст цифровой эпохи. В спектакле появляются экраны и проекционные системы, которые позволяют создавать динамические сценографические решения, варьируя пространство действия и подчёркивая его трансформативную природу.

Такие визуальные средства служат не просто фоном, а выполняют семантическую функцию: они становятся частью мира спектакля, маркируя разные уровни реальности, внутренние состояния персонажей и метафоризируя поиски нового театрального языка, о которых говорит Треплев. Можно говорить о том, что в данной постановке чеховский текст преломляется через перформативную оптику, где традиционная структура драматического действия уступает место театру образов, символов и зрелищных метафор.

В сценической интерпретации Н.Бетехтина, выстроенной на метафорическом прочтении чеховского текста, центральное место занимает образ поваленной трухлявой сосны, который становится ключевой пространственно-знаковой доминантой спектакля. Использование этого сценографического элемента приобретает многообразное смысловое наполнение, функционируя одновременно как визуальный символ, перформативный объект и структурный элемент режиссёрского решения.

На протяжении знаменитой сцены представления пьесы Тrepлева, герои располагаются спиной к зрительному залу, занимая места на лежащем стволе высохшей сосны. Это сценическое расположение акцентирует не только их отстранённость и скепсис, но и метафорически фиксирует их принадлежность к миру застойной, выхолощенной художественной традиции, существующей по инерции. Таким образом, Н.Бетехтин встраивает в композицию мизансцены пространственный комментарий к ключевому конфликту пьесы – противостоянию живого, ищущего искусства и устаревшей, застывшей эстетики, которая уже не в силах породить ничего нового, но всё ещё претендует на главенствующее положение.

В момент разрушения Треплевым своего спектакля под натиском Аркадиной наступает ещё один знаковый момент сценического действия – работники имения уносят поваленную сосну, чтобы распилить её на части, что можно трактовать как разрушение остатков прежнего театра, финальную попытку избавиться от его тяжеловесного наследия. Однако во втором акте зрители становятся свидетелями парадоксального сценического решения: на месте уничтоженного дерева появляется его точная копия, установленная в самом центре сценического пространства.

Этот режиссёрский приём отсылает к концепции цикличности, неизбежности возврата к традиции, но уже в её пародийной, выхолощенной форме. В этой связи можно говорить об эффекте сценической инверсии, когда деконструкция старой художественной формы на самом деле не приводит к её исчезновению, а лишь к её новому витку в ещё более уродливом и статичном воплощении. Так, рутинеры, некогда «раздавленные» под ударами нового искусства, снова и снова занимают центральные позиции, утверждая своё монопольное право на художественную истину.

Персонафицированный символизм в спектакле: образ высохшей, мёртвой сосны также становится персонализированным символом, находя свою прямую аналогию в фигуре Аркадиной (Юлия Бордеяну). Н.Бетехтин целенаправленно сопоставляет изжившее себя искусство, представленное её персонажем, и эстетическое старение, утрачивание органики и естественной жизненной энергии. В его трактовке Аркадина предстаёт лысой, обезличенной, лишённой внутренней динамики, её образ подаётся как гротескная, опустошённая, выцветшая оболочка некогда значимой фигуры.

Здесь важно отметить, что режиссёр прибегает к приёму театральной гиперболизации, усиливая постаревший, обессиленный, но всё ещё самолюбивый характер героини не только через актёрскую выразительность, но и через визуальные средства. Именно поэтому её «бесплодное» тело, неспособное породить ничего нового, можно сравнить с трухлявым деревом, которое тоже некогда было живым, мощным, значимым, но теперь стало пустым внутри, гниющим и хрупким.

Особую иронию в этом сопоставлении вносит декоративный аспект: так же, как бесполезно пытаются украсить высохшее дерево гирляндами, создавая иллюзию его жизни и красоты, так и Аркадина маскирует свою художественную бесплодность, пытаясь сохранить статус великой актрисы. В данном случае используется аллюзия на театральный обман, ведь

Аркадина – это фигура, живущая в театре как в искусственной реальности, но неспособная к реальному творчеству.

Режиссёр демонстрирует, что эти «укреплённые» устои искусства, застывшие в бездушной позе, держат за собой сцепление власти и статуса, вытесняя новое, живое, подлинное. В этом прочтении *Чайка* становится не просто историей несбывшейся любви и несбывшихся надежд, но и манифестом о борьбе за само искусство, в котором реформаторы терпят поражение перед искусственным величием консервативных мастодонтов театрального мира.

Таким образом, пространственный символизм спектакля, построенный вокруг образа высохшей сосны, не просто дополняет общую концепцию спектакля, но становится важнейшей смысловой метафорой, воплощающей художественное противостояние традиции и новаторства. Через этот мотив Н.Бетехтин наглядно демонстрирует механизмы функционирования рутинного искусства, которое, несмотря на свою очевидную профанацию, продолжает занимать ключевые позиции в театральной иерархии.

Визуально-сценографические приёмы, использованные режиссёром, обеспечивают глубокий философский подтекст спектакля, превращая его в эстетически сложное сценическое высказывание, где декорация, костюм, мизансценический рисунок и актёрская игра работают как единая драматургическая система смыслов. Такой подход позволяет зрителю не только эмоционально переживать события пьесы, но и размышлять о природе самого театра, его механизмах власти, формировании и утрате творческой силы.

Фигура Константина Треплева приобретает в спектакле развернутую метафорическую трактовку, где его судьба тесно переплетается с образом убитой чайки, становясь сценическим воплощением надломленного, отвергнутого художника, раздавленного жестокостью и безразличием окружающего мира.

Режиссёр выстраивает психологический и пластический рисунок роли таким образом, что Треплев изначально предстаёт перед зрителем не как романтический бунтарь, а как человек, обречённый на невыносимое одиночество. С самого начала действия он погружен в перманентное внутреннее напряжение, тревогу, ощущение собственной непричастности к общему театральному и жизненному процессу. Его экзистенциальная неустроенность, постоянная борьба между жадой признания и тотальным отчуждением, между

идеалистическим порывом и неизбежным крушением мечты, становятся сквозными мотивами его сценического существования.

Кульминация этого противоречия достигается в знаковой сцене, когда Треплев приносит Заречной (Марина Ротару) убитую им чайку. Это ключевой момент спектакля, где актёрская партитура достигает высочайшей степени напряжения. Его внешнее состояние – исхудавшее, осунувшееся тело, запачканное кровью и грязью, дрожащие руки, прерывистое дыхание, беспокойный, метаящийся взгляд – превращается в мощный сценический образ человека, доведённого до предела своим отчаянием и бессилием. Здесь режиссёр использует приём соматического выражения душевного кризиса, когда психическое состояние героя транслируется через его физическое истощение и искажённую пластику движений.

Этот момент одновременно является перформативным актом, в котором убийство чайки приобретает ритуальное значение, выступая как предвестие грядущей трагедии. Кровь убитой птицы становится визуальной метафорой разрушенной мечты, уничтоженной свободы, невозвратности надежды. В принесённой на сцену мёртвой чайке заключена знаковая театральная аллюзия. На персональном уровне: чайка – это сам Треплев. Светлая, беззащитная, стремящаяся к полёту душа художника оказывается безжалостно сброшенной в бездну непонимания и равнодушия. На духовном уровне: чайка – это его чувство к Нине Заречной, которое не нашло отклика, а значит, обречено. На художественном уровне: чайка – это его искусство, его поиски новых форм, которые оказываются раздавленными реалиями бездуховного, циничного театрального мира.

В финальной части спектакля зритель становится свидетелем окончательного превращения символа в знак неподвижности и смерти – убитая чайка оказывается замурованной в прозрачной смоле. Этот приём даёт образу новое смысловое измерение: птица, некогда живая, стремящаяся в небо, теперь превращена в застывший артефакт, музейный экспонат, утративший подвижность и жизнь. Это можно рассматривать как финальную фиксацию трагедии Треплева, которому не удалось сохранить свою любовь, свою свободу и свою мечту – он, как и его чайка, оказался в ловушке обстоятельств, заключён в безысходность, где нет ни воздуха, ни движения, ни жизни.

Таким образом, режиссёрский концепт Н.Бетехтина строится на глубоких театральных метафорах, воплощаемых в сценическом пространстве через предметный ряд, визуальные и пластические решения, психологическую партитуру актёра. Образ чайки становится не

просто символом крушения идеалов, но и мощным театральным знаком, через который раскрывается драматургический конфликт между мечтой и реальностью, между творчеством и уничтожающей его силой безразличия.

В спектакле Никиты Бетехтина тема одиночества становится *экзистенциальным лейтмотивом спектакля*. Отверженность и боль от неразделённой любви становятся не просто центральной темой, но приобретают онтологическое значение, выходя за рамки личных переживаний персонажей и обретая общечеловеческое измерение. Режиссёр не рассматривает эту проблему исключительно в контексте любовных драм внутри пьесы Чехова, но расширяет её до масштабов универсального человеческого опыта, заставляя зрителя рефлексировать над природой отчуждения, невозможностью диалога и тотальной разобщённостью людей в современном мире.

В режиссёрском прочтении Н.Бетехтина каждый персонаж несёт индивидуальную форму одиночества, но в то же время все они связаны сквозной темой непреодолимой пропасти между собой и окружающими. Таким образом, режиссер конструирует сложную театральную систему, где человеческое одиночество проявляется не только в психологических характеристиках персонажей, но и через пространственные решения, ритмическую структуру сценического действия, музыкально-драматургические вставки и интертекстуальные элементы.

Особенно значимым театральным решением становится *интертекстуальность как метод расширения смыслового поля спектакля*, используемая в сцене с чтением стихотворения *Одиночество* Еужена Чёкля. В исполнении Андрея Сокиркэ (Дорн) это стихотворение приобретает дополнительное сценическое измерение, превращаясь не просто в литературную цитату, а в перформативный акт, где слово, звук и темпоритм формируют эмоциональную волну воздействия на зрителя.

Использование поэтического текста внутри драматического действия в данном случае выполняет несколько функций: это смысловая отсылка, поскольку стихи Е.Чёкля, современного поэта, актуализируют чеховскую тему одиночества, придавая ей новый временной срез, что позволяет провести параллель между XIX и XXI веками; это музыкально-драматургический акцент, т.к. текст стихотворения передаётся в форме мелодекламации, что создаёт дополнительное звуковое измерение спектакля; также это передача эмоциональной экспрессии через музыкальное сопровождение: современная

музыкальная композиция, отсылающая к эстетике рок-музыки, усиливает сценическое воздействие. Рваный, напряжённый ритм, акцентированные паузы, резкие переходы между звучанием стихов и музыкальными аккордами создают состояние нарастающего внутреннего конфликта, который передаётся зрителям на подсознательном уровне.

Музыкальное оформление в данном эпизоде выполняет экспрессивную и метафорическую функцию, становясь не просто звуковым фоном, а драматургически выверенным компонентом сценической структуры. Жанровая стилистика рока выбрана не случайно, поскольку это музыка внутреннего бунта и экзистенциального поиска, идеально соответствующая эмоциональному состоянию персонажей спектакля. Также это музыка контраста, противоречий, тревожности, разорванности, что усиливает восприятие самой темы невозможности коммуникации и болезненной изоляции личности, музыка поколения, переживающего кризис идентичности, что перекликается с темой творческих исканий Треплева.

Таким образом, режиссёр создаёт сценический момент предельного художественного обобщения, где лирический текст, актёрская мелодекламация и музыкальная партитура сплетаются в единую эмоциональную ткань спектакля, обостряя восприятие темы одиночества как экзистенциальной неизбежности.

Финал спектакля Н.Бетехтина становится кульминацией *метафорического и постдраматического прочтения пьесы* Чехова. В отличие от традиционных постановок, где сцена самоубийства Треплева разыгрывается эмоциональной пафосной кульминацией, здесь режиссёр отказывается от избыточной психологической миметики и создаёт лаконичный, выверенный, отстранённый финал, который резонирует с эстетикой кинематографического сюрреализма и театрального минимализма.

На заднем плане сцены разворачивается видеопроекция, стилизованная под экспериментальное кино ранних авангардистов, близкая по художественной манере к фильмам таких художников как Ман Рэй, исследовавших тему любви и смерти, их взаимопроникновения и неразрывности. Этот киноцитатный пласт становится референсом к тем самым «новым формам», о которых говорил Треплев, и делает финал интермедийным пространством, где театр и кино сливаются в единую художественную ткань.

Важно, что в этом видеоряде неизменно присутствует образ Нины Заречной. Её лицо проецируется то отчётливо, то размыто, возникает в движении, словно неотступное

болезненное наваждение, от которого Треплев не может избавиться. Таким образом, его внутренний мир материализуется в пространстве сцены – зритель буквально видит, как герой оказывается заложником собственной неразрешённой любви, собственного прошлого. Весь сценический финал построен на сдержанных, но выразительных визуальных символах, через которые передаётся трагическая неизбежность происходящего.

На сцене присутствует только один персонаж – Константин Треплев. У его ног стоит прозрачный прямоугольный блок из смолы, в котором, словно замурованный в янтаре артефакт, заключён труп убитой им чайки. Этот сценографический элемент становится ключевой визуальной метафорой – материализация времени, смерти, застывшего страдания.

Режиссёр усиливает момент отчуждённости и эмоциональной изоляции героя, убирая из сцены традиционный диалог Нины и Треплева. Вместо живого взаимодействия мы слышим диктофонную запись их последней встречи. Воспроизведение звука, отстранённое от живой игры актёров, создаёт ощущение запечатлённого прошлого, которое нельзя изменить. Записанный голос звучит безответно, неизменно, предсказуемо, усиливая ощущение пустоты и безысходности. Отсутствие сцены последнего диалога обнажает структуру самой пьесы, превращая её в фрагментированное воспоминание, которым управляет Треплев.

Звук записанного голоса становится единственным связующим элементом между Треплевым и его прошлым, но даже эта связь оказывается разорванной. В момент, когда он кладёт диктофон на блок с мёртвой чайкой, режиссёр создаёт финальное утверждение невозможности соединения двух миров – мира живого искусства и мёртвого символа, мира любви и мира памяти о ней.

После того как Треплев удаляется через зрительный зал, в пространстве сцены ничего не происходит – тишина, остановленное время, замирание действия. На экране продолжает идти пульсирующий видеоряд, звучит диктофонная запись, но сам герой уже отсутствует на сцене. Чеховский приём создаёт мощный эффект: никто не становится свидетелем смерти Треплева, никто не видит самого акта самоубийства, слышен только глухой выстрел, раздающийся за зоной зрительского зала, где-то со стороны фойе.

Зритель не становится участником катарсиса, а лишь фиксирует результат события. Однако режиссёр идёт ещё дальше, раскрывая ужас происходящего не в самом моменте смерти, а в реакции окружающих на неё. После выстрела на сцену вбегают все домочадцы, но зритель видит, что их реакции разбросаны и фрагментарны – это не бурный эмоциональный

выплеск, а скорее хаотичное движение людей, застигнутых чем-то, чего они до конца не осознают. Особенно выразителен момент, когда Маша, повинувшись предчувствию трагедии, бросается к месту смерти Треплева, и через несколько секунд издалека раздаётся её пронзительный крик. Это не просто голос скорби, а звук, напоминающий крик смертельно раненого животного, абсолютная воплощённая боль, выбивающаяся из механистичных реакций остальных персонажей.

Важный режиссёрский акцент – Аркадина остаётся на сцене одна. В отличие от остальных, она не бросается туда, где погиб её сын. Она стоит в центре тёмного пространства, освещённая единственным софитом, а напротив неё, в другом луче света, остаётся мёртвая чайка, замурованная в прозрачной смоле.

Эта финальная мизансцена создаёт мощную театральную метафору: Аркадина, её застывшая фигура в центре сцены – олицетворение равнодушия, эстетизированного жестокого мира искусства, которое живёт само по себе, не замечая страданий тех, кто его создаёт. Чайка в смоле – застывший символ творческой личности, раздавленной этим безразличием. Сцена остаётся статичной, пространство немо говорит о том, о чём уже не может сказать слово.

Использование скупых выразительных средств, минималистичная актёрская игра и мощные пространственно-визуальные образы позволяют режиссёру создать предельно трагичное, но в то же время холодное и отстранённое завершение спектакля. Это соответствует современному отношению к человеческим потерям, когда даже самые страшные вещи происходят где-то рядом, но остаются вне зоны внимания большинства.

Бетехтин не даёт ответа на вопрос, существует ли предел человеческому равнодушию – он оставляет зрителя наедине с этой мыслью, погружая его в пространство дискомфорта молчания. В этом финале нет эмоционального выплеска, катарсиса, завершающей точки – вместо этого режиссёр предлагает остановленный кадр, в котором трагедия и безразличие становятся единым театральным образом. Именно эта задержка, пауза, незавершённость финала заставляет зрителя не просто увидеть, но осознать – что же страшнее: самоубийство Треплева или тотальное равнодушие, в котором оно растворилось?

Спектакль Никиты Бетехтина становится театральным исследованием человеческого одиночества, в котором Чеховский текст расширяется за счёт символических, музыкальных и интертекстуальных слоёв. Одиночество здесь — не просто мотив пьесы, а структурный

принцип спектакля, определяющий его визуальную, ритмическую и смысловую организацию.

В этом сценическом высказывании чеховская меланхолия разлуки, утраты и невысказанных слов приобретает новое звучание: режиссёр заставляет зрителя не просто наблюдать за разобщёнными судьбами персонажей, но и проживать их внутреннюю трагедию, ощущая вибрацию их боли, пустоты и беспомощности.

Использование в построении художественного образа данного спектакля интертекстуальности и музыкально-драматургических вставок, работа с экспрессивным темпо-ритмом и мизансценическими символами, а также создание звуковой партитуры спектакля формируют новое сценическое измерение, в котором зритель оказывается не только свидетелем, но и соучастником диалога о природе человеческого одиночества. Таким образом, этот спектакль становится важной вехой в освоении классической драматургии на сцене Театра «Еужен Ионеско», предлагая зрителю новую интерпретацию чеховского материала. Режиссёр отказывается от традиционного психологического театра в пользу ассоциативно-образного сценического высказывания, где акцент делается на пространственную метафорику, сценическое действие как художественный жест и экспериментальную визуально-звуковую партитуру.

Данная постановка являет собой пример современного сценического высказывания, вписанного в постдраматическую парадигму, где драматургический текст утрачивает доминирующее значение и превращается в основу для визуального, пластического и концептуального исследования. В этом смысле постановка может быть рассмотрена не только как художественное произведение, но и как театральное исследование, способное расширить границы восприятия классической драматургии и предложить новые пути её осмысления в контексте XXI века.

Спектакль Никиты Бетехтина становится не просто новой интерпретацией *Чайки*, а самостоятельным театральным манифестом, в котором через визуальный язык, метафоры и театральные знаки проявляется анализ искусства как системы, его кризиса, борьбы за обновление и неизбежности повторения истории

3.3 Постановка П. Вуткэрэу *Машинерия Чехов*: аллюзии как театр отражений

В 2002 году режиссёр П. Вуткэрэу, совместно с труппой Театра «Еужен Ионеско» отправился во Францию для осуществления сценической интерпретации пьесы М. Вишниека *Машинерия Чехова*. В течение двух месяцев ключевую роль в репетиционном процессе наряду с молдавскими исполнителями играли и французские актёры Оливье Комт и Брижит Перротон, обогащая постановку новой пластикой и добавляя в спектакль элементы актерской игры, характерные для французской школы театрального искусства. Музыкальное оформление спектакля было осуществлено композитором Жак Кутюро, чьи партитуры помогли создать выразительную звуковую атмосферу, подчёркивающую драматургические повороты и эмоциональные кульминации.

Неотъемлемой частью мизансцен и общего сценического рисунка стала световая партитура, разработанная Ж. Бонетом. Его творческое взаимодействие с художницей Стелой Веребчану способствовало формированию целостной визуальной концепции, позволяющей воссоздать на подмостках дух XIX столетия и одновременно внести в сценическое пространство налёт иллюзорности происходящего. Подобная двойственность оформления резонировала с идейными пластами пьесы, где каждое действие наполнено как исторической конкретикой, так и метафизическим измерением.

«Без сомнения, спектакль *Машинерия Чехов*, тонко выстроенный в подлинно постмодернистском ключе, оставит след — зрители выходят из зала задумчивыми. И хотя, как и во многих пьесах Вишнека, Смерть занимает центральное место, спектакль наполнен теплом, лишён мрачных оттенков и убедительно говорит о достоинстве и мужестве быть Художником» [87, с.120].

Много позже, в 2024 году, П. Вуткэрэу осуществил возобновление данной постановки на сцене кишинёвского драматического театра им. А. П. Чехова, приурочив премьеру к знаковому 90-му юбилейному сезону. В новой версии акцент был сделан на расширении актёрского ансамбля: вместо прежнего приёма, когда один исполнитель брал на себя несколько ролей, режиссёр пригласил больше актёров. Это расширило палитру характеров и усилило полифоничность звучания постановки, обогатив её дополнительными эмоциональными и пластическими регистрами. [Приложение 6]

Само название *Машинерия...* указывает на деконструктивистскую эстетику, придающую игре значений особый динамизм, подчас разрушающий классические формы воспроизведения реальности. В то же время оно метафорически отсылает к «механизму» чеховских пьес, чья драматургическая конструкция выстроена с поразительной инженерной точностью. Соединяя детали, зритель обретает гармонично работающий сценический организм, наполненный глубокой одухотворённостью, свойственной стилю Чехова. Такое сочетание рациональности и поэтического начала делает *Машинерию Чехова* оригинальным примером синтеза исторической стилизации, эстетической игры и утончённого психологизма.

Пьеса М. Вишнеика *Машинерия Чехов* представляет собой своеобразный метадраматический эксперимент, в котором задействованы персонажи сразу из нескольких самых известных чеховских произведений: *Вишнёвого сада*, *Чайки*, *Трёх сестёр*, *Дяди Вани* и *Иванова*. При анализе спектакля, являющегося отсылкой к этому драматургическому материалу, можно говорить об аллюзии как художественно-образном отражении чеховского наследия, где каждый узнаваемый герой становится отголоском первоисточника, но при этом обретает новое, дополнительное значение. Постановка *Машинерия Чехов* принципиально лишена чёткого, линейного сюжета: режиссёрский замысел строится на плавном переходе от одной узнаваемой чеховской атмосферы к другой. Так, зритель может оказаться в пространстве пьесы *Чайка* и наблюдать знакомые черты Аркадиной и Треплева, а через мгновение перенестись в атмосферу чеховского *Вишневого сада*, где Лопахин, выкупив сад, уже вырубил все деревья. Однако эти переходы намеренно не обозначены никакими сценическими стыками или традиционными сменами декораций: напротив, создатели спектакля используют приём текучей, почти сновидческой трансформации сценической реальности.

В центре повествования здесь — сам Антон Павлович Чехов, пребывающий в предсмертном бреду. Его сознание наполняется потоком воспоминаний и галлюцинаций, в которых образы созданных им персонажей возникают и исчезают подобно миражам. При этом каждая сцена не воспроизводит точный сюжет или конфликты оригинальных пьес, а становится встречей Автора со своими творениями, обретшими автономию. Они то утешают его, то предъявляют претензии, то учат смирению перед лицом неизбежности. Подобная структура напоминает о приёме «театра внутри театра», когда драматургический

материал демонстрируется как череда фантасмагорических эпизодов, тесно переплетённых с духовными исканиями главного героя.

Характерный эстетический почерк Театра «Еужен Ионеско» задает тон общей атмосфере спектакля - подчёркивается символикой масок. Все персонажи, появляющиеся на сцене, носят выбеленные грим-маски смерти с тёмными впадинами глазниц, что придаёт героям призрачность и подчёркивает потусторонний характер их существования. Декорационный замысел и костюмы усиливают эффект: сцена засыпана белым песком, по которому актёры передвигаются босиком. Такая деталь может быть расценена как метафора аскетизма и смирения (во многих религиозных традициях босые ноги символизируют святость момента или отрешённость от мирской суеты). В то же время контраст между роскошными, стилизованными под чеховскую эпоху костюмами и отсутствием обуви, создаёт парадоксальность образов. Эта диссонансная деталь отражает абсурдность происходящего: действие разворачивается не в привычном для публики быте чеховских героев, а в пространстве сна или видения.

Таким образом, *Машинерия Чехов* не просто превращается в калейдоскоп пересекающихся судеб известных персонажей, но и обретает метатеатральное звучание, где сам драматург оказывается в роли *первоактера*. Слияние эмоционально заряженных фрагментов пьес, отсутствие линейной фабулы и использование выразительных символов (маски, босые ноги, засыпанная песком сцена) формируют уникальный художественный код постановки. Это подчёркивает деконструктивистскую природу спектакля, в котором разрушаются привычные барьеры между автором, его созданиями и зрителем, а граница между жизнью и смертью становится зыбкой, как сам песок на подмостках.

В спектакле *Машинерия Чехов* в постановке П. Вуткэрэу центральной метафорой, задающей весь образный строй и концептуальное направление, становится белый песок, полностью покрывающий сценическое пространство. Благодаря своей текучей природе песок воспринимается как воплощение времени, которое неумолимо ускользает сквозь пальцы, словно пытаюсь подчеркнуть бренность всего сущего. Одновременно он отсылает к идее пыли, осевшей на дорогах, пройденных героями, и напоминает о прахе творческого наследия автора, к которому обращается режиссёр, выстраивая своеобразный диалог с чеховским миром. Таким образом, вибрирующая фактура песка становится не просто декоративным

приёмом, а полноценным участником сценического действия, способствующим углублению драматургической ткани постановки и окрашивающим её в символические тона.

Финальная мизансцена в этой интерпретации представляет собой кульминацию философских и эмоциональных линий спектакля: все персонажи *Машинерии Чехов*, словно призванные из параллельных временных пластов и чеховских произведений, собираются на сцене, чтобы стать свидетелями последнего монолога Антона Павловича. В руках героев белые платки, а также бокалы для шампанского, отсылающие к реальному факту из биографии писателя: именно бокал шампанского он попросил на смертном одре. На белизне носовых платков заметны кровавые пятна, что немедленно вызывает ассоциацию с туберкулёзом, от которого Чехов неизлечимо страдал. Объединение этих деталей — бокалов и платков с кровью — порождает сложное визуальное и смысловое противоречие: жизнь, символизируемая игрой пузырьков в шампанском, оказывается тесно переплетённой со смертью, от которой нет спасения.

В кульминационный момент режиссёрский приём достигает максимальной выразительности: Чехов предлагает окружающим поднять бокалы и выпить шампанского, замечая, что пузырьки воздуха в этом напитке облегчают ему дыхание. В этот момент становится очевидна метафорическая переключка: невозможность сделать вдох без помощи «живительной» влаги превращается в символ мучительного ускользания жизни. Затем персонажи начинают черпать бокалами песок — тот самый песок, который на протяжении всего спектакля воспринимался как персонификация времени, — и медленно высыпает его себе под ноги. По своей форме и символике этот акт напоминает работу песочных часов: часы останавливаются, когда никто не переворачивает их, а значит, время перестаёт течь. Таким образом, люди, черпающие песок, сами становятся участниками обряда, где жизнь и смерть перевоплощаются в абсурдно-прекрасный ритуал прощания.

Функция песка как *воздуха* времени, от которого зависит существование, переворачивает традиционное понимание театрального пространства: сцена превращается в своеобразную лиминальную зону между бытием и небытием. В этой зоне игроки спектакля обречены на непрерывное осознание бренности, ведь песчинки, утекающие в никуда, метафорически указывают на законченный цикл жизни. Режиссёр П. Вуткэрэу, используя конкретные образные воплощения (шампанское, платки с кровью, песок), создаёт аллегория смерти, которая не вызывает у зрителя ужаса, но провоцирует философское осмысление

конечности человеческого существования. Масштабность метафоры и её простота одновременно создают мощный художественный эффект, рождая у публики ощущение сопричастности к прощальному акту великого драматурга с собственными созданиями. Именно в этот момент становится ясно, что *Машинерия Чехов* — не набор случайных эпизодов, а целостное метатеатральное высказывание о природе времени, памяти и непреходящем значении творчества, выходящего за пределы жизни его создателя.

В спектакле *Машинерия Чехов*, созданном режиссёром П. Вуткэрэу, ключевым персонажем становится сам Антон Павлович Чехов (в первой редакции спектакля актер Оливье Комт, во второй Роман Малай) , представленный в двух ипостасях — телесной и духовной. В этом режиссёрском решении определяющую роль играет персонаж Души (в первой редакции актриса Дориана Талмазан, во второй Анна Горячка), не предусмотренный в пьесе М. Вишнека, но введенный Вуткэрэу для создания смысловой и эмоциональной связи между автором и героями его знаменитых произведений. Душа неотступно следует за Чеховым, как бы воплощая его высшее я и раскрывая метафизическое измерение предсмертных видений. Именно это художественное решение обеспечивает целостность сценического действия, где все появления персонажей из различных чеховских пьес превращаются в единое фантасмагорическое пространство, наполненное красотой, обречённой раствориться в вечности.

Атмосфера ирреального достигается, в частности, за счёт свето- и звуковой партитур, разработанных Ж. Бонетом и Ж. Кутюро соответственно. Световые решения, основанные на использовании резких переходов, рассеянных лучей и локальных пятен, создают эффект «дематериализации» вещей и людей на сцене. Так предметы и сами персонажи будто теряют телесность, становясь фантомами или отблесками миров, выстроенных воображением умирающего писателя. Музыкальные мотивы, в свою очередь, формируют особый ритм, задают контрапункт к действию и оттеняют кульминационные точки, подчёркивая как трагическую глубину, так и ироничную составляющую происходящего.

Актёр, исполняющий роль реального, *земного* Чехова, наделён внешним сходством с писателем и тщательно воспроизводит его манеру поведения — от мягкой, чуть ироничной улыбки до глубоких, полных внутреннего страдания пауз. Параллельно с ним в сценическом пространстве постоянно присутствует Душа — пластическое воплощение духовного облика Чехова. Каждое движение Души становится своеобразным эхом эмоционального состояния

писателя, отражающим его сомнения, надежды и страхи перед неминуемым концом. По своей природе персонаж Души принадлежит к разряду немых сценических сущностей, которые, несмотря на отсутствие вербального проявления, оказываются центральными фигурами театрального действия. Подобно античному хору или персонажам символистского театра, Душа существует на сцене вне традиционной драматической структуры: она не вступает в диалоги, но при этом является активным участником событий. В отличие от Господина N в *Ревизоре*, чей inferнальный образ несет мотив фатальности и контроля, Душа в *Машинерии Чехов* представляет собой архетип чистого, непорочного начала, способного сохранять связь между прошлым и настоящим, между материальным и духовным.

Визуально-пластическое решение персонажа подчеркивает его ирреальную природу: Душа – это воздушный, светлый образ хрупкой юной девушки, одетой в белое легкое платье, символизирующее невесомость, одухотворенность, выход за пределы земного существования. Центральной деталью костюма становится огромная белая шляпа, на полях которой, широко раскинув крылья, распласталась убитая Трепловым чайка – ключевая аллюзия на чеховский символ неиссякаемого стремления к высокому, обрывающегося трагическим падением. Этот изобразительный код соединяет образ Души с идеей жертвенности, несбывшихся надежд, утраченных иллюзий.

Принцип сценического существования Души строится на постоянном соприсутствии: персонаж не покидает пространство сцены, оставаясь невидимым для других героев, но при этом отчетливо ощутимым для зрителя. Такой прием создает особую систему зрительского восприятия, при которой Душа становится своего рода метафорическим эхом каждого поступка и эмоционального движения главных персонажей. Ее пластические реакции и перемещения на сцене аккумулируют в себе напряжение, боль, скрытые желания и нереализованные стремления действующих лиц.

Пластическая выразительность персонажа строится на мягкой текучести движений, которые контрастируют с резкими, угловатыми жестами остальных персонажей. В определенных сценах движения Души напоминают танцевальную импровизацию, что сближает этот образ с элементами физического театра и театра перформанса. Таким образом, режиссер не просто вводит символический персонаж, но и предлагает новый способ

взаимодействия актера и пространства, при котором персонаж существует вне традиционной логики драматического конфликта.

Важным элементом режиссерской концепции является взаимодействие света и тени в построении образа Души. В ряде сцен освещение делает ее фигуру почти призрачной, создавая эффект полупрозрачности, что еще больше подчеркивает ее переходное состояние между физическим и метафизическим мирами. Световые решения спектакля формируют ауру мистического присутствия, делая Душу своего рода ангелом-хранителем или, напротив, немым свидетелем краха идеалов, происходящего с героями.

Таким образом, введение Души в спектакль *Машинерия Чехов* не только расширяет его художественное пространство, но и позволяет вывести повествование за пределы традиционной драматургии, создавая многослойную сценическую реальность. Этот персонаж становится связующим звеном между миром живых и миром утраченных идеалов, что делает его центральной точкой эмоционального и смыслового напряжения спектакля. «Мета-душа — Душа — материализуется, становится зримой, воплощённой в образе актрисы Дорианы Талмэзан, и тем самым напоминает нам о Вселенской Душе из пьесы Треплева, сыгранной Ниной Заречной в его спектакле. Следуя постмодернистской концепции, режиссёр создаёт спектакль, в котором персонаж-Душа исполняет множественные роли, трансформируясь в ходе действия в чеховских героинь — Нину и Машу из *Чайки*, Соню из *Дяди Вани*, и одновременно воплощая на протяжении всего действия саму душу писателя Чехова, находящегося на смертном одре» [60, с. 97].

Спектакль изначально шёл на французском языке. Однако даже при языковом барьере публика безошибочно распознавала черты подлинного интеллигента в облике главного героя: сострадание к человеческим бедам, извечную тоску по несбыточному счастью и мечту о лучшем будущем. Интонационный строй речи, переходы от саркастических реплик к задумчивым паузам — всё это дополнялось пластическими акцентами Души, усиливая ощущение слияния писателя со своим глубинным я.

Важным элементом, вносящим комедийно-гротесковую ноту, становится сцена с *бездарными врачами* — Чебутыкиным, Астровым и Львовым (в первой редакции актеры Думитру Мамей, Валериу Пахоми, Георге Бутуча; во второй Денис Перев и Дмитрий Коев). По режиссёрскому замыслу, они выступают в роли патологоанатомов, которым необходимо опознать тело Чехова, но их поведение насквозь пронизано цинизмом и легкомыслием.

Болтая о степени таланта писателя, они пьют водку, шумно спорят и даже распевают песню, выставляя напоказ свою грубоватую бесчувственность. При этом Чехов и его Душа незримо присутствуют рядом. Он, словно вышедший из собственного тела, наблюдал за их комическими выходками, добавляя в сцену дополнительную ироничную глубину. Этот режиссёрский приём служит контрастом к общему трагическому замыслу и придаёт спектаклю оттенок злой сатиры, высмеивающей беспомощность людского восприятия смерти и бессилия науки перед лицом фатального исхода.

Таким образом, режиссёр П. Вуткэрзу создаёт сложное полифоничное сценическое полотно, где сталкиваются реальность и ирреальность, физическое и метафизическое, трагическое и комедийное. Использование образа Души для объединения сюжетов разных чеховских пьес, световые и звуковые акценты, подчёркивающие фантасмагорический характер действия, а также комедийно-гротесковые сцены с *докторами* формируют уникальную художественную среду. В ней сам Чехов предстаёт в роли человека, до последнего мгновения сохраняющего самоиронию и мудрое восприятие жизненных парадоксов, а его творения оживают на сцене в причудливом танце призрачных сновидений.

Действие спектакля *Машинерия Чехов* разворачивается на фоне высоких белых арочных окон, служащих своеобразным порталом к различным пространственно-временным измерениям. За окнами видны то мерцающие слабые отблески керосиновых ламп, освещающих призрачные силуэты чеховских персонажей, ищущих и зовущих своего создателя, то взгляду открывается вокзал, на котором под аккомпанемент духового оркестра люди радостно встречают прибывающий поезд. Позднее выясняется, что в одном из вагонов, предназначенных для транспортировки устриц, перевозили прах самого Антона Павловича. Этот приём не только создаёт историческую отсылку к факту реального возвращения тела Чехова, но и метафорически указывает на *окоstenение* культурной памяти о гениальном драматурге.

Спустя время за окнами возникает и знаменитый вишнёвый сад, однако он предстаёт скорее миражом, чем полноценным пейзажем. По словам самого Чехова, сакральное значение сада заключается в символе чистоты и духовного обновления. В свете осознания собственной смертности, вызванной туберкулёзом, у драматурга это видение обретает ещё более острое звучание, подчёркивающее хрупкость и мимолётность жизни.

В спектакле идея приближающейся смерти воплощена при помощи образа Сарры (Анны Петровны) из пьесы *Иванов* (в первой редакции актриса Брижит Перротон, во второй Инна Хоненко), которая также погибла от чахотки. Она неоднократно возникает перед внутренним взором Чехова, наделённая особым знанием о природе загробного бытия. Сарра вселяет в писателя ощущение умиротворённости, мягко напоминая о том, что она уже прошла все этапы умирания в его собственной драматургии. В этой метафизической встрече заложено глубоко театральное переживание: сцена становится пространством, где автор сталкивается со своими героями и где сама природа времени и пространства превращается в условность. Реальность и иллюзия сливаются, формируя единую художественную ткань. Таким образом, грань между жизнью и смертью растворяется, обретая в духовном послании Сарры новое, более возвышенное измерение.

В спектакле П. Вуткэрэу особое значение приобретает образ Прохожего из пьесы *Вишнёвый сад* (в первой редакции актер Валериу Унгуряну, во второй Юрий Андрищенко). Режиссёр не только усиливает его символическое значение, но и продлевает его присутствие в сценическом действии, делая эту фигуру своеобразной нитью, связывающей фрагменты спектакля в единое целое. В чеховской пьесе Прохожий появляется вскоре после звучания загадочного, замирающего в тишине звука лопнувшей струны — мотива, который исследователь Б. Зингерман трактует как «глас вечности: напоминание о неведомых мирах и жизнях» [11, с.112.], выходящих за пределы обыденного человеческого существования. В утончённой интерпретации Вуткэрэу этот мотив находит своё отражение, становясь акустическим лейтмотивом спектакля.

Звук лопнувшей струны — отголосок некоего космического закона, нарушенного невидимым роком — цитируется и в спектакле, вызывая у Прохожего физическое содрогание, подобное судороге. Его босые, в кровь сбитые ноги служат зрительскому восприятию воплощением бесконечного пути, утомительного странствия в поисках Николаевского вокзала. Этот поиск приобретает экзистенциальный смысл: Прохожий движется не просто к географической точке, но к месту, куда был доставлен гроб с прахом Чехова, месту, где прошлое сталкивается с настоящим и рождается вечность.

Сценографическое решение спектакля усиливает это ощущение зыбкости границ между мирами. Белый сыпучий песок покрывает сцену, превращая её в метафорическое пространство, где время становится текучим и неопределённым. По этому песку, оставляя

следы, ступает Прохожий, появляясь перед каждым новым эпизодом, который фиксирует важнейшие кульминационные моменты взаимодействия героев. Его присутствие напоминало о неотвратимости движения времени, о цикличности судеб и об эхо прошлого, которое невозможно заглушить.

На фоне этой зыбкой песчаной поверхности, словно возникшие из миража вечности, появлялись дамы. Тонкая работа художника по костюмам способствовала созданию впечатляющих женских образов: облачённые в изысканные платья, в роскошных шляпах, они вызывали ассоциации с произведениями художников модерна конца XIX — начала XX века, создавая эффект *ожившей живописи*. В этом мире видений Аркадина (в первой редакции актриса Ала Меншиков, во второй Вера Марьянчик), погружённая в собственные амбиции, и три сестры — Ольга, Маша и Ирина (в первой редакции актрисы Лариса Минов, Ала Меншиков, Анжела Сокиркэ; во второй Наталья Корнигруца, Марианна Дроздова, Ирина Тарасюк) — существовали как воспоминания, как вечные образы, запечатлённые в сознании умирающего писателя.

Гамлетовская реминисценция звучит в сцене Аркадиной и Треплева (в первой редакции актер Думитру Мамей; во второй Виталий Павлюков). Здесь Вуткэрэу раскрывает мотив предательства: мать, не признающая своего сына и отвергающая его талант, стремится избавиться от него, словно перекладывая заботу об этом персонаже - своем *нелепом ребенке* - на Чехова, который когда-то его создал. В этой сцене проступает мотив судьбоносной обречённости — чувство, что линии жизней уже проложены и изменить их невозможно.

В другом эпизоде, наполненном символической напряжённостью, перед зрителем предстают Тузенбах и Солёный (в первой редакции актеры Думитру Мамей и Георге Бутуча; во второй Виталий Павлюков и Арчил Иоселиани), оба в белых офицерских мундирах, которые сливаются с цветом песка. Обречённость этих персонажей подчёркнута режиссёрским решением: именно Чехов, словно невидимый архитектор судеб, вкладывает в руку Солёного пистолет, тем самым задавая предопределённость развязки.

Отдельное место в спектакле занимает дуэт Фирса и Анфисы (в первой редакции актеры Георге Петрару и Лариса Минов; во второй Александр Васильев и Альбина Самарцева) — персонажей, воплощающих простую, земную человеческую жизнь, которая, однако, также уходит в вечность. Они становятся символами уходящей эпохи, людей,

растворяющихся во времени, как и сам Чехов, чьё присутствие на сцене балансирует между реальностью и её призрачным отражением.

Финальная сцена спектакля — мощная по своему символизму и пластической выразительности. Все персонажи стоят босыми ногами на белом песке и пересыпают его между ладонями, создавая образ песочных часов, чей ход никто уже не способен повернуть вспять. Этот ритуальный жест вызывает ассоциации с танцами древних народов, которые исполнялись босиком, в прямом контакте с землёй. Подобно им, герои спектакля словно ощущают дыхание вечности, соединяясь с неизменным течением времени. Их босые стопы растворяются в белом песке — в этом символе зыбкости бытия, бесконечного круговорота жизни и смерти, материального и потустороннего.

В спектакле *Машинерия Чехов* П. Вуткэрзу создаёт сложную сеть театральных аллюзий, включая отсылки к предыдущим постановкам театра «Еужен Ионеско». Одной из наиболее мощных реминисценций становится центральная метафора из раннего спектакля И. Сапдару «Гамлет» — образ мальчика, пытающегося научить мёртвую птицу летать. Этот выразительный символ, наполненный трагизмом и надеждой, переносится в *Машинерию Чехов*, но теперь он обретает новое смысловое звучание.

В интерпретации Вуткэрзу мальчик становится воплощением утонувшего сына Раневской, который возвращается в её мир, чтобы забрать мать туда, где уже не существует боли, раскаяния и утрат. Это не просто призрак из прошлого, а вестник другого измерения — символ незавершённой связи между жизнью и смертью, между матерью и ребёнком. И в этой образности тоже звучит парафраз с гамлетовской темой материнского предательства. В руках мальчика оказывается чайка — тотемный образ из пьесы Чехова, который передаёт ему персонаж Души. Этот момент становится многослойной театральной метафорой: птица — не только отражение судьбы Треплева, но и универсальный символ несбывшихся надежд, оборванных полётов, стремления к свободе, которого не суждено достичь.

Финальную вереницу персонажей венчают героини *Трёх сестёр*. Специально для этой постановки драматург Матей Вишник добавил монологи, в которых Ольга, Маша и Ирина обращаются к Чехову, рассказывая ему о своих мечтах и тревогах. Их слова звучат как последняя отчаянная попытка изменить свою судьбу, словно они надеются, что автор способен переписать их жизненные сценарии. Однако Чехов уже давно ушёл, его время истекло, и судьбы его героев, как и он сам, стали частью вечности.

Спектакль *Машинерия Чехов* в постановке П. Вуткэрэу представляет собой сложное метатеатральное высказывание, в котором художественный образ формируется через гармоничное взаимодействие сценографии, пластики, света и музыки. Атмосфера постановки балансирует между исторической стилизацией и фантасмагорией, создавая пространство зыбкой границы между жизнью и смертью, прошлым и настоящим, реальностью и иллюзией.

Темпо-ритмическая структура спектакля подчинена логике сновидения. Вуткэрэу выстраивает темп спектакля как постепенное растворение: от узнаваемых чеховских образов к их дематериализации, от бытовых реалий к символической. Режиссёрский почерк выражается в сочетании замедленного действия с внезапными акцентами, где каждое движение и пауза приобретают метафизический смысл. Спектакль напоминает разреженное театральное полотно, где смысл рождается не в динамике событий, а в игре смысловых отголосков и театральных реминисценций.

3.4. Выводы по главе 3.

1. Путём анализа спектакля *Гамлет* режиссера Иона Сапдару, поставленного на сцене Театра «Еужен Ионеско», установлено, что он представляет собой сложную театральную конструкцию, в которой традиционные трагедийные мотивы переосмыслены сквозь призму современной социокультурной реальности. Выявлено, что художественный образ спектакля *Гамлет* в трактовке Сапдару формируется как синтез классической трагедийности и современной театральной экспрессии, в которой ведущую роль играют визуально-метафорические и кинематографические средства сценического выражения.

2. Анализ спектаклей Национального Театра «Еужен Ионеско», основанных на пьесах А.П. Чехова, позволяет выявить устойчивое направление режиссёрской интерпретации, связанное с выявлением гамлетовской парадигмы как важного смыслового и эстетического ресурса чеховской драматургии. Обосновано, что в постановках М. Фусу, П. Вуткэрэу и Н. Бетехтина, обращающихся к пьесам А. П. Чехова, интертекстуальные связи с шекспировским Гамлетом становятся значимым элементом режиссёрской концепции, способствующим формированию сложного художественного образа спектакля, где переплетаются трагическая рефлексия, экзистенциальное напряжение и метафизическая ирония. Выявлено, что в режиссёрской трактовке Михая Фусу художественный образ спектакля выстраивается

посредством визуально-символического театра, в котором минималистичная сценография, пластическая выразительность и метафорическая насыщенность сценических элементов играют ключевую роль. Таким образом, режиссёрская концепция Фусу строится на тонком интертекстуальном диалоге с трагедийным каноном, раскрывая глубинные экзистенциальные пласты чеховской драмы.

Установлено, что в спектакле *Машинерия Чехов* режисера Петру Вуткэрэу художественный образ формируется с опорой на метатеатральные приёмы, раскрывающие внутреннюю драму автора как персонажа и актуализирующие экзистенциальные мотивы. Введение фигуры Чехова в структуру сценического действия превращает его из автора в трагического героя, осознающего неизбежность собственной гибели, что перекликается с гамлетовским архетипом. Таким образом, утверждается, что режиссер выстраивает сценическую поэтику на пересечении чеховского текста и гамлетовской парадигмы, создавая образ спектакля как пространства предельного саморазоблачения и рефлексии. Проведённый анализ художественной образности спектакля *Чайка* в постановке Никиты Бетехтина даёт основания утверждать, что данный проект представляет собой образец постдраматического сценического высказывания, в котором классический драматургический текст А. П. Чехова переосмысливается сквозь призму визуально-символического театра и ассоциативной сценической поэтики. Режиссёрская концепция сознательно отказывается от традиций психологического театра, акцентируя внимание на пространственной метафоре, ритмической организации действия, выразительных мизансценах и синтезе различных знаковых систем. Использование интертекстуальности, музыкально-драматургических вставок, звуковой партитуры и экспрессивного темпо-ритма формирует полифоническое сценическое измерение, в котором зритель вовлекается в размышление о природе одиночества и кризисе искусства. Постановка Бетехтина являет собой театральный манифест, в котором театр выступает исследовательским пространством, способным расширить горизонты восприятия классической драмы в контексте эстетических поисков XXI века.

3. В предлагаемом исследовании установлено, что режиссёрские интерпретации чеховской драмы в русле гамлетовской парадигмы раскрывают потенциал классического текста как пространства для постдраматических и постмодернистских театральных экспериментов. Особое внимание уделяется внутренним конфликтам героев, драматургии молчания и визуально-символическим средствам сценического выражения, что обогащает

театральный язык и способствует актуализации чеховского текста для современного зрителя. Таким образом, заключаем, что в рамках этих постановок происходит трансформация классической драматургии в медиатор художественного поиска, где образ героя становится площадкой для исследования кризиса идентичности и конфликтов восприятия.

4. Авторский вклад данной главы заключается в выявлении и теоретическом обосновании гамлетовской парадигмы как инструмента режиссёрского мышления в современной сценической интерпретации пьес А.П.Чехова. Предложенный в исследовании подход позволяет рассматривать интертекстуальные связи не как простые реминисценции, а как активную форму сценического диалога с классическим каноном, что, в свою очередь, вносит вклад в развитие теории художественного образа спектакля, расширяя представления о механизмах режиссёрской адаптации и зрительской рецепции в отношении классической драматургии в театре XXI века.

ОБЩИЕ ВЫВОодЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Разработанные теоретико-методологические основы формирования художественного образа спектакля, создаваемого на базе классической драматургии, подкрепленные примерами практического использования этих основ как инструментария при анализе художественной образности постановок Театра «Е.Ионеско», являются актуальным ориентиром для современной театроведческой практики. Подводя итоги исследования, мы пришли к следующим реферативным выводам:

1. В ходе изучения теоретических работ по теме, нами определена *сущность художественного образа спектакля*, которая понимается как синтетическая категория, результат единства всех выразительных средств театра: актёрской игры, сценографии, музыкального сопровождения, света, костюмов и др. Он не воспроизводит действительность буквально, а преобразует её благодаря творческому воображению режиссёра и актёров, а также субъективному восприятию зрителя. Также установлена *структура художественного образа спектакля*: объективное (факты реальности, заданная драматургом ситуация) соединяется с субъективным (режиссёрское и актёрское переосмысление, личная эстетическая позиция постановочной группы); атмосфера и темпо-ритм формируют эмоциональный каркас спектакля и усиливают его художественное воздействие; диалог между зрителем и авторами (драматургом, режиссёром) актуализирует образ, придавая ему многозначность. (Глава 1 - 1.1; 1.2)

2. В результате анализа мы определили принципиальные отличия (в структуре, способе раскрытия персонажей и степени участия зрителя) между классической драмой «закрытой формы» и неклассической - «открытой формы», постдраматикой, абсурдом. Это дало возможность уточнить *методологию исследования художественного образа*, учитывая как линейный сюжет и чёткую композицию, так и фрагментарность, лиризм, атмосферность и вовлечение публики в соавторство, тем самым расширив диапазон интерпретационных и постановочных решений. Также исследование предлагает более гибко и полно анализировать специфику драматических постановок с точки зрения *восприятия и интерпретации* художественного текста, спектакля, учитывая личный опыт, культурные ожидания и эмоциональную вовлечённость зрителя, а также множественную природу смыслового декодирования (драматургическую, режиссёрскую, актёрскую, сценографическую и

музыкальную составляющие). Такой подход совершенствует набор методологических приемов, позволяя точнее выявлять художественные закономерности и разрабатывать новые решения для анализа и постановки спектаклей. (Глава 1 - 1.3; 1.4)

3.Полученные результаты исследования темы с точки зрения режиссёрской адаптации позволяют более чётко выявлять глубинные идеи первоисточника, согласовывать их с личным художественным видением и актуальным социокультурным контекстом, а также выстраивать сценическое действие в виде целостной образной структуры. При этом коллективный характер адаптации (актеры, художники, композиторы и т. д.) обеспечивает синергетический эффект, формируя единый синтетический образ. Такие выводы способствуют совершенствованию режиссёрской практики, позволяя сохранять идейный стержень автора и одновременно вносить новые интерпретационные акценты, отвечающие запросам современной аудитории.(Глава1-1.5). Мы пришли к заключению, что *художественный образ спектакля* рождается из переплетения классической или неклассической драматической основы, индивидуального стиля режиссёрской адаптации и особого зрительского участия, выражающегося в восприятии и интерпретации. Это поликомпонентное взаимодействие обеспечивает театру живую, эволюционирующую природу, а художественный образ обретает уникальную ценность и значимость в каждой конкретной постановке.

4. Исторический и сравнительно-сопоставительный методы исследования эстетического дискурса театра «Еужен Ионеско» выявили синтез абсурдистской драматургии с вахтанговской художественной методологией. Включение исторического анализа (постсоветский период, культурные изменения 1990-х гг.) позволило определить, что актеры и режиссёры целенаправленно формировали новый художественный код, опираясь на дух времени, связанный с утратой прежних идеологических ориентиров. Мы провели прикладное применение разработанной нами теоретико-методологической системы для исследования эволюции художественного образа спектакля на примере постановок режиссера Петру Вуткэрэу *Кирица в провинции* и *Ревизор*, остающихся более 30 лет в репертуаре Театра «Еужен Ионеско». Во-первых, на стыке объективного (неизменный текст Василе Александри и Николая Гоголя, фиксирующие реальности провинциального социума XIX века) и субъективного (режиссёрская деконструкция, актёрская импровизация, визуальная метафорика) формируется полисемантический образ спектаклей, включающий гротеск, сатиру

и элементы социальной притчи. Во-вторых, атмосфера и темпо-ритмическая структура постановок — от фарсовой гиперболы до трагикомической развязки— задают эмоциональный каркас сценического действия, усиливающий его художественное воздействие. В-третьих, за счёт активного диалога со зрителем, строящегося на узнаваемых визуальных и культурных кодах (маски, *Капричос* Гойи в *Кирице в провинции*, аллюзии на современность в *Ревизоре*), спектакль приобретает многозначность и превращается в открытую структуру, где художественный образ становится медиатором между классическим текстом и актуальным социокультурным контекстом (Глава 2 – 2.1.1; 2.1.2]. Постановка *Ревизор* демонстрирует трансформацию классической комедии в сценическую метафору социальной реальности, где художественный образ спектакля строится на противопоставлении архетипической драматургии и постмодернистской театральной парадигмы.

5. Опираясь в исследовании разработанной нами теоретико-методологической системой, мы провели прикладное применение разработки для определения режиссёрских стратегии сочетания трагедийного модуса с постмодернистской деконструкцией художественных форм в образности спектаклей *Гамлет* и *Чайка*, а также провели анализ шекспировских реминисценций в спектаклях по чеховской драматургии. (Глава 3 - 3.1; 3.2; 3.2.1; 3.2.2.) В результате мы установили, что художественный образ спектакля *Гамлет* в постановке Иона Сапдару формируется как сложная синтетическая структура, где текст шекспировской трагедии взаимодействует с мизансценами, символикой, сценографией, музыкой и пластикой. Центральный образ Гамлета раскрывается через систему визуальных и аудиальных метафор (мальчик с мёртвой птицей, зеркала, фигуры в масках), контрастный монтаж сцен и пространственные контрапункты. Благодаря этому спектакль обретает форму полифонического высказывания, в котором каждый элемент сценической ткани несёт семантическую нагрузку. Образ мира представлен как пространство мёртвой цивилизации, где герои — живые мертвецы, а Гамлет — последний носитель духовного сопротивления.

Классическая и неклассическая драма взаимодействуют в структуре спектакля: шекспировский текст сохраняется, но переосмысливается средствами постдраматического театра. И.Сапдару использует приёмы театра символа, пластики, визуального монтажа, вводит аллюзии, инверсии и параллельные линии действия, нарушая линейность классической драмы и создавая открытую, ассоциативную форму.

Восприятие спектакля предполагает активное участие зрителя в интерпретации: помимо вербального слоя, важнейшими становятся визуальные и звуковые коды, мизансценические знаки и символы. Образное мышление режиссёра требует от зрителя способности к декодированию визуального подтекста и сценических метафор, превращая акт восприятия в аналитический процесс.

Режиссёрская адаптация затрагивает не только текст, но и структуру действия, систему персонажей и визуальный ритм спектакля. Используются кинематографические приёмы (крупный план, монтажные сцепления, флешбэки), внедряются дополнительные сценические образы и новые символические персонажи. В результате классическая основа не утрачивается, но трансформируется в соответствии с эстетикой современного театра.

Художественный образ спектакля Михая Фусу *Чайка* строится как визуально-пластическая метафора мира, разрушенного внутренними противоречиями и эстетическим кризисом. *Классическая драма* Антона Чехова подвергается *неклассической адаптации*, со смещением акцентов: из сюжета исключаются второстепенные персонажи, устраняется природа как поэтический контрапункт, а образ чайки — центральный символ пьесы — редуцируется или растворяется в постмодернистской интерпретации. Это свидетельствует о деконструктивной стратегии, характерной для *постдраматического театра*, где сюжет и психологическая мотивация заменяются визуально-эмоциональными и философскими кодами. Плюрализм интерпретаций отражает особенность постмодернистского театра, где значимость образа не фиксирована, а определяется зрительским восприятием и личной ассоциативностью. *Режиссёрская адаптация* М.Фусу выводит личный конфликт молодого поколения театра с прежними формами в доминирующую позицию. Чеховская поэтика заменена эстетикой жёсткого противостояния и отчуждённости.

Спектакль Никиты Бетехтина *Чайка* представляет собой выразительный пример постдраматической режиссуры, в которой художественный образ спектакля конструируется не через традиционные категории психологического театра, а посредством визуально-пространственной и метафорической драматургии. Художественный образ здесь формируется в синтезе сценографии, пластики, звукового оформления и символических объектов, где каждый элемент наделён семантической нагрузкой. Сценическая структура позволяет отнести спектакль к категории *неклассической драмы*, где утрачивается линейность сюжета, а доминируют перформативные и образные стратегии выражения.

Режиссёрская адаптация заключается в полной трансформации чеховского текста: Бетехтин отказывается от натуралистической среды в пользу эстетики отстранения, минимализма и постконцептуального театра. Он актуализирует чеховские мотивы через визуальные и пространственные коды, создавая новое сценическое измерение. Нами продемонстрировано, что сценическая структура позволяет отнести спектакль к категории *неклассической драмы*, где утрачивается линейность сюжета, а доминируют перформативные и образные стратегии выражения.

В результате исследования спектакль *Машинерия Чехов* с точки зрения интегрального художественно-образного синтеза, мы определили следующее: постановка отражает метатеатральную природу чеховского наследия и являет собой пример театрального произведения, где классическое содержание преломляется через неклассические формы и символические системы в рамках лиминального пространства сценического действия. Анализ спектакля П. Вуткэрэу *Машинерия Чехов* демонстрирует сложную структуру художественного образа, созданного на пересечении классической и постдраматической парадигм (Глава 3 - 3.3). *Художественный образ спектакля* формируется как комплексная метафорическая система, в которой драматургические аллюзии, пластическое решение, сценография, свет и звук объединяются в целостное театральное высказывание.

РЕКОМЕНДАЦИИ

Результаты научного исследования, посвящённого изучению художественного образа спектакля на стыке классической драматургии и неклассических театральных форм, позволяют сформулировать ряд практических рекомендаций, которые могут служить платформой для синтеза нескольких направлений театральной деятельности: сценарного мастерства, режиссуры, сценографии, актерского матерства, композиторского искусства, формирующих запросы современного театрального дискурса:

1. *Разработка методологии анализа спектакля* как синтетического художественного высказывания позволяет использовать предложенную трёхкомпонентную структуру художественного образа (драматургическая основа, интерпретация постановочной группы, рецептивный отклик) в театральной педагогике, при подготовке режиссёров, сценографов

и актёров. Это обеспечивает целостное видение спектакля как системы выразительных взаимодействий.

2. Постановочная практика с классическим материалом может эффективно опираться на принципы открытой структуры и многозначности, выявленные в анализе спектаклей *Кирица в провинции* и *Ревизор*. Театрам рекомендовано разрабатывать гибкие репертуарные модели, допускающие редактирование постановок в соответствии с актуальной социокультурной повесткой, сохраняя при этом авторскую драматургическую матрицу.
3. Эстетический вектор Театра «Еужен Ионеско», сочетающий принципы вахтанговской школы с абсурдистской и постдраматической эстетикой, может служить моделью для театров, ориентированных на формирование собственного художественного кода. В частности, рекомендуется внедрение тренингов по работе с символом, гротеском, пластической выразительностью и импровизацией.
4. Метатеатральные и интермедийные формы, как показал анализ спектакля *Машинерия Чехов*, должны рассматриваться как перспективное направление в театре памяти и театре философской рефлексии. Внедрение таких форм способствует созданию спектаклей-исследований, актуализирующих культурное наследие в современных художественных координатах.
5. Рекомендуется включать в репертуар театров постановки, в которых классическая драматургия — в частности, шекспировские тексты и произведения А.Чехова — служит основой для постдраматического переосмысления, направленного на создание авторского сценического высказывания. Такие спектакли формируют у зрителя аналитический тип восприятия, опирающийся не только на эмоциональное соучастие, но и на способность к интерпретации культурных кодов. В этой связи рекомендуется интеграция экспериментальных проектов в институциональные репертуары, а также разработка образовательных программ для молодых режиссёров, ориентированных на освоение методов символической драматургии, интермедийности и метафорического моделирования сценического пространства.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. АРТЕМЬЕВА, Л. «Гамлетовский» микросюжет в пьесе А.П.Чехова «Чайка». В: *Пушкинские чтения – 2015. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XX междунар. науч. конф. / под общ. ред. В.Н. Скворцова; отв. ред. Т.В. Мальцева/*. Санкт-Петербург.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2015, с. 224-232. ISBN 978-5-8290-1483-4
2. БЕНТЛИ, Э. *Жизнь драмы*. Пер. с англ В. Воронина, предисл. И. В. Минакова. Москва.: Айрис Пресс, 2004 - 406 с. http://teatr-lib.ru/Library/Bentley/life_dr/
3. БОГДАНОВА, П. От составителя. Введение в тему. În: *Метаморфозы театральности. Разомкнутые формы*. Сборник статей и интервью; сост., предисл. П. Богдановой. Москва: Издательство Новое литературное обозрение, 2020. Disponibil : <https://www.litres.ru/raznoe-4340152/metamorfozy-teatralnosti-razomknutye-formy/chitat-onlayn/>
4. БОНФЕЛЬД, М К проблеме многоуровневости художественного текста. В: *Музыкальная академия*, 1993, № 4 (645), с. 197-203
5. БОЯДЖИЕВ, Г. *Театральная выразительность*. Москва: Вузовская книга, 2015
6. ВАХТАНГОВ, Е. *Сборник* (Составители и комментарии Вендровская, Л. Д., Каптерева, Т. Н.). Москва: Всероссийское театральное общество, 1984, 583 с.
7. .ВОРОТЫНЦЕВ, П. «Арлекин – слуга двух господ » как гипертекст итальянской культуры: связь музыки и театра в спектакле Джорджо Стрелера. В: *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2011. Выпуск 8-1, с. 45-48 [online] [accessat 26 octombr.2024]. Disponibil: <https://www.gramota.net/issue/hss.2011..8-1 Vizitat: 20.10.2024>
8. ГАДАМЕР, Г. *Актуальность прекрасного*. Москва: Искусство, 1991. 368 с.- ISBN: 5-210-0261-X (с.126-146)
9. ЕСИН, А. *Принципы и приемы анализа литературного произведения*. 2-е издание, исправленное. Москва: Флинта, Наука, 1999, 248 с.- ISBN: 978-5-89349-049-7
10. ЗАХАВА, Б. *Мастерство актёра и режиссера*. Москва: Просвещение, 1978
11. ЗИНГЕРМАН, Б. *Очерки истории драмы 20 века*. Москва: Наука, 1979, 392 с.

12. ЗИНГЕРМАН, Б. *Театр Чехова и его мировое значение*. Москва. Наука. 1988, 384 с.
<http://teatr-lib.ru/Library/Singerman/chehov/>
13. ЗИНЧЕНКО, В., МЕЩЕРЯКОВ, Б. (ред.). *Большой психологический словарь*. Москва, 1997, 832 с.- ISBN 985-13-7525-X.
14. ЗИСЬ, А. *Искусство и эстетика: традиции, категории и современные проблемы*. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Искусство, 1975, 447 с.
15. ИЛЬИН, И. *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. Москва: Интрада, 1996. 256 с. - ISBN 5-87604-035-5
16. КИРИЛЕНКО, Н. В поисках канона классической драмы (о концепции Н.Д. Тамарченко). В: *Новый филологический вестник*, 2018, № 3 (46), с. 16-25. [\[online\] \[accesat 23 octombr.2024\]](https://cyberleninka.ru/article/n/v-poiskah-kanona-klassicheskoy-dramy-o-kontseptsii-n-d-tamarchenko). Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-poiskah-kanona-klassicheskoy-dramy-o-kontseptsii-n-d-tamarchenko>
17. КОРОЛЕВА, Э. *Театр и время*. Кишинёв: Инесса, 2006. 272 с.- ISBN 978-9975-9561-9-2
18. ЛЕМАН, Х.-Т. *Постдраматический театр*. Москва: ABCdesign, 2013. 312 с. ISBN 978-5-4330-0024-7.
19. ЛОТМАН, Ю. *Избранные статьи*. В 3 т. Т. 1: *Статьи по семиотике и типологии культуры*. Таллинн: Александра, 1992. 479 с. - ISBN 5-450-01551-8
20. ЛОТМАН, Ю.М. *Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство – СП., 2000. 704 с.- ISBN 5-210-01488-6
21. ЛЫСЕНКО, С. Постановочная интерпретация в современном музыкальном театре: стратегия деконструкции В: *Современные проблемы науки и образования*. 2014. № 1.: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=11944> – accesat 10.02.2025
22. МАРЬЯНЧИК-КОБЗАК, В. Классическая драматургия как основа театрального дискурса. În: *Studiul artelor si culturologie: istorie, teorie, practică*. Numărul 2(47) / 2024, pp.83-86. - ISSN 2345-1408 /ISSNe 2345-1831
23. МАРЬЯНЧИК-КОБЗАК, В. Образ театрального спектакля. К постановке проблемы. În: *Artă și educație artistică*. Revistă de cultură, știință și practică educațională, 2007, nr.3 (6), pp. 37-43 ISSN 1857-0445
24. МЕЙЕРХОЛД, В. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. В 2-х кн. Кн.1 (1917-1939). Москва: Искусство, 1968, 350 с.

25. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО, В. *Рождение театра*. Комментарии. М.Н. Любомудрова. Москва: Правда, 1989, 575 с.
26. НЕМИНУЩИЙ, А. Чеховские «Гамлеты». С.114 -121 [\[online\]](#) [\[accesat 30 octombr.2024\]](#).
Disponibil:https://rik.mgpu.ru/wpcontent/uploads/sites/13/2018/08/6_2011_10.pdf
27. ОЖЕГОВ, С., ШВЕДОВА, Н. *Толковый словарь русского языка*. [\[online\]](#) [\[accesat 20 octombr.2024\]](#). Disponibil: :
<https://gufo.me/dict/ozhegov/%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%BA%D0%B0>
28. ПАВИ, П. *Словарь театра*. Перевод с фр. под ред. К. Разлогова. Москва: Прогресс, 1991. 504 с. - ISBN 5-01-002106-4
29. ПОНОМАРЕВА, Е. *Театр абсурда и его художественные принципы*. Москва: Искусство, 2024
30. РАППОПОРТ, С. *От художника к зрителю. Проблемы художественного творчества*. Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2021. 236 с. ISBN 978-5-8114-7147-8
31. РОМАНОВ, Ю. *Образ, знак в искусстве*. (Философско-методологический анализ). Санкт-Петербург: Академия Художеств имени Ильи Репина, 1991, стр.50.
32. РУДНЕВ, П. *Драма памяти: Очерки истории российской драматургии от Розова до наших дней*. Москва: Новое литературное обозрение, 2024. 492 с.- ISBN 978-5-4448-0768-2; 978-5-4448-2249-4
33. РЯПОСОВ, А. *Режиссерская методология Мейерхольда. I. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля*. Санкт-Петербург. 2001. 92 с.- ISBN 978- 5-507-52644-4
34. СЕНТ-БЁВ, Ш. *Литературные портреты. Критические очерки*. Москва: Художественная литература, 1970. 585 с.
35. СМИРЕНСКИЙ, В. *Полёт „Чайки” над морем „Гамлета”*. In: Toronto Slavic Quarterly [\[online\]](#)accesat 28.12.2024. Disponibil: <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/smirensky10.shtml>
36. *СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ*. Антология. Москва: Флинта; Наука, 2004, 343 с.- ISBN ISBN 5-89349-623-X (Флинта)
37. СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Режиссура и актерское мастерство*. Избранные работы. Москва: «Юрайт», 2022, 355 с. - ISBN 978-5-534-07266-2

38. ТАМАРЛИ, Г. *Синхронный диалог Чехова с культурой*. Таганрог: Изд. ТГПИ им. А.П. Чехова, 2014, 108 с. ISBN 978-5-87976-891-6
39. ТАМАРЧЕНКО, Н. *Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века* В: Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). Москва: ИМЛИ РАН, 2003. 592 с. - ISBN 5-9208-0170-0
40. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: в 2 т., под ред. Н.Д.Тамарченко. Т. 1 (Глава 2. Драма). Москва: Академия, 2004. ISBN 5-7695-1413-2 (1).
41. ТОВСТОНОГОВ, Г. *Зеркало сцены*. В 2 кн. Составитель Ю.С. Рыбаков. 2-е изд. доп. и испр. Москва: Искусство, 1984. Кн. 2. Статьи, записи репетиций. 367 с. http://teatr-lib.ru/Library/Tovstonogov/Zerkalo_sceni_2/
42. ФИШЕР-ЛИХТЕ, Э. *Эстетика перформативности*. Пер. с нем. Н.Кандинской. Под общей ред. Д. Трубочкина. Москва.: Канон –плюс, 2015, 375 с. ISBN 978-5-88373-670-3
43. ХАЛИЗЕВ, В. *Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование)*. Москва: Издательство МГУ, 1986, 260 с. ISSN 2310-757X
44. ХАЛИЗЕВ, В. *Теория литературы*. Москва: Высшая школа, 2007.
45. ЧЕХОВ, М. *Литературное наследие: В 2-х т. Т. 2. Об искусстве актера*. Москва: 1986
46. ЧЕХОВ, М. *О технике актёра*. Москва: Искусство, 1986.
47. ШКЛОВСКИЙ, В. *Гамлет и «Чайка»*. В: Вопросы литературы, 1981, № 1. с. 213-218.
48. ЭКО, У. *Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике*; пер. с итал. А. Шурбелева. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004
49. ЯУСС, Х. *Эстетический опыт и литературная герменевтика*. Москва: Наука, 1990.
50. ALIVERTI MARIA-INES. *Internaționalizarea teatrului de artă*. În: Teatrul de artă, o tradiție modernă. Volum coordonat de George Banu. Traducere din limba franceză Mirela Nedelcu-Patureau. Ediție îngrijită de Alina Mazilu. Ediția a 2-a. București: Nemira, 2013, 604 p. ISBN 978-606—579-704-8, pp. 310-340.
51. BANU, G. *Cehov, aproapele nostru*. Traducere din limba franceza Vlad Russo. București: Editura Nemira, 2017, 160 p. ISBN 978-606-758-975-7
52. BANU, G. *Livada de vișini, teatrul nostru. Jurnal de spectator*. În românește de Anca Măniuțiu. București, ALLFA, 2000

53. BANU, G. *Scena supravegheată. De la Shakespeare la Jenet*. Versiune în limba română Delia Voicu. Iași: Polirom; București:Unitext, 2007, 190 p. ISBN 978-973-46-0833-1; ISBN 978-973-8129-35-1
54. BANU, G. *Shakespeare, lumea-i un teatru*. Traducere din limba franceză Ileana Littera. București: Editura Nemira, 2010, 304 p. ISBN 978-606-8134-30-7
55. BANU, G. *Teatrul memoriei*. Traducere de Andriana Fianu, București: Univers, 1993. ISBN 973-34-0282-6
56. BOBOC, A. *Clasic și modern în perspectiva filosofiei culturii*. În: *Cogito*. Revistă de cercetare științifică pluridisciplinară. [\[online\] \[accesat 22 octombr.2024\]](https://cogito.ucdc.ro/nr_3/2%20-%20CLASIC%20SI%20MODERN%20IN%20PERSPECTIVA%20FILOSOFIEI%20CULTURII%20_r..pdf). Disponibil: https://cogito.ucdc.ro/nr_3/2%20-%20CLASIC%20SI%20MODERN%20IN%20PERSPECTIVA%20FILOSOFIEI%20CULTURII%20_r..pdf
57. CÎNTEC, O. *Silviu Purcărete sau privirea care înfățișează*. Ediția a doua, revăzută. București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”- Editura Cheiron, 2020. 213 p. ISBN 978-606-8220-74-1
58. COROLIOV, E. A. Cehov în viziunea regizorului Petru Vutcărău. În: *Arta-2002. Arte plastice. Arhitectură. Muzică. Teatru. Cinema*. AȘM. Chișinău, 2004, pp. 102-107 ISBN 9975-924-49-2
59. CORBU, H. *Vasile Alecsanri și teatrul*. Ediția a 2-a. Chișinău: S.n., 2010, 264 p. ISBN 978-9975-78-737-6
60. FEDORENCO, V. A. *Cehov: tradiția și modernitatea interpretării în teatrul contemporan*. În: *Arta-2002. Arte plastice. Arhitectură. Muzică. Teatru. Cinema*. AȘM. Chișinău, 2004, pp. 94-101 ISBN 9975-924-49-2
61. FORESTIER, G. *Introduction à l'analyse des textes classiques*. 5e éd. Paris: Armand Colin, 2017, 160 p.. ISBN 9782200616106
62. GHILAȘ, A., **MARIANCIC-COBZAC, V. *Atmosphere in dramatic text and theatrical discourse*. In: *Journal of Romanian Literary Studies*. Issue No. 40/ 2025 International Romanian Humanities Journal. Tîrgu Mureș: Arhipelag XXI Press, 2025, pp. 323-327 ISSN : 2248-3004**
63. GHILAȘ, A. *Discursul teatral teatral – între text și contexte*. Chișinău: Editura Lexon-Prim, 2017, 192 p. - ISBN 978-9975-139-36-6.
64. GHILAȘ, A. *Teatralitatea în discursul artistic al lui Ion Druță*. Chișinău: Editura Epigraf, 2021, 288 p. ISBN 978-9975-60-427-7.

65. GOFFMAN, E. *Viața cotidiană ca spectacol*. Ediția a doua, revizuită. Traducere de Simona Drăgan, Laura Albulescu. Postfață de Lazăr Vlăsceanu. București: Editura Comunicare.ro, 2003, 280 p. ISBN 978-973-837-603-8 978-973-711-124-1
66. GOREA-CHELARU, V. *Evoluția convenției teatrale în universalitatea spectacologiei*. București: Estfalia, 2011, 253 p. ISBN 978-6068284-18-7
67. GRIGORESCU, O. *Radu Afrim. Dicționar de lectură scenică*. În: Regia românească, de la act de interpretare la practici colaborative. Volum coordonat de Oltița Cîntec. Iași: Timpul, 2016, 455 p. ISBN 978-973-612-657-4
68. HAȘCU-GHIMPU, D. *Teatrul „Eugen Ionesco”: istoria unei disidențe*. Chișinău: S.n., 2016, 416 p. – ISBN 978-9975-53-706-3
69. ISER, W. *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*. București: 412 p. ISBN 973-697-810-9 ; 978-973-697-810-4
70. MIHUȚ, A.-D. *Teatrul între scriere și oralitate, între tradiție și inovație*. În: Anales Universitatis Apulensis. Series Philologica. 2007, tom 2. Alba Iulia: Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, pp.33-38
71. MARIANCIC-COBZAC, V. *Dramatic text and theatrical performance: reception and interpretation*. In: **Journal of Romanian Literary Studies. Issue No. 40/ 2025 International Romanian Humanities Journal**. Tîrgu Mureș: Arhipelag XXI Press, 2025, pp. 928-932 ISSN: 2248-3004
72. MARIANCIC-COBZAC, V. *The image of theatrical performance: prolegomena*. In: **The Challenges of Multicultural Representation: Literature, Discours and Dialogue. Section: Communication, Journalism, Education Sciences, Psychology and Sociology**. Tîrgu Mureș: The Alpha Institute for Multicultural Studies, Arhipelag XXI Press, 2024, pp. 50-53. - ISBN: 978-606-8624-11-2
73. MARIANCIC-COBZAC, V. *The Phenomenon of the „Eugen Ionesco“ National Theatre in the Republic of Moldova*. In: **International Scientific Research Congress, Congress Book**. Istanbul: isrAcademy Publishing, 2025, pp. 157-161. - ISBN: 978-625-95570-2-1
74. NAUGRETTE, C. *Căutări spațiale*. În: *Teatrul de artă, o tradiție modernă*. Volum coordonat de George Banu. Traducere din limba franceză Mirela Nedelcu-Patureau. Ediție îngrijită de Alina Mazilu. Ediția a 2-a. București: Nemira, 2013, 604 p. ISBN 978-606—579-704-8, pp.258-280

75. NECHIT, I. *Godot eliberatorul. Periplu teatral*. Chișinău: Editura Cartier, 1999. 165 p. ISBN 9975-949-72-X
77. ONCIOAIA, V. *Spectacolul poeziei în teatrul lui Eugen Ionesco*. Iași: Sedcom Libris, 2009, 274 p.- ISBN 978-973-670-334-8
78. PATUREAU, M. *David Esrig – un alchimist al teatrului existențial*. În: Teatrul de artă, o tradiție modernă. Volum coordonat de George Banu. Traducere din limba franceză Mirela Nedelcu-Patureau. Ediție îngrijită de Alina Mazilu. Ediția a 2-a. București: Nemira, 2013, 604 p. ISBN 978-606—579-704-8, pp.508-525.
79. PAVIS, P. *L'héritage classique du théâtre post-moderne*. In: Journal of Dramatic Theory and Criticism, 3(1), 1988, pp. 217-232 [\[online\]](https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/1707) [\[accesat 29 octombr.2024\]](https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/1707). Disponibil: <https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/1707>
80. ROȘCA, A. *Schimbarea modelului dramaturgic. Dimensiunea estetică și cea socială în traseul evolutiv autohton*. În: Arta. Arte Audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema. Serie nouă. Vol. I (XXII), nr. 2, 2013, p. 132 – 136. ISSN 2345-1181
81. ROȘCA, A. *Teatralitate: pre- și post-Vahtangov*. Postfață de Mircea Ghițulescu. Chișinău: Editura Epigraf, 2003, 159 p. ISBN 9975-903-70-3
82. RUNCAN, M. *Signore misterioso. O anatomie a spectatorului*. București: UNITEXT, 2011, 158 p. ISBN 978-973-8129-49-8
83. RUSU, A-M. *Spații literar – teatrale*. Iași: Editura Artes, 2006, 235 p. ISBN (10) 973-8271-36-3; ISBN (13) 978-973-8271-36-4.
84. SHECHNER, R. *Performance Theory*. London and New-York: Routltdge, 2003,, 432 p.- ISBN 9780415314558
85. TĂZLĂUANU, V. *Lumea după Hamlet*. Eseuri. Chișinău: Lumina, 2011, 235 p. ISBN 978-9975-65-269-8
86. TĂZLĂUANU, V. *Paradigme și compatibilități*. În: Sud-Est cultural. Revistă culturală de artă, cultură și civilizație. Chișinău: Institutul Cultural Român, 2008, Nr. 2. pp. 115-127.
87. TUREA, L. *Francofonie la plus-que-parfait: tendemul de creație Vișniec –Vutcărau*. În: La Francopolyphonie: langues et identites. Francopolifonia: limbi și identități. Vol.II.Colloque international/Colocviu internațional. Chișinău – ULIM 23-24 mars 2007, pp.118-122- ISBN 978-9975-934-37-4

88. UNGUREANU, I. *Amintiri din viața teatrală. În dialog cu un teatrolog*. Chișinău, S.n., 2019, 300 p. ISBN 978-9975-146-03-6
89. UNGUREANU, L. *Tot aici mă-ntorc. Cronici de teatru*. Chișinău: Lumina, 2011, 160 p. ISBN 978-9975-65-270-4
90. ȘERBAN, A. *O biografie*. Ediția a III-a, revăzută. Cu o postfață de Basarab Nicolescu. Iași: Polirom, 2022, 283 p. – ISBN 978-973-46-8990-3
91. ЧЕХОВ, А. *Полное собрание сочинений и писем в 30 т*. Москва: Наука, 1974. Т. 28.
92. ЧЕХОВ, А. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва: Наука, 1978 Т. 13, 519 с.
93. ШЕКСПИР, У. *Гамлет, принц датский*. Пер. с англ. Б. Л.Пастернака. . Москва:: Искусство, 1960.(Сцена 2, акт).
94. ALECSANDRI, V. *Teatru*. Iași: PrincepsEdit, 2011. ISBN 9786065231351
95. VIȘNIEC, M. *Mașinăria Cehov. Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați*. București: Humanitas, 2008 ISBN 9789735022334

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Спектакль режиссера Петру Вуткэрэу *Кирица в провинции 2013 год.*
Кирица в исполнении Валериу Пахоми.



Сцены из спектакля режиссера Петру Вуткэрэу *Кирица в Бутучень*, 2024 год.



Сценография спектакля *Кирица в Бутучень* режиссера Петру Вуткэрэу, 2024 год.



Исполнители роли Кирицы: Игорь Кистол (1993), Вячеслав Самбриш (2007), Валериу Пахоми (2013)



ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Спектакль режиссера Петру Вуткэрэу *Ревизор*. Премьера состоялась в 1997 году.

Хлестаков – Сильвиу Боинчяну в новой редакции спектакля 2023 года.



Сцена *Сон городничего* из спектакля режиссера Петру Вуткэрэу *Ревизор* (2023)



Сцена торжественной встречи Хлестакова



Спектакль режиссера Петру Вуткэрэу *Ревизор* (2023)

Городничий – Валериу Пахоми



Господин N – Анатол Гузик



Спектакль режиссера Петру Вуткэрэу *Ревизор* (2023)

Анна Андреевна – Юлия Бордеяну



Мария Антоновна – Лауреана Цуркан



Спектакль режиссера Петру Вуткэрэу *Ревизор* (2023)

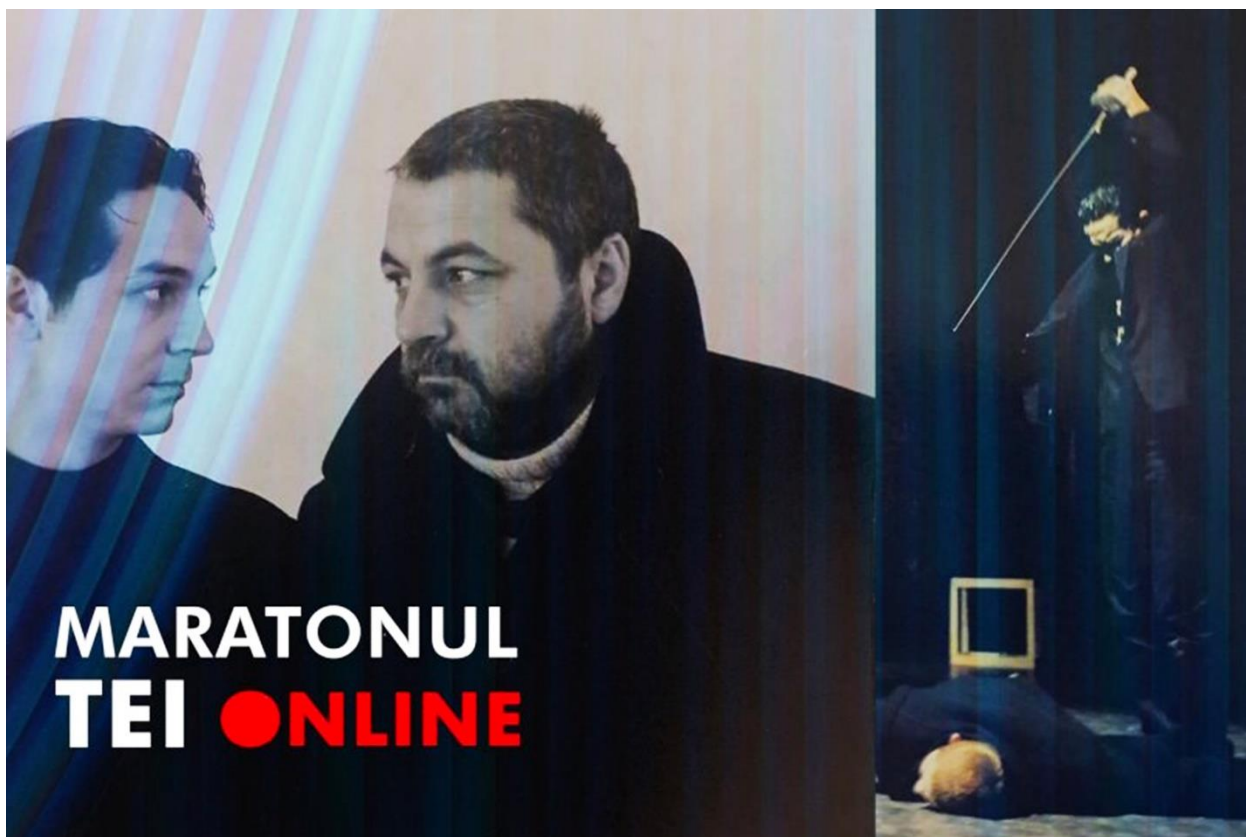
«Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе. Он остановился в гостинице.» Н.Гоголь



ПРИЛОЖЕНИЕ 3

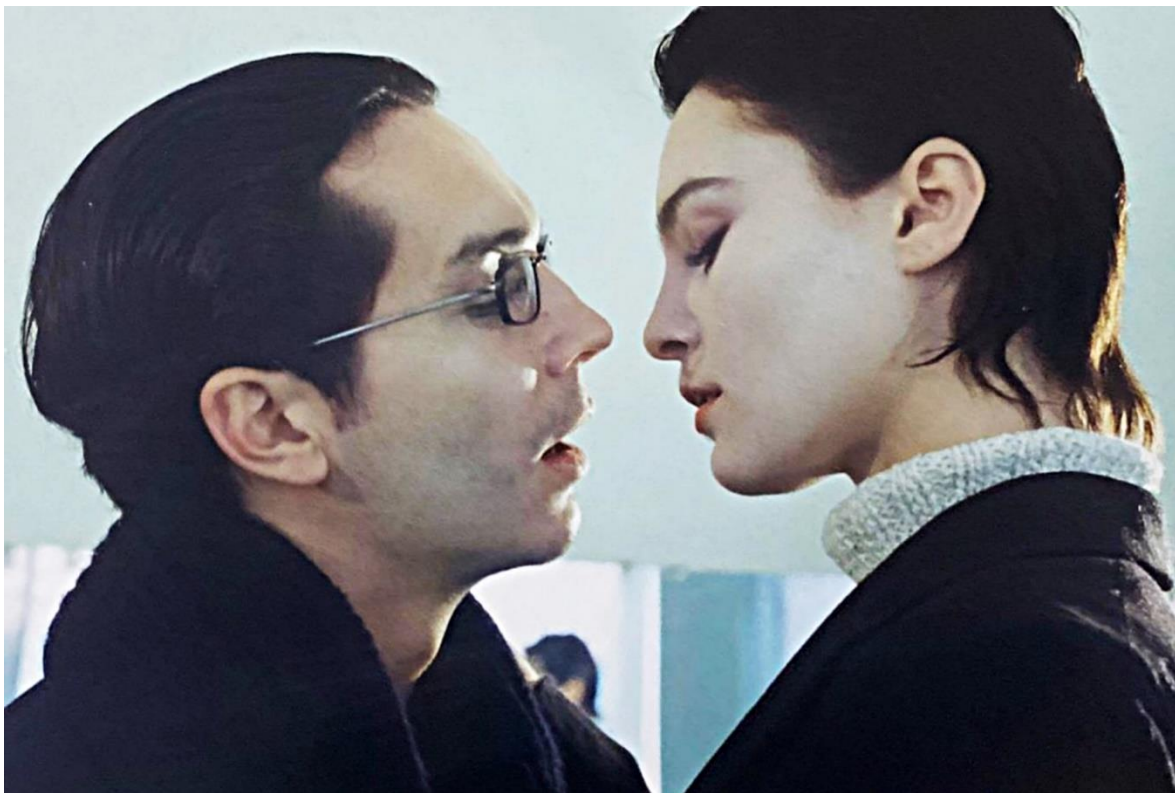
Спектакль режиссера Иона Сапдару *Гамлет*, 2002 год.

Гамлет - Виталие Дручек.



Сцены из спектакля режиссера Иона Сапдару *Гамлет*, 2002 год.

Гамлет – Виталие Дручек, Офелия – Оксана Букуч



Гертруда – Ала Меншиков, Клавдий – Валериу Пахоми



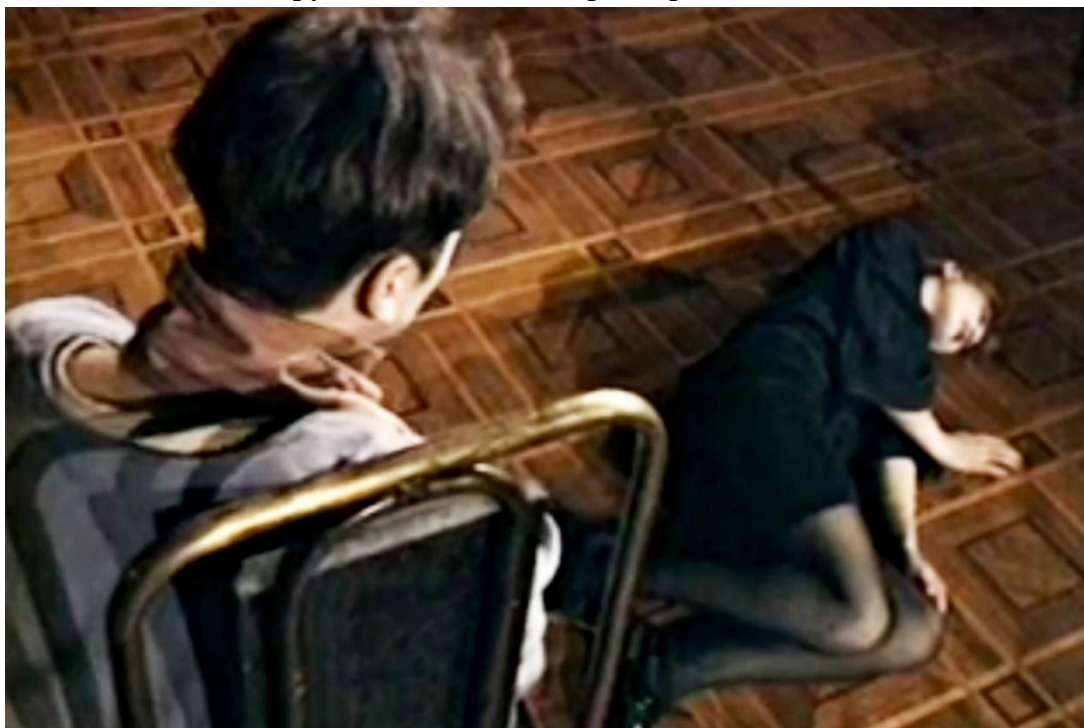
ПРИЛОЖЕНИЕ 4

Спектакль режиссера Михая Фусу *Чайка*, 1992 год.

Треплев – Андрей Мошой



Маша – Нелли Козару, Медведенко – Борис Кремене



Спектакль режиссера Михая Фусу *Чайка*, 1992 год.

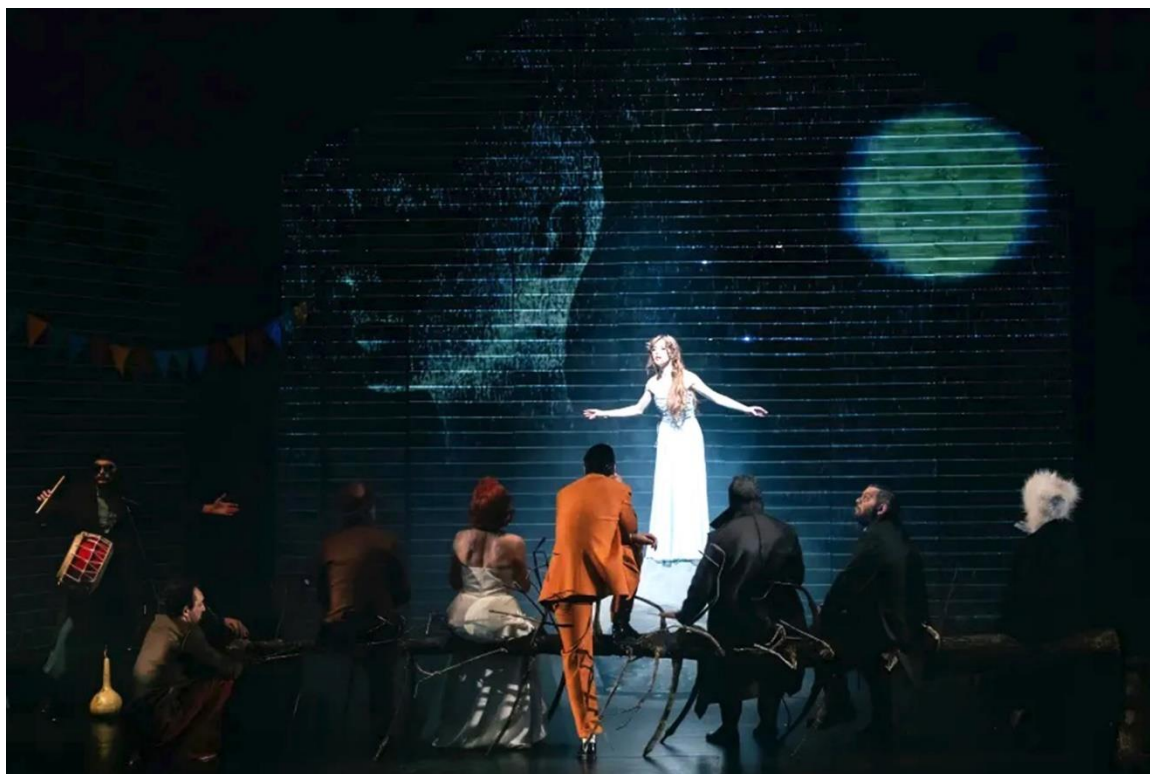
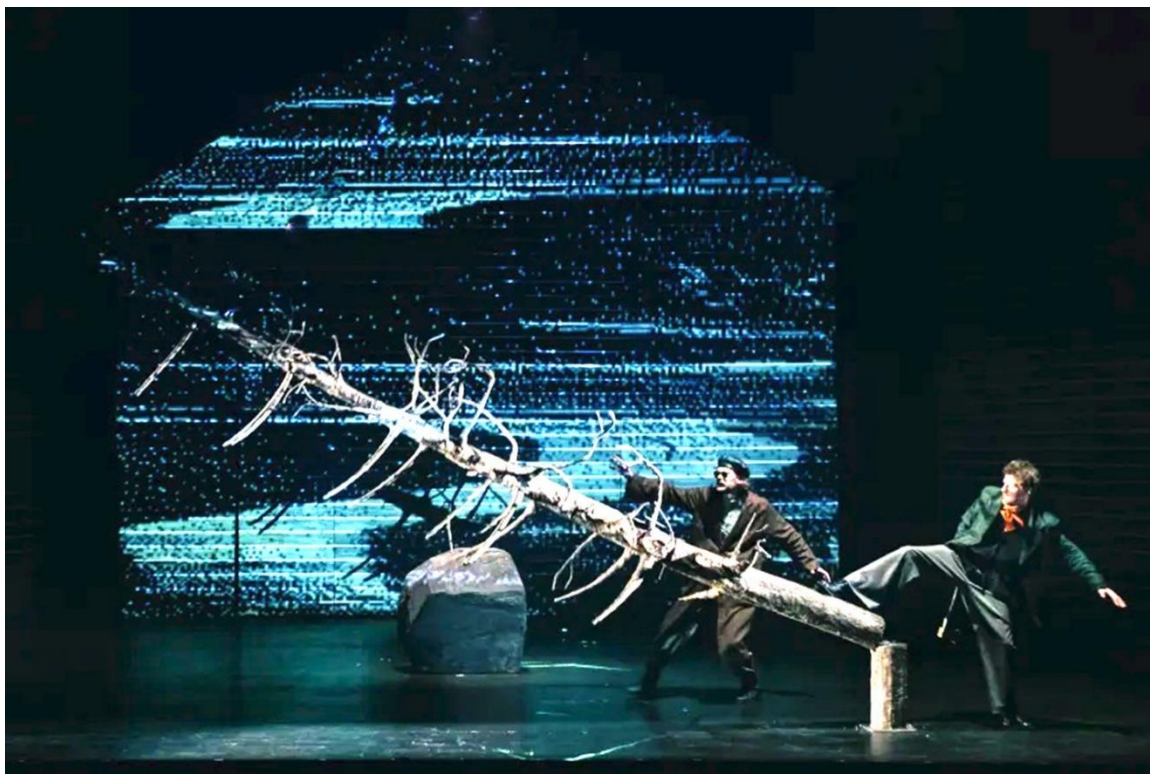


Треплев – Андрей Мошой, Заречная – Маргарета Пынтя, Дорн – Петру Вуткэрэу



ПРИЛОЖЕНИЕ 5

Спектакль режиссера Никиты Бетехтина *Чайка*, 2024 год



Нина Заречная – Марина Ротару

Спектакль режиссера Н.Бетехтина *Чайка*, 2024 год

Треплев – Сильвиу Боинчяну, Аркадина – Юлия Бордеяну



Чайка в смоле - застывший символ



Константин Треплев – Сильвиу Боинчану



ПРИЛОЖЕНИЕ 6

Спектакль режиссера Петру Вуткэрэу *Машинерия Чехов*, 2024 год.



Спектакль режиссера Петру Вуткэрэу *Машинерия Чехов*, 2024 год

Душа – Анна Горячка, Чехов – Роман Малай



Прохожий – Юрий Андриющенко



Спектакль режиссера Петру Вуткэрэу *Машинерия Чехов*, 2024 год

Мальчик с чайкой – Энтони Семин, Душа – Анна Горячка



Декларация об ответственности

Нижеподписавшийся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Марьянчик-Кобзак Вера

Подпись



30.03.2025

CURRICULUM VITAE

INFORMAȚII PERSONALE

MARIANCIC-COBZAC Vera



☎ 0 22 240231 ☎ 079403213

✉ actress_vm@mail.ru

Skype:

Sexul feminin | Data nașterii 20.11.1972 | Cetățenia MD

EXPERIENȚA PROFESIONALĂ

2023 – prezent
1996 – prezent
1992 – 1996

Teatrul Dramatic Rus de Stat A.Cehov, or. Chisinau, Republica Moldova, Director Artistic

Teatrul Dramatic Rus de Stat A.Cehov, or. Chisinau, Republica Moldova, Actrita

Teatrul „ERMITAGE”, or. Moscova, Rusia, Actrita

EDUCAȚIE ȘI FORMARE

2005 – 2009

Doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chisinau

1990 – 1994

Institutul Rus de Arta Teatrală (ГИТИС), facultatea “Arta actorului”, Actrita de teatru dramatic și cinema.

COMPETENTE PERSONALE

Limba(i) maternă(e)

rusă

Alte limbi străine cunoscute

	INTELEGERE		VORBIRE		SCRIERE
	Ascultare	Citire	Participare la conversație	Discurs oral	
Engleza	A2	A2	A2	A2	A2
Romana	A2	A2	A2	A2	A2

Competențe informatice

o bună cunoaștere a instrumentelor Microsoft Office™ (Word și Power Point, Excel ș.a.)

INFORMAȚII SUPLIMENTARE

Publicații	1. ARTICOLE ÎN REVISTE ȘTIINȚIFICE 1.2. în reviste din străinătate recunoscute 1.2.1. MARIANCIC-COBZAC, V. Dramatic text and theatrical performance: reception and interpretation. In: <i>Journal of Romanian Literary Studies. Issue No. 40/ 2025 International Romanian Humanities Journal</i>. Tîrgu Mureș: Arhipelag XXI Press, 2025, pp .. ISSN : 2248-3004 <u>1.2.2. GHILAȘ, A.,</u> MARIANCIC-COBZAC, V. Atmosphere in dramatic text and theatrical discourse. In: <i>Journal of Romanian Literary Studies. Issue No. 40/ 2025 International Romanian Humanities Journal</i>. Tîrgu Mureș: Arhipelag XXI Press, 2025, pp .. ISSN : 2248-3004 1.3. în reviste din Registrul Național al revistelor de profil, cu indicarea categoriei Categoria B 1.3.1.МАРЬЯНЧИК-КОБЗАК, В. Классическая драматургия как основа театрального дискурса. În: <i>Studiul artelor si culturologie: istorie, teorie, practică</i>. Numărul 2(47) / 2024, pp.83-86. - ISSN 2345-1408 /ISSNe 2345-1831 2. ARTICOLE ÎN CULEGERI ȘTIINȚIFICE 2.1. în lucrările conferințelor științifice internaționale (peste hotare) \ 2.1.1. MARIANCIC-COBZAC,V. The image of theatrical performance: prolegomena.In:<i>The Challenges of Multicultural Representation: Literature, Discours and Dialogue. Section: Communication, Journalism, Education Sciences, Psychology and Sociology</i>. Tîrgu Mureș: The Alpha Institute for Multicultural Studies, Arhipelag XXI Press, 2024, pp. 50-53. - ISBN: 978-606-8624-11-2 2.1.2. MARIANCIC-COBZAC, V. The Phenomenon of the „Eugen Ionesco“ National Theatre in the Republic of Moldova. In: <i>International Scientific Research Congress, Congress Book</i>. Istanbul: isrAcademy Publishing, February 2025, pp. 157-161. - ISBN:978-625-95570-2-1
------------	---

	3. TEZE ÎN CULEGERI ȘTIINȚIFICE 3.1. în lucrările conferințelor științifice internaționale (peste hotare) 3.1.1. MARIANCIC-COBZAC, V. The Phenomenon of the „Eugen Ionesco“ National Theatre in the Republic of Moldova. In: <i>International Scientific Research Congress, Congress Book</i> . Istanbul : isrAcademy Publishing, February 2025, p. 27 - ISBN: 978-625-95570-1-4
Participări la conferințe	International Scientific Research Congress, Istanbul: International Scientific Research Academy, 22-23 Februarie, 2025
Participari la proiecte teatrale, profesionale	Autor al compoziției literare, bazate pe poezia clasică a lui Mihai Eminescu și Veronica Micle, pentru spectacolul „Drumul către tine”. Co-autor al adaptării scenice după romanul lui Lev Tolstoi „Anna Karenina”, pentru spectacolul „Pânza minciunilor”. Co-autor al adaptării scenice după povestirile lui A. Cehov, pentru spectacolul „Senzații tari”.
Lucrări actricești	Mary Smith — „Taximetristul prea însurat” / Ray Cooney Dina Fiodorovna — „A venit un bărbat la o femeie” / Semion Zlotnikov Doamna Ravencroft — „Conacul misterios” / Don Nigro Glynis — „Pasiunea Maddalenei” / Don Nigro Pisica, Vaca — „Fantezii animale despre viață și iubire” / Don Nigro „Drumul către tine” / după operele lui Mihai Eminescu Femeia — „Vocea umană” / Jean Cocteau Naratorul — „Căinele pătat, alergând pe marginea mării” / Cînghiz Aitmatov Arkadina — „Mașinăria Cehov” / Matei Vișniec Sofia — „Necazul de a fi prea deștept” („Gore ot uma”) / Aleksandr Griboedov Regana — „Regele Lear” / William Shakespeare Mașa — „Trei surori” / Anton Cehov Polina — „Un loc profitabil” / Aleksandr Ostrovski Mona — „Steaua fără nume” / Mihail Sebastian Monastirskaja — „Veșnic vii” / Viktor Rozov Krasavina — „Ah, să mă mărit!” / Aleksandr Ostrovski Elena — „Halam-Bundu sau ostaticii iubirii” / Iuri Poliakov Marina — „Nenormală” / Nadejda Ptușkina Anna Karenina — „Pânza minciunilor. Kareninii” / după romanul lui Lev Tolstoi Ea — „Lista de așteptare” / Aleksandr Mardani

