

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.3.24>

Мальцева Ольга Николаевна

КОМПОЗИЦИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ СПЕКТАКЛЯ РОБЕРТА СТУРУА "РИЧАРД III" ПО ОДНОИМЕННОЙ ПЬЕСЕ У. ШЕКСПИРА

В работе рассматривается спектакль Роберта Стурюа "Ричард III" по одноименной пьесе Шекспира (1979, Грузинский театр имени Шота Руставели). Изучив посвященные ему театральные-критические статьи, автор приходит к выводу о нерешенности вопроса о художественном содержании постановки и на основе выявления композиции спектакля предлагает свое суждение о нем. Проведенное исследование прессы, строения спектакля и его содержания будет полезно теоретикам и практикам театра, педагогам театральных вузов в курсах по истории и теории театра, в семинарах по истории театра и театральной критике.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/3/24.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 3. С. 117-121. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Театральное искусство

Dramatic Art

УДК 792.01

Дата поступления рукописи: 11.01.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.3.24>

В работе рассматривается спектакль Роберта Стуруа «Ричард III» по одноименной пьесе Шекспира (1979, Грузинский театр имени Шота Руставели). Изучив посвященные ему театрально-критические статьи, автор приходит к выводу о нерешенности вопроса о художественном содержании постановки и на основе выявления композиции спектакля предлагает свое суждение о нем. Проведенное исследование прессы, строения спектакля и его содержания будет полезно теоретикам и практикам театра, педагогам театральных вузов в курсах по истории и теории театра, в семинарах по истории театра и театральной критике.

Ключевые слова и фразы: Роберт Стуруа; спектакль Роберта Стуруа «Ричард III»; Уильям Шекспир; «Ричард III» Шекспира; Грузинский государственный академический театр имени Шота Руставели (Тбилиси); драматический театр; поэтика драматического театра.

Мальцева Ольга Николаевна, д. искусствоведения, доцент
Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург
onmalt@gmail.com

КОМПОЗИЦИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ СПЕКТАКЛЯ РОБЕРТА СТУРУА «РИЧАРД III» ПО ОДНОИМЕННОЙ ПЬЕСЕ У. ШЕКСПИРА

Цель статьи – рассмотреть ответы на сакраментальный вопрос: «О чем постановка Роберта Стуруа “Ричард III” по одноименной пьесе У. Шекспира?», предлагаемые в театрально-критической прессе, и ответить на него, выявив композицию спектакля. Научная **новизна** и острая **актуальность** статьи заключаются во впервые проведенном анализе строения и раскрытии на его основе художественных смыслов творения Стуруа, которое давно вошло в анналы истории театрального искусства. Не менее актуальным является и сам по себе подобный тип исследования, поскольку художественное высказывание, заключенное в сценическом произведении, в театрально-критической литературе сплошь и рядом устанавливается, исходя из идей и содержания его литературной основы. В связи с этим следует отметить, что поэтика спектакля и, в частности, его композиция – крайне редкий предмет театроведческого изучения. Но после публикации новейшей теории театра Ю. М. Барбоя, которая к тому же впервые охватывает все известные на сегодняшний день аспекты театрального искусства, анализ сценического произведения не может оставаться прежним [1]. Как не может он, на наш взгляд, оставаться прежним и после выхода в свет исследований по поэтике конкретных театров второй половины XX – начала XXI века, которая прежде вообще не становилась объектом специального рассмотрения [6; 7].

Результаты проведенного в статье исследования будут полезны для теоретиков и практиков театра, театральных критиков, а также педагогов театральных вузов в курсах по истории и теории театра и семинарах по истории театра и театральной критике.

На спектакль Роберта Стуруа «Ричард III» по одноименной пьесе Шекспира (1979, Грузинский театр имени Шота Руставели) опубликовано немало откликов в советской, постсоветской и зарубежной прессе: статьи, появившиеся и после премьеры, и позднее, во время гастролей театра.

Критики касаются многих подробностей и особенностей этого произведения, но, как ни странно, остается, на наш взгляд, нерешенным вопрос о его художественном содержании, которое сводят к содержанию пьесы и прежде всего – к ее фабуле. Покажем это на примере нескольких типичных театрально-критических текстов.

Например, Н. Киасашвили связывает поиски Театра им. Руставели с шекспировской гуманистической позицией, которая противостоит макиавеллистской тезе «цель оправдывает средства», что в контексте статьи читается и как следование рецензируемого спектакля пьесе Шекспира. Тем более что, несмотря на несколько описанных в статье сценических деталей, свидетельствующих о существенной автономности

постановки от литературного источника, рецензент утверждает, что режиссер «осторожно, с большим тактом отнесся к драматургическому материалу» [5, с. 4]. Иными словами, содержание спектакля для критика связано с содержанием пьесы.

В свою очередь, К. Рудницкий останавливается на особенностях сценографии М. Швелидзе и игры Р. Чхиквадзе, подробно характеризует образ сценического Ричарда, указывая на его лицедейскую сущность. А произведение Стуруа в целом представляет собой для критика сценическое воплощение прочитанной сегодняшними глазами «кровавой летописи узурпатора» [10, с. 123]. Таким, по сути, было его осмысление постановки и в ранней, газетной, рецензии [9, с. 5].

А. Бартошевич в статье о постановках по Шекспиру в театрах СССР [2] пишет, что «Ричард III» Стуруа посвящен «борьбе за власть», все участники которой – «убийцы и предатели, все – палачи более или менее удачливые» [Там же, с. 43], что это сыгранная в жанре гротескной комедии «история Ричардовой Англии» [Там же, с. 44].

Именно и только с содержанием пьесы связывается высказывание спектакля и в главе, которая посвящена режиссуре Стуруа, диссертации Натальи Казьминой о грузинском театре 60-80-х гг., положенной автором «на полку» и опубликованной после его смерти [4]. По мнению Казьминой, «спектакль показывает, как изощренное зло завоевывает себе жизненное пространство для маневра, как разные люди поддаются, покупаются на это зло» [Там же, с. 157].

А иногда интересующий нас вопрос вообще не ставится. Например, Г. Орджоникидзе в объемной статье [8] останавливается на многих особенностях спектакля, которые дают материал для размышлений о его содержании. В частности, он анализирует одного за другим сценических персонажей, игру отдельных актеров, рассматривает средства сценического языка, определяет спектакль как лицедейство, жизнь масок. По мнению рецензента, спектакль Стуруа, как и его театр в целом, – это «вольная стихия театральности, остроумной... хлесткой, порой даже празднично-ядовитой» [Там же, с. 127]. Однако критик обходится без разговора о художественных смыслах сценического целого.

Что до зарубежных рецензентов, они если и говорили о содержании спектакля, то также соотнося его лишь с содержанием пьесы. Одни из них восхищались дерзкой новизной и вольностью трактовки Стуруа шекспировской пьесы, другие – напротив, полнотой ее представления на грузинской сцене и верностью главной теме пьесы, воплощенной в восхитивших их образах. Об этом свидетельствует, например, обзор иностранной прессы, сделанный В. Гульченко в журнале «Театр» [3].

Разумеется, смыслы, связанные с фабулой пьесы, – важнейшая составляющая содержания постановки. Но к ним оно не сводится.

На наш взгляд, содержание спектакля формируется в процессе параллельного развития и сопоставления двух тем. Одна из них – тема кровавой игры Ричарда, связанной с захватом власти, она основана на фабуле пьесы. Другая – тема открытой театральной игры, ее сочинил режиссер. Как это происходит?

Начинается спектакль с выхода Королевы Маргариты (Медея Чахава). Перед нами предстает черная фигура в длинном одеянии, шляпе и перчатках (Медея Чахава). Черный платок или шарф под шляпой обрамляет ее лицо, делая его более узким. Благодаря этому, а также гриму в виде длинных черных резких горизонтальных полос над и под глазами, лицо выглядит маской. Это не «запланированный» пьесой выход героини, что, в частности, не позволяет нам сразу идентифицировать ее как Королеву Маргариту. Пока она выглядит как загадочная мрачная женщина, которая осматривает пространство, обращая наше внимание на его особенности (художник – Мириан Швелидзе). В частности, на застарелые кровавые пятна на стенах, выцветший потертый флаг Англии и сиротливо ютящиеся тут и там предметы, например, алебарды, вилы, ворон, приютившихся на столбах, и огромную бочку, которая в ходе действия будет ассоциироваться с сосудом, в котором утопят Кларенса.

В качестве собственно Королевы Маргариты эта героиня предстает в сцене разговора с Королевой Елизаветой и Глостером, которых она проклинает как виновников гибели ее семьи.

Неоднократно в ходе спектакля она оказывается с книгой в руках, которая ассоциируется с книгой судеб. Не зря в рецензиях эту героиню называли прорицательницей и герольдом смерти. Отмечая в ходе спектакля приговоренность очередного персонажа к тому, чтобы стать очередной жертвой Ричарда в его борьбе за корону, она закрывает ему глаза и уводит со сцены или показывает ему соответствующую страницу в раскрытой книге либо просто прикасается к нему. Характеризуя Шута, К. Рудницкий пишет, что тот пришел в конце спектакля на подмогу Маргарите [9, с. 5]. То есть рецензент, по сути, сопоставляет названных персонажей. Основание для этого есть и весьма веское, ведь прорицательница, как и Шут, видит и понимает больше, чем остальные.

В начале и финале каждого акта и нескольких других эпизодах книга в ее руках воспринимается как томик Шекспира, а сама Маргарита воспринимается как своеобразная ведущая или лицо от театра. Вот и в начале спектакля, обойдя сцену, она берет книгу и, раскрыв ее, объявляет залу: «Жизнь и смерть короля Ричарда Третьего». Вслед за этим объявлением резко поднимается перекрывающий срединную часть площадки легкий светлый занавес, который воспринимается как принадлежность театра, расположившегося на сцене. Слышится шум, гул голосов, на сцену высыпают персонажи или, может быть, пока актеры, которым предстоит сыграть их.

Так в этом эпизоде возникает образ открытой театральной игры, сразу напоминающий о том, что мы в театре, что перед нами начинается именно театральное представление. И он, как мы покажем, является

первым в ряду образов, составляющих сочиненную режиссером сквозную, пусть и проходящую пунктиром, тему открытой театральной игры, которая движется параллельно теме, связанной со всем, что происходит с персонажами спектакля.

Причем многие из этих образов входят в обе темы, как, например, возникающий в следующем эпизоде, где в одну из щелей прохуdivшейся задней стены проскальзывает, элегантно прихрамывая, Ричард. Он, как нередко делают актеры, акцентирует свой выход: остановившись, эффектно ударяет об пол тростью, сразу заставив обратить на себя внимание и аплодировать ему. Одновременно с Ричардом мы видим и самого актера Чхиквадзе, который, как и все другие исполнители, существует на сцене, не перевоплощаясь в создаваемого им персонажа. Актер будет обнаруживать себя на протяжении всего спектакля и благодаря тому, что его несравненная виртуозная игра – это не подспудное средство для создания героя, она является отдельным нескрываемым объектом нашего восприятия и волнует нас, по крайней мере, не меньше происходящего с его героем. И потому, что не скрыто от нас и наслаждение актера игрой, которое становится и удовольствием для зрителя, еще одним источником зрительской радости. Так что упомянутый эпизод – это эффектный выход и лицедействующего героя, и самого актера. А открытая игра актера – сама по себе фактор самообнаружения театра.

Ричард в расстегнутом сером пальто с поднятым воротником и блестящими пуговицами, в черной рубашке, с цепью на шее и в черных с раструбами перчатках. Его выразительное красивое, с правильными чертами, приковывающее к себе взгляд лицо также напоминает маску благодаря тонировке, огромным, резко подведенным глазам и резко же обозначенным гримом бровям и губам. Маскообразные лица этого и других действующих лиц – тоже несомненные атрибуты условного театра, открытой театральности.

В первом же эпизоде Ричард представляет Ричмонда (Акакий Хидашели), громко крикнув его имя. И на сцене появляется молодой красавец в расстегнутом длинном белом, с развивающимися фалдами пальто и белой рубашке с нарядным жабо. Он идет расслабленной походкой довольного собой человека. Ричард, указывая на него, объявляет еще раз: «Ричмонд!». Взглянув на подошедшего, явно гордясь им и одновременно иронично, как на зеленую поросль, Глостер треплет его по щеке. Такое объявление выхода персонажа – конечно, еще одна составляющая сочиненной режиссером темы. Подобные объявления возникнут и в дальнейшем ходе спектакля.

В пьесе персонаж с этим именем появляется лишь в конце пьесы, чтобы сразиться с главным героем и, заняв престол, восстановить в Англии мир и долгожданное спокойствие. У Стурра он находится на сцене в течение почти всего действия, постоянно сопровождает Ричарда, видит все его злодеяния, иногда даже помогая ему, то есть, являясь подручным в его злодеяниях, выглядит его учеником, а победив Ричарда в схватке, становится очередным узурпатором власти.

Во время обольщения Ричардом Леди Анны рядом «кстати» оказывается стоящий наготове скрипач, еще один придуманный режиссером персонаж. Когда же Ричард, в отличие от того, что происходит в пьесе, тут же при гробе родственника Анны, которого она провожает, вступает с ней в физическую близость, музыкант сопровождает это действие, наигрывая озорной мотивчик (композитор – Гия Канчели), усиливая фарсовый характер происходящего. Эта сцена, обнажающая открытость театральной игры, является одним из эпизодов игры Ричарда на его пути к трону. То есть она оказывается составляющей обеих тем спектакля.

Демонстративно условна сцена убийства Кларенса (Георгий Харабадзе). Наемники Ричарда, придя на «дело» и чуть помешкав, заведя разговор о «крупницах совести», обнаруженных вдруг в себе одним из подельников, переходят к операции. Один из них наносит удар Кларенсу, нескрываемо «театрально», не касаясь его. Другой проводит рукой по глазам жертвы, закрывая их. И вот убитый уже встает с завязанными глазами, и они втроем, пятась, удаляются. Так возникает еще одна жертва на пути Ричарда к трону. И еще один эпизод, принадлежащий обемим темам спектакля.

Первый акт заканчивается эпизодом, где Ричард, сорвав с только что умершего Короля (Автандил Махарадзе) корону, устраивает розыгрыш Королевы Елизаветы. Он быстро производит обманные движения, то протягивая, то резко отводя желанный предмет от воздетых к нему рук Елизаветы, и лишь затем отдает его Королеве, не менее взволнованной, и, что характерно, – отнюдь не смертью супруга, которая тут же покидает сценическую площадку. А Ричард остается, пока услужливый Бекингем (Георгий Гегечкори) не заберет из рук Короля и не порвет ненужную для него, Ричарда, бумагу и играючи не перебросит ему королевский штамп, забытый на столике. Довольный проведенной операцией, Ричард, крикнув «Ричмонд!», перебрасывает штамп своему «ученику». Завершив такими эффектными жестами проведенный этап игры, они, сорвав аплодисменты, покидают сцену. Покидает ее и Ричмонд, но на этот раз отдельно от «учителя». Он вовремя «ускользает» по настоянию Маргариты, подсадившей ему поторопиться, пока он не стал очередной жертвой Ричарда.

После этого встает оживший Король, или уже актер, игравший его. Собрав разбросанные цветы, которые только что жевал пребывавший в беспомощности монарх, он вручает их все еще остающейся на сцене Маргарите. Или, судя по ее уже «не масочному», человеческому обращенному в зал взгляду – актрисе, исполнявшей ее роль. И они, также под продолжающиеся аплодисменты публики, убегают, а легкий светлый занавес опускается, дополнительно акцентируя откровенную театральность происходящего.

Как известно, создатели Московского Художественного театра в соответствии с его эстетикой, предполагавшей так называемую четвертую стену, за которой не играют актеры, а «живут» персонажи спектаклей,

отменили выходы актеров на аплодисменты. Они сделали все, чтобы искоренить привычку зрителей аплодировать и во время действия, в частности, приветствуя выход на сцену театральной звезды или просто любимого актера. Постановки Стуруа, что особенно ярко проявилось в «Ричарде III», напротив, предполагают приветствие актеров зрителями, причем нередко и при их первом появлении, а также в момент ухода со сцены, даже если он происходит не в финале спектакля. Это наряду с другими свойствами произведений режиссера также обнаруживает их открыто игровую природу.

После антракта первой выходит на сцену Маргарита как лицо от театра. Она поднимает томик Шекспира, показывая его зрителям, и объявляет: «Эдуард!», – имея в виду принца, сына покойного короля, вокруг которого на этот раз будет вестись борьба за власть, затем сама открывает занавес, и участвующие в спектакле актеры вбегают на сцену. Так возникает еще один эпизод, входящий в сочиненную режиссером тему.

В течение акта сценический Ричард, как и его литературный прототип, продолжает вести кровавую битву за власть, отправляя на тот свет в том числе и малолетнего Эдуарда (Мамука Циклаури) с его младшим братом (Мераб Нинидзе). Он делает вид, что заручился мнением народа, разыграв перед ним, как и герой пьесы, фарс, где предстает чуждым мирским делам монахом; и, наконец, водружает желанный венец на свою голову. Таков финал очередного тура ведущейся Ричардом игры или очередного спектакля, разыгранного и поставленного им. И одновременно это финал очередной части спектакля, блестяще разыгранной актером Чхиквадзе. И то, и другое провоцирует зрителей на аплодисменты, которые и раздаются.

Однако акт спектакля упомянутыми аплодисментами не оканчивается. Оставшийся наедине с «массами» Архиепископ (Автандил Махарадзе) пытается разъяснить им происшедшее. Но он оказывается посрамленным разыгранной народом сценкой, которая сочинена режиссером: каждый из народных представителей вытаскивает из-под полы изготовленную им корону и напяливает ее на собственную голову, тем самым обнаружив цену этого символа власти в сознании народа и представление об «исключительности» тех, кто им завладевает. С тем народ и покидает сцену, разыграв фарс, подобный тому, свидетелем которого он только что стал. Архиепископ же от такой реакции народа падает в обморок.

И тут следует второй финал акта, когда Маргарита помогает Архиепископу встать, и они, а точнее исполнявшие их роли актеры, кланяются и, взявшись за руки, уходят, провожаемые аплодисментами. Этот финал, разумеется, срежиссированный Стуруа, становится еще одной составляющей темы открытой театральной игры.

С началом третьего акта выходит Маргарита, выступая в очередной раз лицом от театра. В ее руках треуголка, ассоциирующаяся с головным убором Наполеона, великого полководца и деспота. В ходе действия шляпа будет символизировать образ «наполеончика», властолюбивого тирана. Маргарита кладет на авансцену треуголку. И под игривый мотивчик не спеша уходит, слегка пританцовывая, то есть все еще оставаясь лицом от театра. Это подтверждается и тем, что она именно как актриса приветственным кивком и разворотом встречает коллегу – выходящего в этот момент на сцену другого актера, исполнителя роли Шута (Автандил Махарадзе, играющий в спектакле три роли). С улыбкой от уха до уха и умным взглядом, Шут вышагивает, пользуясь элегантною поигрывающей походкой и кокетливо помахивая тросточкой. Он в белой рубашке, красной жилетке, с одной завернутой штаниной, артистически повязанным шарфиком и с маскообразным гримом: нарумяненными щеками, резко подведенными бровями и выбеленными губами. Выйдя к авансцене, он, как и Маргарита в начале первого акта, объявляет: «Жизнь и смерть короля Ричарда Третьего» – и, пародируя свежеепеченного монарха, надевает треуголку. Тем временем на первый план выносят высокий помост, на который Шут обращает наше внимание, указывая руками в белых перчатках. Таким образом, разумеется, невидимым участникам сцены, он будет нередко в ходе действия молча комментировать происходящее. И уже поэтому весь этот последний акт, где Ричард, уже дорвавшийся до власти, продолжит свою кровавую игру, обретет открыто-игровой характер и войдет в обе темы спектакля.

Итак, Шут наготове, а из глубины сцены выходит новоявленный король, сопровождаемый мрачным баховским хоралом, чье звучание рифмуется с мороком зла, сосредоточенного в Ричарде, и который одновременно в своем величии и гармонии противопоставлен ему.

В этом акте сценический Ричард, как и шекспировский герой, отправляет на тот свет уже ненужную ему Леди Анну и ненадежного Бекингема. Между тем Ричарду возникает видение: на сцене появляются принцы, два мальчика в белых одеждах, точнее, тени убитых, к ним постепенно присоединяются и другие его жертвы, тоже фигуры в белом, доводя злодея до дурноты.

Однако Ричард готов биться с Ричмондом, представшим вдруг перед ним. Оба снимают с себя одежду, обнажившись до пояса, в то время как на втором плане уже расстилают карту Англии. Просунув головы и руки в ее отверстия и вооружившись огромными мечами, «учитель» и «ученик», раскачивая и едва не разрывая страну, роль которой исполняет карта, демонстративно условно сражаются.

И вот уже, в полном безмолвии, Маргарита подносит победителю как очередному самодержцу символ власти, вслед за чем под тот же игривый мотивчик, с которым началась представленная нам игра Ричарда, начинается свою игру Ричмонд. Не отводя взгляда от поднятой над головой короны, он, в буквальном смысле перешагнув через труп «учителя» и тем самым подтверждая свое ученичество и выказывая готовность идти по стопам Ричарда, следует к помосту. Сзади Шут, словно рефери на ринге, следит за дорвавшимся до власти очередным тираном. Но все дальнейшее он знает наперед, и наблюдать за следующим наполеончиком у Шута нет никакой охоты. Поэтому ровно в тот момент, когда Ричмонд водружает корону на собственную

голову, он, глядя в зал, по-прежнему с улыбкой от уха до уха, снимает с себя треуголку, оставляя ее на авансцене, и под заключительный музыкальный аккорд, разведя руками, Шут, или уже актер, вышедший из роли, раскланивается. А сверху, на помосте, одновременно раскланивается Ричмонд, окончивший первый раунд собственной игры, или уже актер, игравший его роль. Представление во всех смыслах окончено. На поклон выходят и остальные участники постановки.

Таким образом, композиция спектакля состоит из двух параллельно развивающихся тем. С одной стороны, тема, связанная с азартной кровопролитной игрой Ричарда по захвату власти. С другой – тема открытой театральной игры, которая строится из многочисленных сочиненных режиссером эпизодов. В процессе противопоставления этих тем происходит становление драматического действия, которое и рифмует две темы как связанные с игрой и одновременно противопоставляет их, поскольку в одной из них человек предстает в низменных качествах и поступках, а другая показывает человека-творца.

Проведенный в статье анализ прессы показал нерешенность в театрально-критической литературе вопроса о художественных смыслах постановки Роберта Стуруа «Ричард III». В свою очередь, предпринятый в статье анализ этого произведения обнаружил его композицию, состоящую из двух сквозных параллельно развивающихся равноправных тем. Их драматическое противостояние и формирует содержание спектакля, соотносящее разные проявления человека. С одной стороны – воплощение высших, творческих его возможностей, человека-созидателя, с другой – человека, действующего по принципу: цель оправдывает средства, не исключая и кровопролитий.

Научная новизна и актуальность исследования заключаются в том, что оно углубляет представление о выдающемся произведении Роберта Стуруа. А сам тип проведенного анализа напоминает о некорректности зачастую предлагаемых рецензентами выводов о содержании спектакля, основанных на смыслах литературного произведения, по которому он поставлен.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результат можно использовать в лекционных и семинарских занятиях театральных учебных заведений, в частности, при изучении поэтики драматического спектакля.

Список источников

1. Барбой Ю. М. К теории театра. СПб.: СПбГАТИ, 2008. 240 с.
2. Бартошевич А. На празднестве Шекспира // Театр. 1982. № 6. С. 40-49.
3. Гульченко В. Маски и лица // Театр. 1980. № 10. С. 121-141.
4. Казьмина Н. Режиссерский метод Роберта Стуруа // Казьмина Н. Грузинский пейзаж. М.: Зебра Е, 2013. С. 133-183.
5. Кнасашвили Н. Сила метафоры // Советская культура. 1979. 29 мая.
6. Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова: спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964-1998. СПб.: Российский институт истории искусств, 1999. 271 с.
7. Мальцева О. Н. Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика) / предисл. Ю. М. Барбой. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 304 с.
8. Орджоникидзе Г. «Ричард III» в Театре им. Руставели // Вопросы театра – 82: сборник статей и материалов. М.: Всероссийское театральное общество, 1983. С. 118-149.
9. Рудницкий К. И Шекспир, и Брехт // Советская культура. 1980. 30 сентября.
10. Рудницкий К. Парный портрет к юбилею // Театр. 1988. № 4. С. 113-132.

COMPOSITION AND ARTISTIC CONTENT OF ROBERT STURUA'S PERFORMANCE "RICHARD III" BY WILLIAM SHAKESPEARE'S PLAY OF THE SAME NAME

Mal'tseva Ol'ga Nikolaevna, Doctor in Art Criticism, Associate Professor
Russian Institute for the History of the Arts, Saint Petersburg
onmalt@gmail.com

The article examines Robert Sturua's performance "Richard III" by Shakespeare's play of the same name (1979, Rustaveli National Theater, Georgia). Having studied the theatrical-critical articles devoted to it, the author comes to the conclusion about the unresolved issue of the artistic content of the production and offers her judgment on the basis of identifying the performance's composition. The study of the press, the structure of the play and its content will be useful to theorists and practitioners of the theater, teachers of theater universities in the courses on the history and theory of theater, in seminars on the history of theater and theater criticism.

Key words and phrases: Robert Sturua; Robert Sturua's performance "Richard III"; William Shakespeare; "Richard III" by Shakespeare; Rustaveli National Theater (Tbilisi); drama theatre; poetics of drama theatre.