

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
КАФЕДРА ТЕАТРОЗНАВСТВА

РЕЖИСЕРСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДРАМАТУРГІЇ В. ШЕКСПІРА
У ТЕАТРАХ ХАРКОВА (1991 – 2018 рр.)
Кваліфікаційна робота на здобуття ОР «Магістр»
За спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво»

Виконала:

Здобувач вищої освіти

За ОНП «Сценічне мистецтво»

Профілізація «Театрознавство»

Алла ПИПЧЕНКО

Науковий керівник:

Кандидат мистецтвознавства, доцент

Юлія ЩУКІНА

Рецензент:

Кандидат мистецтвознавства

Віталій МІЗЯК

Допущено до захисту:

Кандидат мистецтвознавства, доцент,

завідувач кафедри театрознавства

Юлія ЩУКІНА

«11» червня 2025р.



Харків, 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНО-ДЖЕРЕЛЬНА ОСНОВА РОБОТИ	9
1.1. Методологія дослідження	9
1.2. Джерельна база роботи	11
1.3. Основні режисерські підходи до втілення шекспірівської драматургії на світовій та українській сценах у ХХ-ХХІ століттях	14
1.3.1. Режисерські прочитання драматичних творів В. Шекспіра у світі та Україні у ХХ столітті	14
1.3.2. Ключові європейські прочитання шекспірівських трагедій «Гамлет» і «Отелло» кін. ХХ — ХХІ ст. на прикладі вистав Е. Някрошюса і Т.Остермаєра	21
РОЗДІЛ 2. ВИСТАВИ З СИНТЕЗОМ ПСИХОЛОГІЧНОГО ТЕАТРУ ТА УМОВНОСТІ ФОРМИ	29
2.1. Режисерсько-сценографічна концепція вистави «Король Лір» Ігоря Бориса у ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка	29
2.1.1. Режисерська інтерпретація трагедії В. Шекспіра І. Бориса і часопростір вистави у сценографії Т. Медвідь	29
2.1.2. Режисерська робота І. Бориса з акторами над шекспірівською виставою	35
2.2. Постановки О. Барсегяна за п'єсами В. Шекспіра	44
2.2.1. Політична інтерпретація трагедії «Ромео і Джульєтта»	44
2.2.2. «Віндзорські витівниці» як романтична комедія «удавання»	48
РОЗДІЛ 3. ПОСТАНОВКИ ЗА П'ЄСАМИ В. ШЕКСПІРА В КОНТЕКСТІ ПЕРФОРМАТИВНОГО МИСТЕЦТВА	53
3.1. Постдраматичний театр В. Шекспіра А. Жолдака («Гамлет. Сни»)	53

3.2. Постмодерний досвід інтерпретації трагедії В. Шекспіра І.Ладенком («Наш Гамлет»)	61
3.3. Анімаційний театр художника О. Дмитрієвої і Н. Денисової («Король Лір», «Гамлет»)	69
3.3.1. Інтерпретація «Короля Ліра» як вистави «метафоричного ряду»	69
3.3.2 Принцип двох світів у режисерсько-сценографічній концепції вистави «Гамлет»	76
3.4. Шекспірівські комедії як основа для видовищних вистав	90
3.4.1. «Сон літньої ночі» в інтерпретаціях О. Біляцького та А. Бакірова: від ліричної стилізації до масштабної феєрії	90
3.4.2. «Приборкання норовливої» у постановці О. Русова як шоу-концерт	99
ВИСНОВКИ	101
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	109
ДОДАТКИ	121
Додаток А. Фотоматеріали	122
Додаток В. Список вистав за п'єсами В. Шекспіра у харківських драматичних театрах та театрі ляльок	141
Додаток С. Сертифікати і програми конференцій, що засвідчують апробації дослідження	143

ВСТУП

Актуальність. Твори В. Шекспіра на харківській сцені почали виставляти ще у 30-і рр. XIX ст. Окрема сторінка – харківська шекспіріана радянської доби – вже вивчена в окремих фундаментальних статтях [1, 22, 24, 61] та розділах монографій [12, 13, 23, 25, 62]. У той час, як про втілення одинадцяти вистав за трагедіями і комедіями В. Шекспіра на харківській сцені у добу Незалежної України єдиного дослідження не існує. Як не існує його і за локальними напрямками вивчення теми: В. Шекспір у постановках І. Бориса та О. Біляцького, О. Барсегяна, А. Жолдака, О. Дмитрієвої та ін. Період, що розпочався проголошенням акту Незалежності України у 1991 році, налічує різноманітні втілення творів В. Шекспіра на харківській професійній сцені: від порівняно або цілком традиційних, з опертям на психологічний театр, вистав 1990-х, через переламний в плані естетики постдраматичного театру досвід харківського театру з експериментами А. Жолдака на початку 2000-х, анімаційний театр художника О. Дмитрієвої та Н. Денисової, постмодерної шекспірівської вистави І. Ладенка до театру феєрії та шоу А. Бакірова і О. Русова.

Під час повномасштабної фази російсько-української війни спостерігається особлива увага режисерів українського театру до творів Вільяма Шекспіра. Індикатором актуальності його п'єс слугують постановки провідних театрів країни -- диалогія за «Гамлетом» та «Ромео і Джульєттою» в Івано-Франківському національному драмтеатрі, «Коріолан» у Національному театрі ім. І. Франка, «Буря» у Львівському національному театрі ім. М. Заньковецької, дві версії «Отелло» у Національному театрі ім. Лесі Українки та Театрі драми та комедії на Лівому березі Дніпра (Київ). У 2024 і 2025 роках на базі Франківського драмтеатру відбулися два Міжнародні Українські шекспірівські фестивалі. Ці обставини додатково актуалізують обрану тему дослідження.

У роботі будуть проаналізовані постановки за творами В. Шекспіра у трьох державних і одному недержавному драматичних театрах Харкова, а також в академічному театрі ляльок. Вистави за шекспірівськими п'єсами у непрофесійних театрах Харкова або з учасниками-аматорами не розглядатимуться.

Об'єкт дослідження: постановки за п'єсами В. Шекспіра у харківських драматичних театрах, а також театрі ляльок у 1991 – 2018 рр. у контексті тенденцій режисерських прочитань шекспірівської драматургії в Україні та світі.

Предмет дослідження: типи режисерських інтерпретацій шекспірівської драматургії на харківській сцені.

Мета дослідження – охарактеризувати і проаналізувати постановки за п'єсами В. Шекспіра у харківських драматичних театрах, а також театрі ляльок у 1991 – 2018 рр. у контексті основних тенденцій прочитань шекспірівської драматургії в Україні та світі.

Завдання дослідження:

- розглянути методологію дослідження;
- виявити джерельну базу роботи
- проаналізувати основні режисерські підходи до втілення шекспірівської драматургії на світовій та українській сценах у другій половині XX-XXI століттях
- з'ясувати, на чому ґрунтується режисерсько-сценографічна інтерпретація та передача часопростору в постановці за трагедією В.Шекспіра «Король Лір» І. Борисом та Т. Медвідь,
- розглянути вирішення центральних образів Ліра і Блазня у виставі І.Бориса в контексті світової інтерпретації аналогічних образів та виявити особливості акторського ансамблю у постановці «Король Лір»;
- проаналізувати втілення трагедії «Ромео і Джульєтта» та комедії «Віндзорські витівниці» Олександром Барсеґяном;

- дослідити виставу «Гамлет. Сні» А. Жолдака як приклад постдраматичного театру;
- охарактеризувати виставу «Наш Гамлет» І. Ладенка як постмодерний досвід прочитання трагедії В. Шекспіра;
- розглянути анімаційний театр художника на прикладі вистав «Король Лір», «Гамлет» О. Дмитрієвої,
- проаналізувати постановки за комедіями «Сон літньої ночі» та «Приборкання норовливої» як видовищні вистави О. Біляцького, А. Бакірова, О. Русова.

Наукова новизна дослідження. Вперше зроблено комплексне дослідження десяти вистав за трагедіями і комедіями В.Шекспіра на харківській сцені у добу Незалежної України.

Практичне значення. Матеріали роботи можуть використовуватися як при подальшому науковому опрацюванні теми, в курсі лекцій з дисципліни «Історія українського театру», так і у практичній роботі режисерів.

Апробація дослідження (Додаток С) була здійснена на:

- X Міжнародній науково-практичній конференції молодих учених «Пріоритети сучасної філології: теорія і практика» в Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка, «Особливості інтерпретацій шекспірівських трагедій у ХАТЛ ім. В.А.Афанасьєва (режисер Оксана Дмитрієва)» (28-29 березня 2025);
- XXI Міжнародної науково-творчій конференції студентів, аспірантів, докторантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» в Харківському національному університеті мистецтв імені І.П.Котляревського, «Шекспірівські трагедії «Гамлет» і «Отелло» в постановці режисерів Еймунтаса Някрошюса і Томаса Остермайера» (травень 2025);
- Всеукраїнській науково-практичній конференції студентів та аспірантів «Українське та світове мистецтво: історія та сучасність» (Тернопільський

національний педагогічний університет імені В. Гнатюка), «Постдраматичний театр Андрія Жолдака у виставі за трагедією Вільяма Шекспіра «Гамлет. Сні» у ХДАУДТ імені Т.Г. Шевченка».

Надруковані тези:

- «Інтерпретації ролі Блазня у виставах «Король Лір» за п'єсою В. Шекспіра Річарда Ейра та Ігоря Бориса». *Mechanisms of Scientific and Technical Potential Development: Proceedings of the 4-th International Scientific and Practical Internet Conference. November 14-15, 2024. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine. Pp. 192-193;*
- «Особливості сценографії Т. Медвідь у виставі І. Бориса «Король Лір». *Impact of Artificial Intelligence and Other Technologies on Sustainable Development: Proceedings of the 2-nd International Scientific and Practical Internet Conference. December 18-19, 2024. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine. Pp. 148-150*
- «Інтерпретація Гамлета В. Шекспіра режисером Томасом Остермаєром в однойменній виставі», «*Scientific Research and Innovation*»: *Proceedings of the 4-th International Scientific and Practical Internet Conference. April 03-04, 2025. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine. Pp. 133-134;*
- «Філософія і метафізика «Гамлета» в інтерпретації Еймунтаса Някрошюса», «*Crossroads of Ideas: Science, Technology and Society in a Global Context*»: *Proceedings of the 1-st International Scientific and Practical Internet Conference. April 10-11, 2025. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine. Pp. 162-163;*
- «Новаторські ідеї та пошуки у виставі «Сон літньої ночі Макса Райнхардта», «*Future of Work: Technological, Generational and Social Shifts*»: *Proceedings of the 4-th International Scientific and Practical Internet Conference. May 01-02, 2025. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine. Pp. 168-169;*

- «Постдраматичний театр та його особливості», «Recent Trends In Science»: Proceedings of the 4-th International Scientific and Practical Internet Conference. May 08-09, 2025. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine. Pp. 144-145;
- «Постдраматичний театр Андрія Жолдака у виставі за трагедією Вільяма Шекспіра «Гамлет. Сни» у ХДАУДТ імені Т.Г. Шевченка», «Ways of Science Development in Modern Crisis Conditions»: Proceedings of the 6-th International Scientific and Practical Internet Conference. June 04-05, 2025. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine. Pp. (подано до друку).

Структура роботи включає в себе Вступ, 3 розділи, 9 підрозділів, Висновки, Список використаних джерел та Додатки.

Загальна кількість сторінок – 158. Основна частина 120 с., список літератури налічує 131 позицію, з них 19 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНО-ДЖЕРЕЛЬНА ОСНОВА РОБОТИ

1.1. Методологія дослідження

Методологія грає надзвичайно важливу роль в науковому дослідженні. Це система методів, принципів та правил, які є основою наукової роботи і за допомогою яких були розроблені і виконані дослідження відповідно до наукових стандартів; забезпечені об'єктивний підхід і використання теоретичних та практичних методів, точність та надійність отриманих результатів. У підсумку, методологія є основою наукової роботи, яка допомогла забезпечити об'єктивність, точність та надійність дослідження [70, с. 23 – 24].

Наукові методи існують на рівні можливості, «яка з'являється в результаті взаємодії творчого суб'єкта і об'єкта пізнання. Методологічна аксіома про те, що предмет визначає метод, актуалізує відношення між даними феноменами у плані напрямку процесу наукової творчості, евристичного за своєю природою» [10, с. 243 – 246].

При написанні магістерської роботи були застосовані такі методи, як метод систематизації, який проявляється в об'єднанні окремих знань про вистави в єдине ціле. Одним зі способів систематизації є класифікація, тобто розподіл вистав за принципом групування згідно з обраними критеріями.

Крім того, ми використовували такі загальнонаукові методи, як аналіз, синтез, індукція, дедукція, узагальнення, формалізація, аксіоматичний метод, аналогії, естетичний, семіотичний. Серед емпіричних методів дослідження важливими для нас були описовий метод дослідження, який допомагає найповніше зафіксувати особливості сценічного прочитання п'єси, а також порівняльний метод.

Формальний метод був застосований для аналізу засобів театральності у виставах, метод інтерв'ю допоміг зробити більш точну реконструкцію

вистав, метод іконографії був корисним для часткової реконструкції вистав (опрацювання ескізів, фото, фотопортретів акторів в ролях, сценографії).

Зі специфічно театрознавчих методів було наскрізно застосовано у роботі метод реконструкції вистав. Основним джерелом для часткової реконструкції постановок стали переглянуті наживо вистави або відеозаписи і телеверсії.

Аналіз спектаклів здійснювався за наступними критеріями (класифікація французького театрознавця Патріса Паві [9, с. 132 – 133]).

- співвідношення авторського і режисерського тексту, виклад фабули у виставі;

- текст у виставі (купюри, цитатність);

- просторово-сценографічне вирішення;

- стиль вистави;

- ідентичність чи варіативність жанру твору та вистави;

- проблематика вистави;

- спосіб акторської гри: стосунки між акторами як партнерами у виставі, співвідношення текст – актор, актор – роль;

- трактування режисером окремих персонажів класичної п'єси;

- функція музики та звуків;

- ритм вистави;

- співвідношення сценічної дії та глядача.

У роботі використовувались: науковий принцип історизму – принцип мислення і дослідження, що допомагає відчувати усі предмети і явища в розвитку і зв'язку з іншими явищами; принцип нейтральності – один з ключових принципів театрознавства, який передбачає, що дослідник має позицію нейтрального спостерігача; методологічний принцип релятивізму, який пропонує умовний, суб'єктивний принцип пізнання; біографічний підхід, тому що кожна з проаналізованих у дослідженні вистав, була покликана до життя волею конкретного режисера.

У дослідженні було визначене поняття «перформативний поворот»: «... перехід науки ХХІ століття від «лінгвістичного» і «візуального» повороту до вивчення «перформативності», тобто концентрації уваги на діях і змінах у реальності; міждисциплінарність <...> заміна метафори світу як тексту на світ як множину перформативних дій і перформанс» [40, с. 87]. Е. Фішер-Ліхтер характеризує перформативний поворот як «процес знищення кордонів між різними видами мистецтва» [40, с. 87].

При аналізі вистав було враховано систему знаків у театрі, розроблену польським театрознавцем Тадеушом Ковзаном. Зокрема, для виконавців – візуальні: міміка, жестикуляція, пластика, грим, зачіска, сценічний костюм; в разі наявності – робота актора з лялькою; для характеристики сценічного простору – сценографія, в тому числі реквізит, художнє освітлення, театральна лялька та інші анімаційні об'єкти; акустичні знаки у виконавців і в ігровому просторі – мова, тон, музика, звуки [48, с. 55].

1.2. Джерельна база роботи

При підготовці кваліфікаційної роботи магістра були опрацьовані різні групи джерел: академічні та словникові видання, монографії, дисертації, наукові статті, рецензії на вистави, публікації в періодичних виданнях, інтерв'ю з учасниками постановок, відеозаписи, фотографії, програми вистав.

Понятійну базу дослідження утворили словникові видання П. Паві «Словник театру» [71] та О. Клековкіна «ТНЕАТРИСА: Лексикон» [42], монографії Х. Леманна «Постдраматичний театр» [123] та Д. Фентона «Поетика постдраматичного театру» [113], К. Бальме «Вступ до театрознавства» [9], навчальний посібник Ю. Щукіної «Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття» [109].

Методологію дослідження вистави було почерпнуто з монографій, навчальних посібників та наукових статей таких дослідників, як К. Бальме

«Вступ до театрознавства» [9], Т. Ковзана «Знак в театрі» [48], О. Клековкіна «Мистецтво: методологія дослідження» [40] та «Історіографія дослідження» [41], А. Конверського «Основи методології та організації наукових досліджень» [70], Н. Бойко «Епістемологічні аспекти журналістської свідомості» [10], а також з дисертації С. Триколенко «Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.» [83]. Дисертація В. Мізяка «Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ століття» [62] містить інформацію та аналітику щодо постановки «Король Лір» в ХДАУДТ ім. Т.Г.Шевченка.

Окрему групу джерел складають монографії та наукові статті, що присвячені Шекспіріані на українській сцені. Це монографії І. Ваніної «В.Шекспір на українській сцені» [12] та «Українська шекспіріана. До історії втілення п'єс Шекспіра на українській сцені» [13], які дозволили скласти уявлення про інтерпретації шекспірівських п'єс на українській сцені від початку 1920-х до початку 1960-х рр. Також це монографія М. Гарбузюк «Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у львівських театрах» (1796 – 1997)» [25] та її статті «Музика у виставі «Гамлет» Львівського театру ім. М.Заньковецької (1957 р.): співпраця режисера й композитора» [22], «Скільки «Гамлетів» у «Гамлеті» (Спроба структурного аналізу драматичного твору)» [24], які дають уявлення про новітні методи дослідження постановок за Шекспірівськими творами. Разом з тим треба назвати антологію «Український театр ХХ століття» за редакцією М.Гринишиної [84], що містить в собі кілька реконструкцій постановок за п'єсами В. Шекспіра 1920 – 1950-х рр.

Крім того, в магістерській роботі були використані наукові публікації філологів-шекспірознавців Н. Торкут «Шекспірознавчий дискурс ХХ століття: специфіка і тенденції» [82], Ю. Черняка «Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в українському шекспірівському

дискурсі» [99], тексти, присвячені перекладачам Шекспірівських драм: Коломієць Л. «Українські перекладачі «Гамлета» В. Шекспіра [49], Грабовського С., Стріха М. «Країна інкогніта»: Максим Рильський – перекладач драматичних творів» [27], Крупко О. «З когорти перекладачів – шестидесятників» [52], Шовкун В. «Юрій Лісняк: все життя в перекладі, в письменстві» [103].

Безумовно, важливими для написання роботи були колективна монографія «Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми» [85], де був узагальнений сучасний театральний процес та критичні відгуки на виставу «Король Лір» І. Бориса у книзі В. Айзенштадта «Харків театральний» [1].

Частково аналіз постановки «Король Лір» І. Бориса був взятий у підготовленій до друку монографії кандидата мистецтвознавства Ю. Щукіної «Людина театру Степан Пасічник» [108]. Це видання було важливим, завдяки розміщеним там спогадами учасника вистави Степана Пасічника.

Найбільшу групу джерел утворюють рецензії на вистави, зокрема О. Аннічева [2 – 6], С. Васильєва [14 – 15], Г. Веселовської [16], О. Вергеліса [19], І. Губаренко [28], Ю. Коваленко (Щукіної) [43 – 46, 106 – 109], А. Липківської [54], Н. Логвінової [56], Л. Нікітюк [65], Я. Партоли [73], Л. Томенчук [81], О. Чепалова [93 – 98], І. Чужиної [100], Л. Філіппенко [87 – 88], Ю. Швеця [101], Ю. Хомайка [91 – 92]. Рецензії на вистави були отримані з архівів Харківських театрів та бібліотек.

З метою деталізації образу та реконструкції вистав були взяті інтерв'ю в їх творців та учасників: заслуженого діяча мистецтв України, художника Т. Медвідь [59], театрознавців О. Аннічева [7], О. Седунової [79], акторів О. Двойченкової [29], А. Лобанова [57], Н. Паницької [72], художників зі світла Р. Олійникової [69] та Г. Штаркмана [104]. Також в роботі були опрацьовані відеоінтерв'ю про виставу «Король Лір» акторів Т. Грінік [26], та В. Брильова [11]; відео вистав: «Король Лір» (режисер І. Борис), «Король

Лір» (режисер Річард Ейр), «Король Лір», «Гамлет» (режисер Оксана Дмитрієва), «Сон літньої ночі» (режисер Андрій Бакіров), «Приборкання норавливої» (режисер О. Русов), «Гамлет», «Отелло» (режисер Еймунтас Някрошюс), «Гамлет» (режисер Томас Остермаєр), «Король Лір» (режисер Роберт Стуруа); екранізація «Сон літньої ночі» (режисер Макс Райнгардт); фотографії з вистав: «Король Лір» І. Бориса, «Ромео і Джульєтта» О.Барсегіяна, «Сон літньої ночі» О. Біляцького та А. Бакірова, «Король Лір» та «Гамлет» О. Дмитрієвої, «Наш Гамлет» І. Ладенка [18, 21, 30, 74, 89, 105], афіша репертуару Харківського театру ляльок [17], буклет, присвячений 80-річчю до дня заснування Харківського театру юного глядача, авт. упор. О.Аннічева [90].

Осягнути світовий контекст, в якому були здійснені постановки за творами В. Шекспіра на харківських сценах, допомогли наукові статті українських та зарубіжних театрознавців О. Клековкіна [39], І. Іващенко [118], І. Гуереро [114], Р. Марчинчевите [125], Р. Дженкінса [119], Р. Ванагате [130], П. Кірвана [121], Р. Обейда [66], Земулене Л. [131], статті в інтернет-енциклопедії «Британіка», інтернет версії словника «Oxford Reference», що присвячені виставам видатних майстрів сцени П. Брука, Р.Стуруа, Р. Ейра, Е. Някрошюса, Т. Остермаєра, М. Райнгардта [112, 117, 120, 127, 129].

1.3. Основні режисерські підходи до втілення шекспірівської драматургії на світовій та українській сценах у XX-XXI століттях

1.3.1. Режисерські прочитання драматичних творів В. Шекспіра у світі та Україні в XX столітті

Перші Шекспірівські постановки російською мовою в Харкові відбулися ще у 1830-і роки, українською – сто років потому, у період становлення СРСР.

Перша україномовна вистава за В. Шекспіром у Харкові – комедія «Сон літньої ночі» - була поставлена режисером Г. Юрою в театрі ім. І.Франка, який працював у Харкові з 1923 по 1926 рр.

У 1924 році реформатором українського театру Лесем Курбасом був поставлений «Макбет» у перекладі П. Куліша на сцені київського Мистецького об'єднання «Березіль». Ця вистава була характерною сміливим втручанням режисера в цілісність шекспірівського тексту. Зокрема, керуючись логікою акцентованого вияву політично злободенного сенсу в класичному творі, Л. Курбас збільшив образ Блазня, додав до вистави алегоричний епілог. Просторове рішення «Макбета» було нетиповим – за допомогою світла як діючої особи вистави деякі мізансцени вирішувалися одразу в трьох планах сцени. Влітку 1926 року театр переїхав до Харкова. Критики того часу, наприклад Гнат Хоткевич, виставу не прийняли, тому що «не зрозуміли нові режисерські постановочні прийоми, не відчули, що у цих формах і ритмах народжується новий театр ХХ століття» [47].

У 1926 р. пересувний театр ім. М. Заньковецької поставив «Отелло» (режисер П. Саксаганський, в ролі Отелло – Б. Романицький). Ця вистава також гралася на гастролях в Харкові.

Серед найпомітніших підходів до шекспірівської спадщини режисерів Російської імперії, до складу якої до 1917 року входила більша частина України, необхідно виокремити виставу «Гамлет» запрошеного з Італії Гордона Крега (МХТ, 1911). Ця вистава стала симптоматично кризовою спробою поєднання психологічного театру «переживання» з абстрактно-символістичною концепцією трагедії режисером-реформатором. За режисерською концепцією Г. Крега, акторам треба було бути пластично точними, відповідати складній сценографії й світловому оформленню, але на практиці виховані К. Станіславським та В. Немировичем-Данченком актори воліли існувати в традиційному для них сценічному плані. Робота з російськими акторами не дала реалізувати європейському режисеру ідею про

«актора-надмаріонетку». Підсумком стало взаємне розчарування театральних діячів. Тем не менш «Гамлет» залишився в історії шекспірівських постановок як приклад новаторського підходу в області взаємин між актором й сценічним простором (ілюстративну декорацію Г. Крег замінив на золотаві ширми та новаційне світло, за допомогою яких мобільно змінював часопростір вистави-трагедії).

Іншим інтерпретатором спадщини В. Шекспіра світового значення став німецький режисер Макс Райнгардт. Постановки комедії «Сон літньої ночі» він здійснював з 1905 по 1939 рр. У 1935 році М. Райнгардт екранізував улюблений шекспірівський твір в Голівуді. Це втілення сформувало канон прочитання комедії В. Шекспіра, насамперед тому, що в ній з небувалої дотепер ясністю й зібраністю виявилася цілісність усієї вистави. Це була не просто ансамблева цілісність, але образне втілення єдиного художнього задуму. «Можна припустити, що після численних перероблень п'єси ціль Рейнхардта в його виставах та фільмі полягає не тільки в тому, щоб показати створений їм шалений світ фантазій, але й у тому, щоб максимально використовувати комедійні ситуації у Шекспіровському творі» (3). [114]. Як зазначав О. Клековкін, головною відмінністю режисерського стилю Макса Райнгардта була незалежність його творчості від моносистем, закладених представниками тодішніх театрів – символістичного, натуралістичного, театру психологічного реалізму» [39].

Перша в історії України повноцінна постановка трагедії «Гамлет» українською мовою була здійснена у Львові під час німецької окупації Йосипом Гірняком, з Володимиром Блавацьким у головній ролі. Особливістю трактування була сучасність підтексту вирішеної в традиційній «костюмованій» естетиці вистави, а саме екзистенційне «становище української інтелігенції поміж Гітлером і Сталіним» [23].

У своїй монографії «Шекспір на українській сцені», що вийшла у період «відлиги», І. Ваніна писала про два шекспірівські наративи

радянського періоду в мистецтвознавстві (та сценічній практиці): об'єктивне розуміння особливостей його поетики та офіційний, нав'язуваний дискурс, «В. Шекспір – народний геній, реаліст, захисник знедолених, провісник революції», «ратоборця соціалістичного гуманізму» [23, с. 15].

У радянській Україні перше звернення до цієї трагедії в перекладі українською мовою здійснив режисер Б. Норд на сцені Харківського академічного українського театру ім. Т.Г. Шевченка у 1956 році. Це була класична костюмована, історична вистава, яка не мала перегуків з сучасністю. Цій постановці передувало звернення колективу та режисером О.Глаголіним до трагедії «Отелло». Як пише у науковій статті театрознавець Ю. Щукіна: «Постановці Олексія Глаголіна було притаманним інтелігентне та не екзотичне тлумачення головного героя цієї класичної п'єси <...> У подальшому, частина з акторів «Отелло» використали набутий у шекспірівській виставі досвід у наступній постановці за В. Шекспіром – в «Гамлеті» Б. Норда» [107].

Значною подією у театральній культурі часу «відлиги» став «Король Лір» Київського державного академічного театру ім. І Франка режисера Володимира Оглобліна (1959). Вистава стала першим резонансним на українській сцені втіленням однойменної п'єси Вільяма Шекспіра (першу інтерпретацію кількома роками раніше дав Рівненський музично-драматичний театр). Сценографія й костюми були розроблені у минулому поплічником Леся Курбаса художником-конструктивістом зі світовим ім'ям – Вадимом Меллером. У спектаклі брали участь видатні актори, учні режисера-реформатора: Мар'ян Крушельницький (Лір), і Дмитро Мілютенко (Блазень).

Відгуки театральних критиків на цю виставу були полярними: від захоплюючої похвали з боку офіційної влади, до різко негативної оцінки з боку критиків й звичайних глядачів. У своїй дипломній роботі театрознавець Л. Олексійчук писав: «загально-образотворчий рівень вистави набагато вищий від загального акторського. Живописний і пластичний образ

монолітний, цільний <...> майже немає випадкових мізансцен. Образність і чіткість – їхня виразна характеристика» [67, с. 78].

Театрознавиця В. Заболотна стверджувала: «Дія франківського «Короля Ліра» сповнена інтенсивної пластики <...>, живописним заповненням простору сцени постатями і рухом масовки, пластичними характеристиками персонажів» [84, с. 612]. Разом з тим рецензентка справедливо зазначала, що «далеко не завжди актори розуміють настрої цих пластичних метафор, <...> чимало розбіжностей можна зустріти у сприйнятті центрального образу короля у виконанні Мар'яна Крушельницького». <...> Філософія у виставі позбавлена емоційного джерела» [84, с. 615].

У 1969 році на сцені Львівського театру ім. Марії Заньковецької вийшла постановка режисера-інтелектуала Михайла Гіляровського, з Олександром Гриньком в головній ролі. Перед початком роботи над виставою режисер ретельно вивчив книгу польського шекспірознавця Яна Гота, який переконливо доводив, що «Лір – це король-тиран, що усвідомив свою сутність і прокляв тиранію» [20]. Критики відзначали вдале, лаконічне оформлення Мирона Кіпріяна, і високу якість гри акторського ансамблю: головні ролі виконували Лариса Кадирова (Корделія), Богдан Ступка (Лір) та Богдан Козак (Кларенс). Однак через різні ідеологічні (кінець хрущовської «відлиги») і залаштункові інтриги, а також принципову позицію режисера-нонконформіста, спектакль недовго протримався на сцені: його списали, а режисера зняли з посади художнього керівника.

Серед найзначніших зарубіжних постановок цього періоду – вистава на сцені Королівського Шекспірівського театру у Стретфорд-на-Ейвоні, поставлена відомим британським режисером Пітером Бруком в 1962 році, з Полом Сколфілдом у головній ролі. Режисер також був і автором сценографічної концепції. Кіноверсія вистави була знята в 1971 році.

Режисерська інтерпретація Пітера Брука була заснована на абсурдистській філософії Е. Іонеско й С. Беккета, в ідеях яких відбилася

криза Європи після Другої Світової війни. Дія спектаклю відбувалася в різний час: «Відносячи «Короля Ліра» і до варварства, і до Ренесансу, двох періодів, що протистоять один одному, Брук підкреслює позачасове трактування п'єси. <...> Вона так явно піднімається над історичною конкретністю, що її можна порівняти із сучасною п'єсою, такою, яку міг би написати Беккет» [66, с. 82].

Нетрадиційним в режисера є й трактування основних персонажів. Ними, в інтерпретації П. Брука, «стали такі фундаментальні міфологічні образи, як образ циклічного часу, ворожий зовнішній світ, невирішена трагічність життя, підсвідомі інстинкти, що володіють думками і вчинками людини» [66, с. 78].

Вистава Пітера Брука багато в чому визначила як режисерське і художнє бачення шекспірівських постановок другої половини ХХ століття, так і їхній філософський зміст. Режисер створив новий погляд на постановки В. Шекспіра і багато в чому визначив концепції майбутніх вистав другої половини ХХ сторіччя.

Вистава «Король Лір» видатного грузинського режисера Роберта Стуруа вийшла на сцені Тбіліського державного театру імені Шота Руставелі із Рамазом Чхіквадзе і Жанрі Лалішвілі у ролях Короля та Блазня у 1987 році.

З одного боку, режисер у спектаклі «продовжив досліджувати проблеми особистості, тиранії, держави та диктатури» [126], що сприймалося як передчуття розвалу радянської імперії і подальших політичних подій 1990-х рр., бо у виставах Роберта Стуруа «світові історико-політичні зміни та події розвиваються та відбуваються раніше, ніж у реальному житті» [126]. З іншого боку, «світ, який показав <...> у спектаклі Роберт Стуруа, був не тільки світом Ліра, про це свідчили дзеркала на сцені глядацької зали», які допомагали підкреслити, що «час і місце дії нічим не були обмежені» [126]. Недаремно М. Васадзе зауважила, що виставу Роберта Стуруа можна вважати зразком філософської режисури [126].

Прикметним є те, що в останньому десятилітті ХХ століття британські театр і телебачення також зверталися до цієї трагедії Барда. Вистава Річарда Ейра, яка була поставлена у 1997 році на сцені Королівського Національного Театру, пізніше стала одним з епізодів британського телевізійного серіалу «Performance» (1991–1998), в американському варіанті «Theatre Masterpieces». Постановка на порубіжжі ХХІ століття за формою традиційна і не допускає складних трактувань. Проте мінімалізм в оформленні й костюмах, абстрактне місце дії не дозволяють точно прив'язати її до якоїсь конкретної епохи, що можна трактувати і як вплив режисерської концепції Пітера Брука. Але незважаючи на зовнішню простоту й лаконічність, режисерське рішення багато в чому оманливе й має масу підтекстів: традиційними постановочними засобами показані узагальненість і позачасовість того, що відбувається.

Як стверджує у своєму дослідженні дослідниця творчості В. Шекспіра доктор філологічних наук, професор Наталія Торкут: «Пропонуючи низку нових прочитань творів Шекспіра, кожна нова генерація дослідників стає, по суті, учасником тієї тотальної гри культури, в якій сьогодні, вдивляючись у шедеври, створені минулим, починає глибше розуміти себе» [82]. Цю думку шекспірознавиці цілком можна адаптувати і на режисуру різних поколінь: «Вчитуючись у незбагненні у своїй семантичній невичерпності Шекспірові рядки, допитливий розум вченого (і режисера – прим. А.П.) не тільки наближається до розуміння ідейно-естетичної суті авторського задуму, але й відкриває нові обрії розуміння власних духовних проблем» [82].

1.3.2. Ключові європейські прочитання шекспірівських трагедій «Гамлет» і «Отелло» кін. ХХ — ХХІ ст. на прикладі вистав Е.Някрошюса і Т. Остермаєра

У цьому підпідрозділі нами будуть розглянуті етапні прочитання трагедій В. Шекспіра в сучасному європейському театрі, які беззаперечно вплинули на постановочні групи шекспірівських вистав у театрах Харкова.

Вистави за шекспірівськими трагедіями «Гамлет» (1997), «Макбет» (1999) і «Отелло» (2001), а також оперні вистави «Макбет» (2002), «Отелло» (2011), які були поставлені видатним литовським режисером Еймунтасом Някрошюсом, давно стали класикою режисерського театру й вплинули на театральних режисерів кінця ХХ – початку ХХІ століть. У своїх роботах з п'єсами Вільяма Шекспіра Е. Някрошюс основну увагу приділяв філософії й метафізиці, питанням життя й смерті.

У спектаклі «Гамлет» театру «Мено Фортас» у Вільнюсі режисер не тільки переосмислив образи персонажів п'єси, але й скоротив сам текст, змінив і переінакшив сюжет, зміщуючи головні акценти.

Гамлета, принца Данського, втілює актор і рок-співак Андріс Мамонтовас. За словами видання «dsnews.ua»: «Гамлет у литовського режисера – не дуже охайний підліток у розтягнутому светрі й з панківською зачіскою. <...> Він, немов кошения, що нашкодило, відкидає від себе Офелію й із захватом спостерігає, як Горацію підпалює пальці Полонію. <...> Гамлет зовсім не хоче мститися всерйоз, взяти до рук клинок відчайдушного принца змушує Привид. Покійний король у виконанні Видаса Пяткявічуса – наймасштабніша фігура на сцені. Він настільки домінує над всіма іншими персонажами, що в глядача навіть не виникає питань, чому досить дружелюбний підліток Гамлет після бесіди з батьком стає жорстоким месником. Привид вбитого батька виявляється в Някрошюса здоровим, міцним чоловіком, для якого син – усього лише знаряддя й виконавець задуманої помсти [64].

Сценографія вистави втілила «фірмові» образи й прийоми постановок Е.Някрошюса, які створюють атмосферу страху й приреченості – лід, вогонь, вода, дощ поруч зі зброєю, кубками й листами. Холодом і вічною вогкістю віє зі сцени, на якій грають шекспірівську трагедію. Це світ без сонця, без неба, без повітря, без зміни днів і сезонів року. Королівський двір замінений ледве не первісною зграєю в довгих, грубої вичинки, кожухах; розчинена в просторі смерть стає невидимою, але головною діючою особою.

В някрошюсівському «Гамлеті» шкоду й спустошення несуть потойбічні сили й створіння. Коли лід розбивається об сцену, кинджал залишається в руках у принца, а уламки металу, немов друзки дзеркала, починають робити свою чорну справу.

Ближче до фіналу вистави батько Гамлета приходиться до усвідомлення того, що не мав права жадати від сина помсти – Привид віє, схилившись над горою трупів. Потім, коли їх відвозять на візку і гасне світло, на авансцені з'являється чорна ширма: режисер втілює останні слова героя: тиша, яка, за В. Шекспіром наступає далі – вона не «там», а «тут». Монолог «Бути чи не бути» Гамлет промовляє, знаходячись під люстрою з крижаними підвісками (сценограф Надія Гультяєва). Лід поступово тане, біла сорочка, подарована батьком-привидом, виявляється паперовою й поступово сповзає, оголюючи тіло Гамлета. Ніхто нікого не вбиває, смерть сама наздоганяє всіх героїв, тому що до фінальної сцени всі персонажі підходять зі смертю в душі, і режисеру не так вже і важливо, в який спосіб душа розлучається з тілом.

У своїй п'єсі В. Шекспір писав про розірваний зв'язок часів, про необхідність відновити порушений порядок, нехай навіть ціною життя. Е.Някрошюс ставив спектакль про останні часи, коли вже пізно щось міняти. «Далі – тиша» – цю фразу Гамлет вимовляє із несподіваним полегшенням. Саме Час і Доля, які руйнують всі надії героїв, є головними героями вистави режисера.

Постановки Е. Някрошюса важко пояснити й переказати, за словами журналіста видання «Дзеркало тижня» Вадима Дишканта: «сам режисер спілкується з акторами не стільки словами, скільки зрозумілими лише посвяченим у його метод вигуками, жестами, поглядами, натяками. У його виставах важливі не слова, а створюючі необхідний настрій пластика, мізансцени, звук, темпоритм, відносини персонажів один з одним та з предметно-речовим світом, що займає в просторі сцени не менш важливе місце, ніж актори. <...> Розповідаючи давно відомі історії, Някрошюс звертається не стільки до розуму, скільки до почуттів людини. <...> В «Гамлеті» режисер <...> вразив глядача завидним умінням прицільно точно й дуже чуттєво розкрити всім давно відомий зміст трагедії про інтелігентного, добре освіченого, люблячого свою матір, наречену й безневинно вбитого батька принца, змушеного вдатися до противного його природі насильства» [31].

У постановці «Отелло», прем'єра якої відбулася у 2000 році, Е.Някрошюс переходить від універсального й історичного масштабу «Гамлета» до приватного, сімейного характеру трагедії, у цьому його спектаклі немає ні політики, ні Герцога, ні венеціанських сенаторів.

Від самого початку Е. Някрошюс дає ключ до прочитання тексту, головне – це гра. Герої поводяться на сцені як діти: Отелло грає музичну «Поему» Зденека Фібіха, Кассіо і Яго стрибають на дерев'яних барилах, ображаються, коли над ними насміхаються. Більшість персонажів намагається завоювати симпатію головного героя, Яго ревнує його до Дездемони, заздрить їй, і фаворитам Отелло, на якого сам дуже схожий: такий же одинак і фантазер. Режисер переносить акценти: у відносинах Яго й Отелло присутні довіра й відданість, а у відносинах Отелло й Дездемони – кохання і підозра. Отелло, знаючи, що його любов не має майбутнього, сам її знищує, він одноосібно розпоряджається як життям Дездемони, так і своїм

власним. Режисер пропонує глядачу як аналіз «гри» зокрема, так і аналіз театрального мистецтва в цілому.

У сценографії вистави багато першоелементів: дерево, метал, камінь, вода й вогонь. Основний образ сценографії – величезний корабель, що от-от піде на дно: вода в режисера – метафора любові – одночасно і дає життя, і відбирає його.

У ролі Отелло – відомий литовський актор, провідний актор театру Е. Някрошюса Владас Багдонас – впливає на глядача силою своєї психологічної гри, глибиною пережитих його героєм випробувань. Як зазначала рецензент Олена Рибаківа: «Для героя Владаса Багдонаса руйнування починається з невміння визначити масштаб будь-якої події: зустріч із Дездемоною і пліткування Яго; випадкова знахідка хустки й клятви дружини в його очах здаються явищами рівновеликими. Звідси – неймовірне перекручування пропорцій, що призводить у фіналі до величезної, розміром на всю сцену, ковдри, прикрашеної тими ж суничними квітами, що й фатальна хустка (саме на цій ковдрі герої станцюють знаменитий десятихвилинний вальс, що закінчиться смертю Дездемони)» [122].

У виставі режисер вивчає природу кохання й влади, протиставляє їх одне одному, вказує на невідповідність фантазії й життя, уяви й реальності. Проте вистава «Отелло» не настільки «важка», як попередні шекспірівські спектаклі Е. Някрошюса. Легкість пронизує трагічну любовну історію, персонажі ведуть між собою тотальну гру, передчуваючи трагічний фінал.

Разом з тим Е. Някрошюс іде далі й глибше, за межі шекспірівського тексту, до його джерел і основ: саме в «Отелло» найбільш помітна близькість постановки шекспірівським метафорам. В «Гамлеті» протиставляється нескінченний колообіг часу й фрагментарність людського життя. В «Отелло» час статичний й незмінний. «І втім найбільше потрясіння глядачу доведеться пережити тоді, коли режисер несподівано відмовляється від усяких метафор. Коли вода зненацька виявляється просто водою, яку божевільний Отелло лле

на квіткові горщики, що оточують мертве тіло Дездемони. Досить однієї такої сцени, щоб зрозуміти: побудувати розгалужену систему метафор під силу будь-якому гарному режисерові. Але зруйнувати її у фіналі власного спектаклю здатний тільки геній» [130].

Театр Е. Някрошюса не підкоряється жодним законам, жоден з його елементів не відповідає й не збирається відповідати на запитання – чому, навіщо, звідки, те, в яку складну режисерську конструкцію він здатний втілити свій задум.

Вистави Е. Някрошюса розказували про речі прості і вічні, всі вони говорили про любов як про силу, що може врятувати світ. З кожною новою постановкою це ставало все більше очевидним. Внутрішній рух життєвої філософії режисера, не має значення, чи формулював її для себе Е.Някрошюс або це відбувалося підсвідомо – виявився дуже важливим для сучасного мистецтва. Чим би режисер не був зайнятий – ревнощами Отелло або рефлексією Гамлета – він не створював метафори і не цитував «текст»; головним для нього було промовляти не образами, а змістами, тому й спектаклі виходили не про ревнощі або зрадництво, вірніше, не тільки про них. Еймунтас Някрошюс – один з небагатьох режисерів світового масштабу, який був здатний мовою тіла, води й вогню говорити про Долю.

В 1990-2000 роки в Європі з'являються режисери, які не займаються створенням фантастичного світу на сцені, вони досить серйозні, а іронія в них якщо є, то рідка й тверда. У їхніх виставах люди діють як люди, а не як предмети, їх цікавить реальність у її похмурих формах. Вони не придумують спектаклі самі, а інтепретують уже готові тексти, вони щільно прив'язані якщо не до класики, то до сучасної драми. У їхніх виставах завжди «очевидний лінійний нарратив, проте ці режисери відносяться до простору постдраматичного театру тільки тому, що це не класична драма». [128].

Таким режисером можна назвати німецького постановника вистави «Гамлет» Томаса Остермаєра. Сценічна адаптація «Гамлета» була створена

німецьким драматургом Маріусом фон Маєнбургом. Новий переклад шекспірівської п'єси демонструє безглуздість існування сучасної людини, зацикленої на інтернеті й телебаченні. Гамлет Т. Остермаєра й М. Маєнбурга – це, насамперед, шоумен, породження цифрового медіапростору.

Спектакль театру «Шауб'юне», прем'єра якого відбулася на театральномистецькому фестивалі в Авіньоні в 2008 році, грають усього шестеро людей, кожний актор паралельно виконує дві ролі. Театральне видання «teatre.com.ua» в огляді вистави зазначає: «Тут все гротескно й гіпертрофовано, режисер використовує концептуальне з'єднання персонажів, один і той самий актор грає дві ролі, як дві сторони медалі. Юдіт Росмайр, надягаючи білу перуку й чорні окуляри, стає Гертрудою, знімаючи аксесуари, перетворюється на Офелію. Урс Юккер у короні являє собою старого короля, без неї – злочинного Клавдія, Штефан Штерн – і Лаерт, і Розенкранц. Ці перевертні демонструють подвійність природи, наявність у людині і світла, і п'тьми» [121].

Вся дія вистави відбувається на цвинтарі: спочатку там під дощем ховають старого короля, потім грають весілля; там же з'ясовує відносини Гамлет з Офелією – Гертрудою.

Починається вистава зі сцени похорону Короля, цей епізод Т.Остермаєр навмисно вводить для того, щоб дати зрозуміти глядачам жахіття Гамлета-молодшого. Адже через хвилину (у В. Шекспіра – чотири тижні) після похорону з'являється весільний стіл, що рухається взад-вперед, поглинаючи всіх персонажів; у цей же самий час Гертруда починає виконувати французький шансон на честь свого нового чоловіка. На передньому плані сцена засипана землею, навкруги липкий бруд, ллється мутна вода – сценічні знахідки художника Яна Паппельбаума, постійного співавтора Томаса Остермаєра; сам похорон схожий на пародію з чорнобілого кіно початку ХХ століття: герої плачуть під парасольками, з боку їх поливають «дощем» із садового шланга.

Непокірний тинейджер Гамлет (у виконанні актора Ларса Айдінгера) шаленіє від того, що відбувається, а також від неповаги до небіжчика, він єдиний з присутніх, хто має хоч щось людське. Божевілля наздожене Гамлета, коли він бачить смерть, наочно, на дотик.

Герої спектаклю періодично читають монологи на камеру, з якою бігає сценою виконавець ролі божевільного Гамлета. Камера в гротескній формі показує всі недоліки діючих осіб, викриває дріб'язковість їхніх натур, підкреслює їхню зубожілість.

У фіналі смерть наздоганяє всіх. Актори п'ють вино, заливаючи свій одяг червоним. «Наприкінці мертвий Гамлет кидається до зали, нервово хіхікаючи. На словах «а далі – тиша» його обличчя набуває на долю миттєвості звичайного виразу, без нервової усмішки. Різко гасне світло. Буфонада закінчується. А в тиші зароджується усвідомлення» [121].

Критика режисера спрямована на звичайного середньостатистичного європейця. Томас Остермаєр чітко розуміє місце й призначення театру: змусити хоч трохи подумати, розбудити свідомість, показати те, про що не прийнято говорити, витягнути людину зі світу споживання, простих і зрозумілих обивательських рішень. Для сучасної людини між «діяти» і «змиритися» лежать два шляхи – бути або обивателем, або маргіналом-злочинцем. Томас Остермаєр не бачить виходу, тому для свого героя він обирає третій варіант – разом з іншими персонажами його Гамлет стрімко летить у прірву.

Головне в шекспірівських постановках Т. Остермаєра – це підтекст, що не обмежується експресіонізмом і зацикленістю на гостросоціальних проблемах; це драматичні, метафоричні, точно виважені фінали. Незважаючи на те, що герої вистав діють за психологічними законами, сам театр не можна назвати психологічним, скоріше, це похмурий реалізм: занадто багато натуральних емоцій і сцен, які жорстко впливають на глядача. Томаса

Остермайера більше цікавлять суспільні відносини: комунікація й конфлікти людей як один з одним, так і з владою.

Як говорить сам режисер про свою постановку в одному з інтерв'ю: «Зазвичай Гамлета представляють як романтичного героя, що живе в розбещеному світі. Але мені здалося, що тут все не так просто. Мені схотілося розлютитися на Гамлета, за те, що він ніяк не діє. <...> Крім того, мене зацікавила ця вічна проблема з його божевіллям. Я припустив, що божевілля поступово бере над Гамлетом гору, і зрештою він виявляється нездатним ховатися під маскою божевільного, яку надяг на себе на початку п'єси. <...> Вважається, що Гамлет знаменує перехід людства в новий період, в епоху сучасної людини, де зайві міркування неминуче спричиняють неможливість дії» [128].

Основна увага в виставах Е. Някрошюса була приділена філософії й метафізиці, питанням життя й смерті, у виставі Т. Остермаєра на перший план виходили суспільні відносини, конфлікт між людьми та владою. Творчість цих видатних майстрів мала великий вплив на концепції втілення трагедій В. Шекспіра харківськими режисерами, сценографами та акторами.

РОЗДІЛ 2. ВИСТАВИ З СИНТЕЗОМ ПСИХОЛОГІЧНОГО ТЕАТРУ ТА ОБРАЗНОСТІ ФОРМИ

2.1. Режисерсько-сценографічна концепція вистави «Король Лір» Ігоря Бориса у ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка

2.1.1. Режисерська інтерпретація трагедії В. Шекспіра І. Бориса і часопростір вистави у сценографії Т. Медвідь

Виставу Ігоря Бориса, «Король Лір» у перекладі, який відрізнявся «класичністю, художньою образністю та виразністю – одного з провідних поетів та перекладачів середини ХХ століття М. Рильського» (радіо Свобода), було поставлено на основній сцені Харківського державного академічного театру ім. Т.Г. Шевченка на самому початку доби Незалежності (1991). Вистава йшла надзвичайно багатогранною, метафоричною, насиченою символами, такою, що пропонує безліч інтерпретацій. Позбавлений на той момент як тиску цензури, так і помітних фінансових проблем, І. Борис здійснив виставу, в якій поєднав значущість моральної проблематики з різноманітними ефектними постановочними прийомами та цирковими акробатичними елементами.

Складність постановки І. Бориса обумовлена тим, що вистава, як постмодерністська, може прочитуватися за допомогою двох кодів: для масової аудиторії важливі у виставі видовищність, використання елементів, які застосовуються в класичних китайських єдиноборствах, сцени фехтування, танці, акробатичні трюки. Для елітарного глядача значущим є те, щоб вистава піднімала складні онтологічні проблеми, а також пропонувала роботу для його розуму, тобто в ній були б заховані ребуси або загадки, які треба було б розшифрувати протягом всієї дії.

Жанр вистави кандидат мистецтвознавства В. Мізяк визначає як трагіротескову притчу: «Існує людина, її вчинки. І час – як філософська категорія, бо сценічна дія не обмежена конкретним виміром і прикметами епохи» [62, с. 146]. Шлях Ліра у виставі він визначив так: «Від блазеньської зарозумілості до гострого болю власного приниження і усвідомлення причетності до страждань інших принижених» [62, с. 146].

На відміну від п'єси В. Шекспіра, де матеріал викладений, як історичний, режисер Ігор Борис допускає розбіжність із драматургічним джерелом. Час і місце дії в нього абстрактні, не прив'язані до жодного історичного періоду. «Часові інверсії лінії Блазня-В. Маляра І. Борис зробив одним із конструктивних принципів свого Короля Ліра» [108, с. 80].

Ефектні постановочні прийоми, універсально образна сценографія – металева двоповерхова конструкція, рвана завіса, маятник, гігантський годинник-шестерня, костюми поза епохою й часом – наштовхують на припущення, що подібна притча відбувалася та буде відбуватися «завжди й скрізь».

Одним з двох головних героїв вистави став Блазень. Як відомо, у В.Шекспіра Блазень безповоротно пропадає в середині третьої дії: свою роль він уже відіграв. В І. Бориса після свого зникнення Блазень з'являється вже в образі Фатума-Рока, який безпристрасно спостерігає за подіями, що розгортаються довкола нього, не втручається в хід дії.

Також, на відміну від оригінального сюжету, у спектаклі присутня група жебраків, яка виконує одноманітні дії і символізує собою народ. «І.Борис прописав пекельно складну партитуру руху жебраків довкола героїв шекспірівської трагедії», - розповів учасник цієї групи С. Пасічник [108, с.81]. До речі, жебраки активно діяли у виставі наприкінці другої дії. Активними персонажами лишалися вони і в третьому акті. Кожен з них стає у виставі узагальненим образом страждаючого людства.

Режисер працював переважно з акторами Л. Тарабаріновим (Лір) і В.Маляром (Блазень), не приділяючи іншим достатньої уваги, і тому образи інших героїв повною мірою розкриті не були [11].

Погляди мистецтвознавців і критиків на виставу розійшлися: «Ця постановка лежить в руслі прямих традицій «Березоля» – перетворення. Березільським «акцентованим впливом», без пірнання в психологічні глибини характерів і нутро пристрастей, прокреслені у цій виставі конфлікти, постаті і взаємозв'язки персонажів. <...> Це дає втішні плоди, – робить висновок відомий критик В. Заболотна. – Вистава виходить гармонійною і несподіваною» [37, с. 4].

У інших театрознавців вистава викликала скоріше розчарування, бо вони «не побачили у ній твір духовної глибини та епічного, шекспірівського масштабу». [62, с. 147]. Доктор мистецтвознавства В. Айзенштадт писав про «гучне та ефектне видовище, у якому використані пластичні етюди на сексуальні теми, бойові двобої... Все, за виключенням думки про те, що в цьому «божевільному світі» людина тільки бідна, гола двонога тварина, якщо не увінчана владою та не прикрашена мантиєю багатства» [1, с. 128].

Сам же спектакль виявився досить складним для сприйняття й, тому, незважаючи на участь у ньому двох народних артистів СРСР та України, багатофігурність акторського ансамблю, ефектність та певну новаційність, недовго протримався в репертуарі театру.

Сценографію до вистави Ігоря Бориса розробила головна художниця театру, заслужений діяч мистецтв України Тетяна Медвідь.

У своїй дисертації «Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції» кандидат мистецтвознавства С. Триколенко пише: «Аналізуючи художню практику українських театрів, варто підкреслити, що їх репертуар існує в трьох основних тенденціях, як: натуралістична ілюстративність, натуралістична ілюстративність із залученням метафоричних елементів та повна

метафоризація, символічно-умовне потрактування місця дії» [83, с. 68]. Дослідниця зауважує, що таких вистав, де б використовувалися виключно «образно-символічні, ґрунтовані на образному відтворенні місця дії за допомогою метафоризованих елементів» [83, с. 74], зовсім не багато. На наш погляд, до цієї тенденції можна віднести і виставу І. Бориса, в якій закладено велику кількість сценографічних метафор.

Щоправда, на початку 1990-х це не викликало захвату серед театрознавців: «Такого короля Ліра неможливо було б дивитися потилицею до сцени. Спектакль з оригінальною сценографією Т. Медвідь сповнений театральної символіки, і цих багатозначних постановочних прийомів поготів би вистачило б на кілька різних вистав. Але з перебігом сценічного часу та символіка здається дещо нав'язливою і спрощує психологічне розуміння образів...», -- зазначив О. Чепалов [94, с. 11].

У той самий час художник Тетяна Медвідь, характеризуючи роботу над сценографією у цій постановці, говорила, що «для неї головне, щоб у виставі була загадка, щоб глядачам було цікаво дивитися й розгадувати те, що показано на сцені» [59, с. 2]. Сценограф «запропонувала грати трагедію В.Шекспіра в декорації у вигляді єдиної установки, а місце дії вистави трактувала максимально узагальнено» [78, с. 1694].

Розглянемо деякі метафоричні мізансцени та сценографічні трансформації у виставі.

Перш за все звернемо увагу на те, що у постановці особливу, символічну роль грають шахи: на початку та наприкінці вистави актори розташовуються на сцені як фігури на шаховій дошці, а перед початком і під час фінального бою Блазень пересуває на дошці шахові фігури в довільному порядку, а потім їх складає у купки, бо французькі війська програли, а короля Ліра та Корделію взято у полон. Воїни-лицарі – шахові фігури б'ються зі смертю, доля наосліп водить ними, показує, що немає різниці між білими та чорними – кінець один.

Важливим образом-символом у виставі стає і ліхтар, в який вставлена свічка. На початку спектаклю Блазень ритуально запалює свічу в ліхтарі, що означає, що гра починається. У другому акті світло в ліхтарі зникає, це Блазень гасить світло, натякаючи, що Лір збожеволів: його внутрішній світ, те, у що він вірив – зруйновано. Потім, коли приходить лікар із запаленою маленькою свічкою в руках, до Ліра повертається розум. Запалена свіча, а також біла хустка в руках лікаря, крім того, повідомляють про появу Корделії – вона сама випромінює сяйво. Після вбивства молодшої доньки короля біла хустка, символізуючи душу Корделії, що відлітає у потойбічний світ, уноситься на маятнику.

Не менш значним у виставі є і образ-символ дзвону.

Три рази на початку вистави дзвонить стара жебрачка (у виконанні старійшини трупи Римми Кіріної) в маленький дзвіночок (символ чистоти, покаяння й умиротворення) [129], що їй замість милостині подає Блазень. Таким чином, минуле, сьогодення та майбутнє становиться єдиним цілим. Потім, піднявшись по сходах вгору, Блазень дзвонить у величезні, дзвони [124]. Вони дзвонять п'ять разів, що означає приховане, таємне знання, яке відомо тільки «посвяченим», наприклад, Блазню, бо він у спектаклі ще виконує і мовчазну роль Долі-Року, а для сторонніх спостерігачів – глядацької аудиторії, це знак, що вистава починається.

У спектаклі дзвони виконують різні функції: їх сприймають і як набат, і як повідомлення про смерть персонажів. До речі, довгу палицю із дзвіночком носить осліплений Глостер (Василь Висовень), вона допомагає йому знайти свій шлях у навколишній темряві.

Біля сходів Блазень залишає візок з речами, які Володимир Маляр ретельно збирав на початку вистави, кожна із яких має певний сенс й обіграється з розвитком дії: стара рвана Біблія, великий глечик, іржавий горщик, схрещені мечі. Не випадково всі ці предмети перебувають поруч. Стара книга – символ мудрості, знань, розуміння, інтуїції; священна книга –

символ Просвітління, нескінченний шлях навчання й духовного пошуку [127]. Глечик, що знаходиться разом з книгою, – джерело життя, життєва сила, символ достатку й удачі; у буддизмі асоціюється з перемогою над «народженням і смертю», в античній культурі – зціленням, духовністю й захистом [120].

Схрещені мечі – це уявлення про боротьбу протилежних ідей, попередження про майбутній конфлікт, вибір, що має бути зроблений, баланс сил добра й зла [60]. Мечі ще не раз з'являться на сцені протягом вистави. З ними Блазень бігає під час відвідування королівства Гонерільї, надалі кладе їх на щит-гонг, під яким ховається; з мечами ходить по сцені Едмунд (Юрій Горбунов), замислюючи чергову інтригу; на них б'ються, зчепившись у словесній і фізичній сутичці інші персонажі; Регана (Агнеса Дзвонарчук) зі своїм коханцем, дворецьким Освальдом (Петро Рачинський), теж опановує бій на мечах. Їх несуть жебраки перед останньою битвою між військами супротивників.

У середині першої дії Блазень звертає увагу глядачів на облізлий горщик, що заміняє йому традиційний ковпак. Проржавілий горщик – це, перш за все, символ занепаду, злиденності зuboжілої держави. Блазень то сам носить його на голові, то примірює на інших.

Навколо складної металевої конструкції – абстрактного королівства – майорить рвана, пошарпана завіса-павутиння, у якій заплутуються різні персонажі. Це відбувається, наприклад, під час розмови Регани, її чоловіка, герцога Корнуельського (Олександр Тартишников) й короля Ліра або братів Глостерів. Коли персонажі втрачають кінці завіси-павутиння, які міцно тримають у руках, то це означає, що нитка розмови обірвана.

Розгойдування на маятнику чи то предметів (наприклад, горщика), чи то самих героїв, символізує опозицію добра й зла. Брати-суперники за спадок батька Едгар (Валерій Брильов) і Едмунд (Юрій Горбунов) під час діалогу крутять залізний ланцюг з якорем – символом надії й опори, що з шумом

валиться з їхніх рук, а мандрівний філософ постійно пересипає пісок крізь пальці, що є символом того, що час щезає в нікуди.

Тільки Блазень-Рок знає, що буде далі. Це відбувалося вже не раз: він знову запалить свічку в ліхтарі, збере розкидані речі, підніметься вгору, вдарить у дзвони, послухає, як оживають шестерні й важелі складного механізму часу, подивиться «крізь непомірні товщі відстаней і років. Скільки разів він піднімався цими сходами... Ті, що не черпають уроків з минулого, приречені на його повторення» [38, с. 265].

Саме про це і промовляли до глядачів у своїй виставі «Король Лір» режисер І. Борис та сценограф Т. Медвідь.

2.1.2. Режисерська робота І. Бориса з акторами над шекспірівською виставою

Виконання ролі короля Ліра є індикатором режисерських прийомів у роботі над цією виставою. Приміром, у британській постановці Р. Ейра 1997 року, привертає увагу прямолінійне й, водночас, емоційне трактування образу Короля Ліра британським актором Ієном Холмом. Чітко слідуючи за поставленим режисером завданням, на початку дії він поводить себе, як і належить королю-деспоту: владно і впевнено проходить крізь довгі коридори-лабіринти, постійно говорить на підвищених тонах; не діставши бажаної відповіді сердиться, кричить, стукає кулаками, лупить з усієї сили по поверхні стола, який згодом попирає ногами. Розмахує й б'є хлистом підлеглих, демонструючи, хто головний у королівстві. Після спроби Корделії виправдатися, у поведінці Ліра прослизає щось людське, але швидко зникає, поступившись місцем гордовитості й зарозумілості, коли він по черзі пропонує дочку в дружини то герцогу Бургундському, то королю Французькому. Гра І. Холма є експресивною, на межі акторських можливостей.

Після корінного перелому в сюжеті – сцени бурі, потроху божеволіючи, Король з'являється вже в блазнівському ковпаку: усвідомлення своєї трагічної помилки приходять до Ліра-Холма, коли він примірює на себе роль Блазня. Процес усвідомлення себе проходить складно: часом, хоча й з меншою силою в Ліра-Холма проявляються емоційні сплески, він намагається бунтувати, але марно; наприкінці спектаклю це вже повністю зломлена людина, що втратила сенс життя й позбавилася найдорожчого.

Зовсім по-іншому були розставлені акценти в спектаклі Харківського державного академічного театру ім. Т.Г. Шевченка.

Про постановку «Короля Ліра» з народним артистом Леонідом Тарабариним мріяв ще в середині 1980-х років Олександр Біляцький, на той момент головний режисер театру. В інтерв'ю театрознавцю Олександрі Чепалову він говорив: «Всерйоз думаю про постановку «Короля Ліра» У. Шекспіра з Л. Тарабариним у головній ролі. Після того, як я побачив його в образі Тев'є-Молочника, ця ідея мене не полишає» [95, с. 114]. На жаль, цей задум з ряду об'єктивних причин реалізувати не вдалося. Постановка була здійснена в 1991 році новим головним режисером Ігорем Борисом.

Концепція «Короля Ліра» І. Бориса будувалася на двох героях – Лірі та Блазні. Киянка В. Заболотна спостерігала важливу рису харківського Ліра: «І.Борис вільний від диктату чотирьохсотлітніх традицій постановок Ліра. Він немов читає п'єсу новими очима і знаходить в ній чимало нових ходів» [37, с. 5].

Режисерський погляд на п'єсу пропонував несподівану інтерпретацію характеру персонажа Ліра – не історію обманутої старості, а трагедію відплати за діла. Театрознавиця Л. Філіппенко зазначала цю трансформацію так: «Лір – недбайливий государ, що, не думаючи про своїх підданих, з ліні або інших не кращих спонукань роздаровує свою державу. Звиклий до лестоштів, він чекає на них, не почувши влєсливих слів від шляхетної дочки

Корделії, віддає спадщину двом іншим догідливим і віроломним дочкам...» [87, с.2].

У виставі І. Бориса король Лір у виконанні народного артиста Л.Тарабарінова виглядає м'яким, інтелігентним і навіть трохи наївним: «Цей Лір величний і вразливий водночас. Він мудрий і наївний» [106]. Не почувши від улюбленої дочки очікуваних слів, Лір-Тарабарінов відверто дивується (що проявляється, насамперед, у його міміці), не вміючи приховати розчарування й свої образи. Жорстока навколишня реальність швидко відкриває йому очі, змушує визнати свої помилки. Відчуваючи, що починає божеволіти, Лір, все ж таки залишається самим собою. Випробування тільки підкреслюють його мудрість. Як зазначала Ю. Щукіна, «Актор унікально поєднує дужий темперамент, дитячість погляду, простоту із силою духу» [106].

Незважаючи на задане режисером трактування, Лір у виконанні Л.Тарабарінова, не викликає засудження, йому навіть можна поспівчувати. Так спрацьовували у ролі масштаб, досвід, харизма особистості актора: «Л.Тарабарінов опромінив Ліра мудрим світлом власної душі. Ніде у виставі його король не викликає неприйняття, нерозуміння, подратування. Навіть монологи Ліра актор зробив невимушено розчиненими в тканині ролі (геть відсутня «коронність» у їх подачі)» [37, с. 5].

Процес усвідомлення себе, визнання своїх помилок у Ліра-Тарабарінова надзвичайно хворобливий. Прийняти себе в новій якості йому допомагає вірний Блазень, недаремно театрознавці звернули увагу на те, що каталізатором «власної болісної «роботи над помилками» для Ліра «ставала бесіда з дошкульним Блазнем» [37, с. 6].

Втім, не всі критики вважали, що Лір Тарабарінова божеволіє. За словами Валентини Заболотної, «Лір-Тарабарінов зовсім не божеволіє – просто звичайна історична людина забажала нормальних умов, на які сподівається кожний: любов дітей, вдячності й елементарної поваги. Алі світ,

у якому живе Лір, ненормальний, і на наших очах людина втрачає зв'язок з реальністю (на нього полюють його ж благодійники) із власним «я». Леонід Тарабаринів дискретно й задушевно й без зайвого максималізму грає цю просту й беззахисну звичайну людину, прекрасну й задушевну у своїй звичайності» [37, с. 5].

Трагедія Короля-Тарабаринова полягає в тому, що він дозволяє себе обманути найближчим людям, бо «він чує від оточуючих його людей лише те, що хотів би почути» [94, с. 13].

В «режисерській» виставі І. Бориса Леонід Тарабаринів, «видатний актор другої половини ХХ століття, зміг зіграти не «трешеву» трагедію, не трагедію розпаду особистості, а трагедію гуманістичну» [106].

У драмі В. Шекспіра роль Блазня чітко окреслена: він з'являється для того, щоб підтримати головного героя й «напоумити» його. Надійний охоронець, носій народної мудрості, Блазень перебуває поруч із Ліром певний час.

По-різному виглядають інтерпретації ролі Блазня, які пропонують нам Річард Ейр та Ігор Борис.

У виставі Р. Ейра роль Блазня виконує актор Майкл Брайант. Його роль лінійна, однопланова, за нею не можна прочитати ніяких підтекстів. Блазень з'являється в середині першої дії, у блазнівському ковпаку, пошарпаному одязі. Він приспівує, танцює кілька разів танець, що нагадує своїми рухами ірландську джигу, показує фокуси, мімічно блазнює, як і належить Блазневі, при цьому не забуваючи показувати Ліру, хто він є насправді. Блазень знаходиться поруч із королем, замінює йому свиту, доки присутність персонажа виправдана сюжетом, і, так само, як у В. Шекспіра, зникає в середині третьої дії, після сцени в степу під час бурі, щоб більше не з'являтися.

Роль Блазня у виставі І. Бориса у виконанні народного артиста Володимира Маляра була різноплановою, добудованою режисером, що

говорить про те, що І. Борис сприймав цього персонажа як фігуру важливу для вистави, яку можна досягти на рівні з Королем Ліром.

Спектакль починається з появи Блазня–Долі–Філософа з-під сцени, що є у виставі ототожненням потойбічного світу. Блазень збирає різні предмети, які вдалась розкидані по сцені, у візок, що везе перед собою; всі ці речі потім будуть з'являтися й грати свою роль у процесі дії; потім він забирається сходами нагору, подає милостиню Жебрачці (маленький дзвіночок) і сам дзвонить у великий дзвін: «Вистава починається!»

У середині першої дії Маляр-Блазень, супроводжує Ліра до його дочок, перебуває з ним поруч у хатині в другій і третій дії. На голові в Блазня замість традиційного ковпака – іржава каструля з ручкою – символ «зубожілого королівства». Майже без гриму, дуже виразний, пластичний, з голосом, багатим на інтонації – актор не існує на сцені, а проживає свою роль. У минулому спортсмен, В. Маляр мав прекрасну фізичну підготовку і був здатний виконувати карколомні циркові трюки. Про цю рису виконавця ролі писала В. Заболотна: «Уся вистава побудована на ритмо-пластичних мімодрамах. Бурхливий рух актора в різних варіантах смертельного протиставлення, – в гонитві, в ловах, в церемоніальних плетивах – виявляє стан душі персонажів. <...> Вистава набирає пружності, жорстокої конфліктності, окріпного вирування. І тоді синкопа дуету Ліра і Блазня на першому плані, коли вони, спустивши ноги в зал, сидять у нерухомості споглядання світу і власної душі, тихо розмовляючи про вічне, посилюються контрастом її статичності до невпинної динаміки на сцені...» [37, с. 5].

Після зникнення Блазня в четвертій дії вже з'являється Маляр-Філософ. І ось він уже зовсім по-іншому існує в ролі. Не промовляє жодного слова, не виражає ніяких емоцій, відсторонено спостерігає за тим, що відбувається на сцені. Обертає колесо часу, розгойдує маятник, грає сам із собою в шахи, переставляючи фігурки в довільному порядку під час бою, тим самим демонструючи, що людина – не більш, ніж сліпа іграшка долі. Наприкінці він

підіймається на узвишшя слідом за Ліром, відпускає білу хустинку – душу Корделії – та веде короля із собою, в нікуди. Столична театрознавиця навіть оскаржувала філософську першість Ліра-Тарабарінова у виставі І.Бориса: «Філософське начало ... віддано Блазню (В. Маляр), який починає виставу, подзвонюючи дзвіночком попереду містеріальної процесії людей в глибоких капюшонах. Він прокреслений через весь її масив і завершує сценічну дію, розхитуючи великий дзвін світу. По кому він дзвонить?» [37, с. 5 – 6].

Спектакль Ричарда Ейра, як уже згадувалося, поставлений близько до оригінального тексту, у виставі практично немає мізансцен-метафор, акторські роботи однопланові, прямолінійні, не містять підтексту.

Тим цікавіше помітити, що спектакль все ж не позбавлений символів. Пролог починається зі сцени сонячного затемнення, що спостерігає старший, «законний» син Глостера. Одягненому в біле «книжковому» вченому, трохи «не від миру сього», Едгару (Пол Ріс) режисер протиставляє хитрого, що плете інтриги проти всіх, «незаконного» сина, який постійно ходить у чорному, Едмунда (Фінбар Лінч). Протягом вистави між братами «розігрується» шахова партія, де білі, у підсумку перемагають – сонячне затемнення добігає кінця.

Старші сестри Корделії Гонерілья (Барбара Флінн) і Регана (Аманда Редман) класично негативні героїні, їхні образи в спектаклі схематичні й однобокі, позбавлені психологічної глибини.

Образ молодшої дочки (Вікторія Гамільтон), також поверхневий і не виходить за рамки режисерського завдання. Корделія щиро засмучується, коли батько їй не вірить; але сама сцена вирішена режисером досить прямолінійно. Щира Корделія й у прояві почуттів, коли знаходить батька вже позбавленим розуму.

Часом режисер вдається і до зайвого натуралізму. Сцени осліплення Глостера (Тімоті Вест), його загибелі в оповитому білим туманом у якомусь абстрактному просторі нагадують фільм жахів.

У своїй виставі І. Борис, навпаки, прагне відійти від будь-яких проявів натуралізму, головними у нього є символи й метафори, хоча і його підхід теж не передбачає психологічної глибини і розкриття характерів.

Режисер відходить від оригінального тексту і по лінії стосунків персонажів пропонує свою інтерпретацію шекспірівської п'єси. Як зазначала В. Заболотна, «У нього Кент (Юрій Головін) і Корделія (Тетяна Грінік) кохають один одного, а шлюб принцеси із французьким королем всього лиш династичний» [37, с. 4].

На самому початку, під час першої сцени, Корделія (Тетяна Грінік) і Кент (Юрій Головін) безуспішно намагаються прорватися крізь оповите старою рваною завісою «павутиння обману», що оточує Короля Ліра.

Переконлива у своїй ролі акторка Тетяна Грінік: вона зовсім не наївна, знає ціну своїм сестрам і прекрасно розуміє те, що відбувається. Ю. Щукіна так писала про цей образ у виставі: «Знайшла «своє» в образі Корделії й молода красуня Тетяна Грінік. Молодша донька Ліра по-батьківськи розумна, іронічна. Вона не наївна, Корделія тямить, у якому тераріумі-замку їй довелося народитися. Тому й радо йти за королем Французьким (Володимир Борисенко) з цього будинку. Але фатальна помилка Корделії в тому, що вона – інша, висока, благородна – вважає, що аби вийти з жорстокої гри престолів, їй достатньо просто піти, не взявши посагу; що таким чином вона зможе бути поза інтригами. Але ж сестри згублять її тільки за те, що не зможе бути осторонь трагедії батька» [106].

На відміну від роботи з виконавцями ролей Ліра і Блазня, режисер приділяв небагато уваги роботі з іншими акторами, у спектаклі немає цілісного акторського ансамблю, доволі часто образи схематичні, психологічно не пророблені. Критикам і глядачам запам'яталися «монолітний, солідний і прямий Глостер у виконанні Василя Висовня, благородний герцог Ольбенійський (Євген Плаксін), насмішкуватий меркантильний герцог Бургундський (Степан Пасічник), актор виконував

також роль одного із жебраків – Філософа, розумний і відданий Кент Юрія Головіна...» [106].

Водночас з тим, режисеру вдалося вписати кожен з цих образів до просторово-сценографічного рішення. На цьому, зокрема, наголошував кандидат мистецтвознавства О. Чепалов, принагідно доходячи висновку, що режисер не уникнув в трактуванні другорядних персонажів певної дидактичності: «...Регана й Гонерілья, що сплітаються в пластичному па, як клубок змії <...>, благородний образ Глостера або лагідна Корделія, у яких відчутна режисерська заданість. Така подача образів неминуче призводить їх до розподілу на «гарних» і «поганих» [94, с. 12].

Гонерілья (Людмила Платонова) і Регана (Агнеса Дзвонарчук) сестри-суперниці, кожна з яких по-своєму намагається обдурити власного чоловіка, має спільного з сестрою коханця – дворецького Освальда (Петро Рачинський), мріє піднятися над оточуючими, і, головне – завоювати увагу молодшого Глостера. Ю. Щукіна писала: «У переконливому дуеті Гонерільї-Людмили Платонової і Регани-Агнеси Дзвонарчук перемогла остання, оскільки передала у своїй героїні не лише мстивість тріумфу узурпаторки, але й жіночий розпач з приводу залежності від почуттів до молодого й вродливого Едмунда» [106].

Переважно фактурною подібністю одне до одного вразили у своїх ролях колоритні, ефектні «позитивний» Едгар у виконанні Валерія Брильова й «негативний» Едмунд у виконанні Юрія Горбунова, які у виставі виступають відповідно на стороні Світла та Темряви, за висловом Ю.Щукіної, «викапаних братів за фактурою, таких переконливих у відстоюванні позицій Добра і Зла» [106]. Сцени фехтування, фінального бою, двобою братів Глостерів були поставлені заслуженим діячем мистецтв Мойсеєм Розіним. У виставі постійно звучала різка, одноманітна, часом відверто нав'язлива електронна музика, яку написав композитор Анатолій Ремезов.

Культуру театру в роботі над трагедією В. Шекспіра проявили і виконавці другорядних ролей. Як зазначала Ю. Щукіна, навіть в епізодах «не розчинилися, а дали відчутти такі різні позиції людей «біля трону», як Андрій Борисенко (дворянин із зацькованим почуттям гідності), Микола Мох (співчутливій долі Ліра дворянин), Олекса Кравчук (слуга Корделії)» [106].

Вистава, яку театр почав репетирувати в останній рік існування УРСР, була, значною мірою, заряджена пафосом ревізії культу особи «перебудови». Прем'єра, зіграна вже у часі піднесення колективного національного духу, одразу заявила про високі вимоги до мистецтва Незалежної України.

Філософія вистави «Король Лір» трималася в першу чергу на образах Короля і Блазня, решта персонажів відповідали загальному стилю вистави та культурі опрацювання академічним театром шекспірівського матеріалу.

Режисер Ігор Борис, з одного боку, звернувся до однієї з найскладніших п'єс видатного Барда, з іншого – глядачу була запропонована не ілюстрація всім відомого тексту, а надзвичайно складна метафорична вистава, в якій важливу роль відігравала складна новаторська сценографія. Вона ж, у свою чергу, дозволила жанрово ідентифікувати виставу за класичною трагедією і як притчу, і як постмодерністський твір, що розрахований на різне сприйняття глядачів, і як трагігротеск.

Спектакль вимагав і від творчого колективу, і від тих, хто прийшов на виставу, уважного та вдумливого відношення до того, що відбувалося на сцені. За словами одного з учасників вистави, художника з освітлення Григорія Штаркмана «Вистава вийшла дуже цікавою і надовго запам'яталася» [104, с. 1].

2.2. Трагедія і комедія В. Шекспіра у втіленнях О. Барсегіяна

2.2.1. Політична інтерпретація трагедії «Ромео і Джульєтта»

Впродовж досліджуваного періоду двічі звертався до творів В.Шекспіра Харківський державний академічний російський драматичний театр ім. О.С. Пушкіна (з 2024 – Харківський академічний драматичний театр імені Г.Ф. Квітки-Основ'яненка). Головний режисер театру народний артист України Олександр Барсегіян протягом 1970-1980-х рр. двічі ставив твори видатного англійського драматурга – «Макбет» і «Сон літньої ночі», тому здійснені ним у 1990-2000-х рр. постановки продовжили окреслену раніше репертуарну лінію. Разом з тим, час та театральна естетика, що стрімко змінювалися після відновлення Незалежної України, у виставах О.Барсегіяна ніби не були відчутні. Від 1990-х років керівник остаточно спрямував колектив і глядача на реалістично-побутовий «акторський» театр, в якому не було місця ані несподіваним режисерським інтерпретаціям, ані виразним сценографічним рішенням.

Постановниками був обраний переклад Б. Пастернака, який хоча і був не дуже близький до оригіналу, але відомий своєю образністю та художнім баченням, намаганням відтворити внутрішню схожість з текстами В.Шекспіра.

Вистава «Ромео і Джульєтта» у постановці Олександра Барсегіяна, прем'єра якої відбулася 7 жовтня 1994 року, була першою пореволюційною спробою втілення відомої трагедії у театральному житті Харкова. У період УРСР на сцені драматичного театру в Харкові ця п'єса не ставилася. Разом з тим, сам режисер у молоді роки вже звертався до цієї трагедії на київській сцені (здійснена у 1960-х роках постановка у Київському театрі для дітей та юнацтва була для свого часу новаторською [84, с. 917]). Тридцять років потому Олександр Барсегіян знову спробував піти на так званий

«експеримент», змістивши акценти у своїй постановці. Цитуємо інтерв'ю журналісту Дмитру Коробову: «Хіба це не експеримент, коли я героїв роблю жертвами?» [50, с. 3]. Як писав у своїй статті театрознавець Олександр Чепалов: «Цією виставою театр свідомо вступив в полеміку з автором, зігравши п'єсу не про любов, а про таку собі політичну ситуацію у веронській державі» [96, с. 2].

Трактування О. Барсегіяна відповідало його баченню реалій 1990-х років, втілення на сцені було дещо жорстким, аскетичним, чітко прокресленим графічним зовнішнім малюнком, за спогадами виконавця головної ролі Анатолія Лобанова «насиченим живим нервом, пристрасними бажаннями і справжніми почуттями відомої драми» [57, с. 1]. В інтерв'ю журналісту Юрію Хомайко режисер вистави О. Барсегіян так пояснював свій режисерський задум: «Ромео і Джульєтта у нашій виставі – це перш за все жертви безглуздої кланової боротьби < > для мене принципово важливо, щоб глядач побачив в Ромео і Джульєтті не героїв, а жертви. Примирення кланів відбувається занадто пізно, і ціна його дуже висока» [91, с. 4].

Сценічне оформлення створив Михайло Мурзін. В оформленні переважала мінімалістична стилізація – архітектурні конструкції з аркад традиційного італійського внутрішнього дворику, були відсутні театральна пишність і різнобарв'я. На сцені – порожньому просторі – чітко і виразно окреслювались силуети жіночих суконь і фігури акторів у чорних лосинах, стилізованих колетах (всі костюми були не історичними, а стилізовані з урахуванням простоти, зручності і функціональності в дії).

Важливою елементом вистави стало музичне оформлення - атмосферу трагедії створювала 40-а симфонія грузинського композитора Гії Канчеллі, яку обрав Володимир Птушкін для музичного оформлення вистави. Музика повинна була стати своєрідним ключем для розгадки психологічного стану героїв, зміни атмосфери в сюжетних ходах і самим образах романтичної трагедії В. Шекспіра.

Головною складовою вистави, за словами А. Лобанова, «являлися колоритні акторські роботи: образи батьків панотця Лоренцо, годувальниць, Герцога, Тибальта, Меркуцію, Бенволію, створені акторами О. Васильєвим, С.Ковтун, М. Тягнієнком, О. Сидоренко, Є. Лисенком, В. Угольниковим, О.Вірченком, О. Дербасом, В. Тимошенко, А. Кубанцевим». Вони тримали на собі всю динаміку вистави, її психологічну напругу і нерв, але, як писали деякі журналісти «краще за все і глибше за все мовчала все-таки масовка» [32, с.1].

Виконавець ролі Ромео А. Лобанов у своєму інтерв'ю пригадує, «що О.Барсегян запропонував йому роль Ромео, коли йому було вже 43 роки – вік граничний для персонажа, якому 16». Режисер свій вибір аргументував тим, що актор має вже великий сценічний досвід, сформований творчий світогляд і майстерність. О. Барсегян не вірив, що цю трагедію може досягнути молода людина, прожити таку ситуацію у реальному житті і відтворити її на сцені. «Саме цією тезою я послуговувався, приймаючи на себе відповідальність зіграти роль юного, затьмареного пристрастю Ромео, що підносило його до небес» [58, с. 238].

На роль Джульєтти режисером була призначена Тетяна Титова, незважаючи на те, що сам Анатолій Лобанов бачив у цієї ролі іншу актрису – Надію Паницьку. Але режисер наполягав на своєму баченні.

Глядачі і журналісти тем не менш критично поставились до цієї режисерської знахідки: «У порівнянні з 400-річчям шекспіровських Ромео і Джульєтти не перша молодість виконавців головних ролей нівелювалася, перетворивши достатньо зрілого чоловіка у палкого тінейджера, < > не важко було й впізнати в фізично сформованій актрисі (давно вже) чотирнадцятирічну (без двох тижнів) Джульєтту» [32, с. 1].

Олександр Чепалов висловив таку точку зору на задум О. Барсегяна: «Так, у виставі нема молодих закоханих. Не варто робити акцент на віці акторів, це не гарантія повного успіху, але роблячи головних героїв

жертвами, Т.Титова і А. Лобанов безперервно «сиплють сіль на рану», хіба що не ридають ридма. Жертви? Можливо. Але для того, щоб повною мірою відчуті жертвність героїв, треба, щоб вони насправді були героями» [93, с. 5 – 6].

Учасники вистави згадували вагомість хореографії у виставі, яка «надавала їй своєрідний колорит» [57, с. 1]. Балетмейстер Леонід Марков спробував вітворити епоху у танцях, які виконувалися артистами у сцені балу. Поставлені Л. Марковим етюди у фінальних сценах повинні були підкреслювати трагічність ситуації.

Анатолій Лобанов пригадує: «велику послугу у створенні образу Ромео мені надали заняття хореографією, я міг вільно і невимушено створювати пластичний образ юного Ромео, саме через відчуття його внутрішнього стану «польоту» мені легко вдалося відтворити пластичний малюнок ролі. Я малював роль своїм тілом, легко і граційно, поривчасто і міцно у силі рухів. Для мене це було своєрідним щитом, бо кожного разу у цій ролі я виходив ніби на плаху, аби притлумити свої тривожні сумніви щодо хореографії постановки: Але театрознавець Олександр Чепалов так характеризує хореографічну складову спектаклю: «пластика ще здатної пересуватися частини трупи, була представлена окремо в деяких сценах, поставлених балетмейстером Леонідом Марковим. Але вони з іншої «опери», іншого видовища < >. Ця «вистава у виставі» лише підкреслювала водорозділ між театром умовним, метафоричним і «літературним», зосередженим на виразній подачі тексту, де кожен з акторів робить, те що він може» [96, с. 4].

У цілому постановка було погано прийнята як глядачами, так і критиками, «глядачу, особливо молодому, незручно було бути байдужим до трагедії Ромео і Джульєти, але театр зробив для цього усе можливе, посіявши зерна раціоналізму у виставі та ствердивши пріоритет сотні разів зіграних ампула» [93, с. 6]; деякі фахівці вважали спектакль «холодним як склеп» [96, с. 2], байдужим, відстороненим, називали його величезною невдачею для

театру. Але не «варто іронізувати щодо з самого початку приреченої вистави, ця найсумніша історія у світі до В. Шекспіра має дуже далеке відношення» [96, с. 2]. Його точку зору поділяла журналіст Аліна Докучаєва: «Друге відділення трагедії виконавці – жертви режисерського задуму – перетворили на фарс. <...> Режисеру не варто було обтяжувати себе настільки грандіозною постановкою, не маючи під рукою достатньо виразних засобів і відповідних виконавців головних ролей» [32, с. 1].

Але попри чисельні фахові зауваження до режисури та акторського ансамблю, можна відзначити відмітити післямову редакційної колеги до статті Олександра Чепалова у виданні «Время»: «Не дивлячись на суровий вирок відомого критика, слід все ж таки зазначити, що в будь-якому разі поява імені В. Шекспіра в театральній афіші – подія не ординарна. Той, хто шукає в театрі не тільки розваг, для кого театральне життя – частина його власного, духового, той, звісно, не пропустить нову постановку «Ромео і Джульєтти» [96, с. 3].

2.2.2. «Віндзорські витівниці» як романтична комедія «удавання»

Прем'єра вистави за комедією В. Шекспіра «Віндзорські витівниці» у Харківському академічному театрі ім. О.С. Пушкіна (назва театру дана такою, якою була на момент постановки), вийшла 22 грудня 2000 року. Для спектаклю був взятий переклад п'єси, зроблений С. Маршаком і М.Морозовим, який являв собою не механістичне, а перш за все творче відтворення оригіналу, утім, на момент постановки був вже, звісно, архаїчним.

Режисером вистави був головний режисер театру народний артист України Олександр Барсеґян, художником – Тетяна Пасічник, композитором – заслужений діяч мистецтв України Володимир Птушкін.

Як відомо, дія п'єси, яка відбувається в британському місті Віндзор, має відверто фарсовий характер. Сюжет розгортається навколо витівок Фальстафа, який, вирішивши підкорити серця двох заміжніх дам – місіс Форд та місіс Пейдж – відправляє їм однакові листи з освідченням. Подруги, розгадавши його фокуси, влаштовують йому різні каверзи, а ближче до фіналу вони перетворюються на «лісних духів» і їх кепкування зі старого товстого залицяльника наближуються до гротеску.

Також у комедії існує паралельна лінія – романтична. Дочка місіс Пейдж – Анна, незважаючи на супротив батьків, таємно вінчається зі своїм коханим Фентоном.

У п'єсі можна помітити деяких персонажів з історичної хроніки В. Шекспіра «Генріх IV». Це сер Джон Фальстаф, суддя Шеллоу, Пістоль, слуга Фальстафа п'яниця Бардольф.

Сценічне бачення вистави Тетяною Пасічник вийшло псевдоісторичним, представляло собою в художньому сенсі не дуже вдалу стилізацію під епоху англійської королеви Єлизавети I. Фактури декорацій і костюмів, реквізиту «кидалися в очі», були занадто яскраві, «надмірні». Але, за словами Надії Паницької, яка грала у виставі місіс Пейдж, на той час «в їх театрі це була класична «костюмована» вистава з точки зору сценографії» [72, с. 1].

Музичне оформлення Володимира Птушкіна було динамічним, дуже цікавим, але без вставних естрадних та хореографічних номерів. Тобто вистава була вирішена О. Барсегяном саме як постановка драматичного театру.

Головних персонажів у виставі виконували: Фальстаф – М. Риворучко, Шеллоу – А. Лобанов, Еванс – М. Тягнієнко, місіс Форд – Т. Титова, місіс Пейдж – Н. Паницька, Анна Пейдж – І. Одноралець, Фентон – С. Дзялик. Надія Паницька в інтерв'ю особливо відмітила актора Миколу Криворучко, який грав роль Фальстафа. «Він був дивовижний – стовідсоткове

потрапляння в роль. Та й взагалі акторський склад був достатньо вдалим» [72, с. 1].

Олександр Барсегян приділяв багато уваги взаєминам героїв. Як пригадує А. Лобанов, «це була характерна особливість Олександра Сергійовича, він завжди багато займався акторами, їх роботою над образами» [57, с. 2].

Надія Паницька з симпатією згадувала роль місіс Пейдж: «Динамічна яскрава роль; з мого боку вся історія будувалася як двигун і мотор. Місіс Пейдж – розумна і весела, сильна і віддана своєму чоловіку жінка. Я грала в тандемі з Тетяною Титовою – місіс Форд, яка у виставі була моєю подругою. Після того, як моя героїня дізналася, що отримала від Фальстафа такого ж самого листа, як і місіс Форд, головною метою для неї стало висміяти його і водити за ніс, провчити, залишаючись при цьому добропорядною дружиною, яка любить свого чоловіка» [72, с. 1].

Виконавець ролі судді Шеллоу Анатолій Лобанов, який у попередній шекспірівській постановці театру грав головну роль, поділився враженнями щодо відмінностей між цими виставами: «Оскільки «Віндзорські витівниці» – це комедія, жарт, тому, на відміну від вистави «Ромео і Джульєтта», тут був інший спосіб існування, інші пристосування, інші «фарби». <...> Особливо мені запам'яталися образи Миколи Криворучка в ролі Фальстафа, а також Надії Паницької з Тетяною Титовою (місіс Форд) – такі собі кумасі-пліткарки. Щодо мого Шеллоу – це був звичайний королівський служка, що прибув до помістя Фальстафа» [57, с. 2].

У виставі домінував прозовий текст, але існували й окремі вставки у віршах. Наприклад, коли місіс Пейдж читала лист від Фальстафа, то він спочатку починався у прозі, а завершувався у формі куплетів. Після чого місіс Пейдж різко обривала поетичний реєстр і починала лаяти нахабного Фальстафа звичайною прозою. Така умовність перекладу С. Маршака задавала дещо театральний тон гри.

На одній з архівних фотографій з вистави можна помітити доволі цікаву, ексцентричну мізансцену. Місіс Форд вдає, що зомліває, а місіс Пейдж схилилася над нею і обмахує її віялом. Реакція місіс Пейдж являлася занадто театральною, було дуже помітно, що вона прикидається. Спосіб існування на сцені був не реалістичним, глядачам одразу давали зрозуміти, що вони знаходяться у театрі.

Як пригадують учасники постановки, їм «затишно і натхненно працювалося на сцені, з гарним настроєм; це був світлий, добрий спектакль, у якому актори грали з великим задоволенням. Все було достатньо легко, динамічно, весело, здавалося, що вийшла ефектна, романтична, цікава комедія» [72, с. 1]. Але висновки при цьому робляться наступні: «Вистава пройшла мало, і не дивлячись на те, що була яскрава і колоритна, при цьому була недооцінена як глядачами, так і критиками, тому швидко зійшла з репертуару театру» [72].

«Віндзорські витівниці» В. Шекспіра – це, перш за все, комедія, яка є і фарсовою, і романтичною водночас. Враховуючи, яким, за спогадами виконавців, були стиль перекладу комедії, режисерський підхід до втілення п'єси, художнє оформлення вистави та спосіб відтворення акторами образів, доходимо висновку, що виставу було вирішено на межі ілюстративної стилізації у сценографії та дещо гіперболізованому способі акторського існування, з елементами театру «удавання».

Отже, спробувавши піти на «експеримент» і політизувати романтичну трагедію «Ромео і Джульєтта», надалі О. Барсегян звернувся до романтичної комедії «Віндзорські витівниці», яку вирішив за допомогою дещо укрупненого способу подачі образів та комедійних ситуацій. Спроби режисера ввести нехарактерні для його театру сценографічні або пластичні елементи («Ромео і Джульєтта») не мали успіху – не вписувались у його власну режисерську концепцію і тому лише підкреслювали водорозділ між

театром умовним, метафоричним і «акторським», зосередженим на виразній подачі тексту у запропонованих обставинах.

У 1990-х роках у харківських театрах були здійснені такі різні за режисерськими підходами вистави за п'єсами В. Шекспіра як багатозначна, метафорична вистава, з синтезом символістського театру та психологічного театру «переживання» трагедія «Король Лір» І. Бориса; як симптоматично політизована трагедія «Ромео і Джульєтта» О. Барсеяна, та ілюстративно стилізована і гіперболізована в плані акторської гри комедія «Вінздорські витівниці».

РОЗДІЛ 3. ПОСТАНОВКИ ЗА П'ЄСАМИ В. ШЕКСПІРА В КОНТЕКСТІ ПЕРФОРМАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

3.1. Постдраматичний театр В. Шекспіра А. Жолдака («Гамлет. Сни»)

Постдраматичний театр – одне з найбільш відомих явищ останніх десятиліть ХХ століття, однак його принципи й ідеї одержали популярність в Україні значно пізніше. У постдраматичному театрі акцент переноситься на візуальну складову, яка починає переважати над літературною, драматична дія в традиційному розумінні відсутня. Не існує єдиної погляду при визначенні цього терміна, який вперше з'явився у монографії Ханса Леманна «Постдраматичний театр» у 1999 році. У своїй роботі Х. Леманн писав, що: «На зміну лінійному та послідовному сприйняттю прийшло одночасне й поліперспективне сприйняття, а внаслідок розширення влади й повсюдної присутності медіа в повсякденному житті людей постав новий театральний дискурс» [123, с. 8]. На думку театрознавця Олени Шевченко, постдраматичний театр – це «хеппенінги, інші проекти, у реалізації яких крім акторів беруть участь художники, поети, танцівники», деякі ставлять знак рівності між постдраматичним театром і театром тексту, «театром мультимедійним», «театром перформансу» [102]. Відомі представники даного напрямку: режисери та хореографи Айнар Шліф, Франк Касторф, Юрген Крузе, Клаус Міхаель Грюбер, Піна Бауш (Німеччина), Кристоф Марталер (Швейцарія), Ромео Кастелуччі (Італія), Клод Режі (Франція), Роберт Вілсон (США). «Творчість кожного з цих художників являє собою особливу, індивідуальну модель постдраматичного театру. Це хорівий «енергетичний театр» Айнара Шліфа, театр тотальної деконструкції літературного тексту Франка Касторфа, театр танцю Піни Бауш – художня система, у якій слово, музика й рух існують на рівних» [102].

У своїй рецензії «Сеанс чорної магії» на здійснену у 2002 році на сцені ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка виставу А. Жолдака «Гамлет. Сні» театрознавець Олександр Чепалов пише: «Гамлет» в усі часи «вабив постановників та акторів, залишаючись найзагадковішою п'єсою у світі. Ким тільки не був на сцені принц данський: неврастеніком і філософом, циніком і палким коханцем, романтиком і трагіком (часто усім цим разом). Гамлета виконували стрункі жінки та атлетичні чоловіки, навіть дебели коміки. <...> Народові хотіли прищепити думку, що Гамлет смішний у своїй рефлексії та бажанні помсти. До того ж він, як особа королівської крові, й сам мріє захопити корону» [97, с. 11 – 12]. Саме з постановки цієї п'єси розпочав свій шлях головного режисера ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка Андрій Жолдак, творчість якого від кінця 90-х рр. ХХ ст. теж можна вважати одним з різновидів постдраматичного театру.

На фестивалі «Херсонеські ігри 1991» був показаний спектакль київського театру імені І. Франка «Момент», поставлений А. Жолдаком за оповіданнями В. Винниченка – спектакль цілком реалістичний, але на той момент він виглядав не менш сучасним.

У подальшому свою діяльність А. Жолдак розвинув у з постановками порівняно традиційних за способом акторського існування та сюжетністю вистав, таких, як «Швейк», «Кармен», «Хто боїться Вірджинії Вульф». І незважаючи на те, що режисер згодом проголошував себе тим, хто заперечує традиційний театр, деякі харківські критики, наприклад, Олександр Аннічев, вважали, що «наявність реалістично справжньої атмосфери була властивою всім без винятку, навіть найскандальнішим спектаклям талановитого майстра постановочної режисури» [2, с. 3].

6 квітня 2002 року новим головним режисером був оголошений кастинг на ролі у своєму першому спектаклі, в результаті було обрано біля тридцяти акторів. Вже ця обставина – вперше в історії ХДАУДТ імені Т.Г. Шевченка як репертуарного театру із сталою трупю, обіцяла виставу-сенсацію. А вже

21 – 22 травня 2002 р. відбулася прем'єра вистави «Гамлет. Сні». Незначні вербальні цитати з трагедії були подані у виставі в перекладі М. Рильського.

До «Гамлета» А. Жолдак, за його власними словами, йшов давно. «Вітчизняна публіка не готова сприймати сучасне авангардне мистецтво й відстає від Заходу в культурному розвитку років на п'ятдесят. Спектакль «Гамлет» повинен стати своєрідною провокацією й залучити до зали молоду інтелектуальну публіку» [33, с. 4].

У буклеті, який театр випустив до прем'єри, було сказано, що на сцені можна побачити тільки сценічну версію відомої трагедії. Але окремо зазначалось, що оскільки це сценічна версія, то глядач має побачити саме шекспірівського «Гамлета».

От як режисер коментував це в інтерв'ю харківським журналістам: «Це одна із самих моїх божевільних вистав... Я себе як іноземець почуваю, в тому плані, що я зовсім без комплексів. У мене немає цензури... у цьому плані вистава зроблена так, як я хотів <...>. Це перевірка. Всі, кому спектакль сподобається, молоді душею. <...> Я роблю того «Гамлета», що мені цікавий. У моєму розумінні, у моєму (режисерському) почерку світової культури, тому в цьому плані я не роблю ілюстрації» [36, с. 3].

Головні ролі виконували: Гамлет – широко відомий на той момент естрадний співак Е. Кравчук, Офелія – акторка київського театру імені І.Франка Вікторія Спесівцева, Клавдій, Привид – Володимир Маляр, Гертруда – Оксана Стеценко.

Сценографія вистави була розроблена самим режисером спільно з болгарським художником Титою Димовою. Як пише критик Олександр Аннічев, «режисер досягнув в розробці пластичного образу сценічного простору такої вражаючої сили, якої вистачило б розподілити на двадцять доступних середньої свідомості вистав» [3, с. 27].

Сам же спектакль описати досить складно через те, що неможливо визначити логічну послідовність дії, в постановці залишилися тільки головні

герої й частина авторського тексту. У першій дії швидко змінюють одне одного слайди-фотографії з акторами – «живі картини». У другій – з'являється безпосередньо авторський текст, іноді можна вгадати сюжет трагедії, видозміненої режисером. Гертруда виступає проти Гамлета на боці Короля й Привида, яких грає один актор. У третій дії відбувається розв'язка, смерть всіх діючих осіб.

Вже від початку вистави ставало помітно, що режисер на свій лад розуміє відомий сюжет. Слово «Сни» у назві у А. Жолдака – це жахіття, які переслідують головного героя, який вже давно відійшов у засвіти. Смерть не дає йому спокою, і масові сцени повинні продемонструвати ці розрізнені хаотичні сновидіння. Король із матір'ю Гамлета до цих снів не мають жодного відношення, тому що сни – і є оточуюча Гамлета нестерпна та жахлива реальність.

Показ вистави широко висвітлювався мас-медіа, викликав полярні думки критиків і журналістів. Так, за словами театрознавиці Майї Гарбузюк, «режисер показав не Шекспіра, а радше алюзії на шекспірівські образи. Гамлет Жолдака мандрує сучасним світом, який через режисерську естетику перетворюється на дещо агресивне сюрреалістичне марення <...> Це колаж з його власного потоку свідомості» [68].

Журналіст М. Ющенко писала: «...Шекспір став знаковим драматургом для театру ім. Шевченка. Саме із вистави «Гамлет. Сни» Андрія Жолдака в театрі почався справжній ренесанс. Режисерові вдалося перетворити шевченківців в один з найзатребуваніших на європейських фестивалях колективів і відновити в театрі дух експерименту, пошуку, закладений ще його засновником Лесем Курбасом. <...> «Бути або не бути?» – це вічне гамлетівське питання сучасні режисери часто або зовсім не ставлять перед героєм («будь що буде!»), або особисто роблять вибір за Його Високість. Так Андрій Жолдак вирішив, що його Гамлету «не бути» – він на самому початку дозволив героєві піти від жорстокої реальності й сховатися від проблем, а

заодно й постати перед глядачами у своїх снах, сюрреалістичних фантазіях» [110, с. 5].

Серед критиків були ті, які відгукувалися про спектакль позитивно: «У виставі «Гамлет. Сни» не було шекспірівського тексту, не було болісних сумнівів «бути або не бути» (звичайно, бути!), не було п'єси-мишоловки, гори трупів, Розенкранца й Гільденстерна, дзвону клинків, тіні батька Гамлета й ще багато чого. Зате там були карколомної краси картини: кіно, фотографія, балет, відео кліпи – від усього потроху, але жанр принципово інший...» [77, с. 5].

Більш критичне ставлення до вистави висловила представниця славетної династії шевченківців театральний композитор Ірина Губаренко: «Враження від організованого хаосу, яким є спектакль А. Жолдака, суперечливі. Проте виникає відчуття, що, попри всі декларації, режисер справді ставив трагедію Шекспіра «Гамлет». <...> Під час дійства паралелі з Л. Курбасом інколи таки виникали – і у зв'язку з неприйняттям його новаторських ідей частиною тодішньої харківської публіки, і через виняткове вміння Жолдака-Тобілевича організовувати на сцені рух людських мас. <...> Але вся енергія, вся захопленість, із якими працюють актори на сцені, у зал не перетікає, не викликає емоційного відгуку. На якісь хвилини з'явилося швидкоплинне відчуття, що це не глядачі дивляться спектакль, а актори вийшли на сцену, аби розглядати тих, хто дивиться. Якби так був вирішений не лише один епізод, то, цілком можливо, дійство «Гамлет. Сни» здобуло б форму, перетворившись із видовища на спектакль. <...> Не було б тексту, в якому звучить ім'я принца, героя Кравчука можна було б називати будь-яким іншим. Так само як і підставити події на сцені під будь-який інший сюжет» [28, с. 2].

Театрознавець Олександр Чепалов відгукнувся на виставу вкрай негативно: «Можна переносити дію «Гамлета» хоч у Японію, хоч у Бразилію, – герой такого ґатунку завжди залишається вірним своїй вдачі. <...> У цій

ситуації байдуже, хто з акторів кого грає, суттєво у виставі нічого б не змінилось. Проте якщо актори-маріонетки лише відволікають глядача від змісту драми «високої долі», то пістрявий, ексцентричний, а часом неврастенічний натовп наближає нас до жанру, обраного режисером: сценічної фантазії, до його «снів», які не підпорядковуються законам раціональної свідомості. <...> Режисер нанизує сцени одну на одну, створюючи своєрідний «парад атракціонів» та змушуючи глядачів розгадувати при цьому хитрі загадки. <...> Поступово магія загадкових перетворень зникає, залишаються, за незначним винятком, трюки, механічна зміна епізодів. Можливо, в цьому калейдоскопі й приховано якийсь зміст, бо персонажі час від часу гучно кличуть Гамлета, аби він щось змінив у їхньому житті. А Гамлета все нема й нема. Все повторюється в цій історії, яка нічого не навчила героя та натовп...» [97, с. 12].

Слід відзначити високу оцінку постановки театрознавцем, теоретиком театру анімації Євгенієм Русабровим: «Андрій розумний і талановитий, рішучий і сміливий майстер і справжній митець. Він уже поставив вистави, про які діти його сьогоднішніх гонителів будуть писати дисертації, і поставить ще, і здивує світ, і сповістить його про наше з вами існування, і зробить Харків міжнародним фестивалічним центром, і ... поїде звідси. <...> Андрій Жолдак, як радикальний і повноважний представник Театру, своєю творчістю, кожною своєю виставою максимально викриває протистояння естетичних ідей. <...> Він продовжує ту театральну революцію, що століття тому починали засновники сучасної режисури – а значить, і сучасного театру – Гордон Крег і Всеволод Мейерхольд, Лесь Курбас і Антонен Арто» [35, с. 143].

Порівнюючи творчу діяльність режисера з композитором, який пише симфонію та вільно володіє значенням звуків, Є. Русабров доповнював: «Сучасний режисер асоціативно творить художню тканину спектаклю мовою пластики сценічних форм, лише відштовхуючись від літературного

першоджерела. <...> Тому найскладніше доводиться на таких постановках тим, хто намагається розшифрувати сценічні образи й знаходити для них жорсткі у своїй однозначності словесні формулювання» [35, с. 143].

Сам А Жолдак не приховував, що ставив робив «Гамлет. Сни» насамперед на замовлення, для показу на закордонних фестивалях. Сцени, вибудовані як потік свідомості в сюрреалістів, раціональні й ірраціональні метафори, що не піддаються тлумаченню, запозичення з будь-яких епох і стилів, відсутність виразної структури, відсутність авторського тексту (за визначенням французького філософа Ролана Барта – «смерть автора») – усього цього в «Гамлеті» Андрія Жолдака надміру. Режисер не відволікається на чужі слова, класичний твір для Андрія Жолдака – не більш, ніж джерело натхнення й спротиву. У спектаклях інших режисерів-постмодерністів можна помітити «гру із глядачем», цитати, алюзії, ремінесценції, різноманітні постановочні прийоми, але при цьому не виникає відчуття, що це запозичено. А. Жолдак використовував стилістику й прийоми, технології і образи таких театральних кінорежисерів і хореографів, як Роберт Вілсон, Еймунтас Някрошюс, Крістоф Марталер, Федеріко Фелліні, Піна Бауш залежно від театрального попиту й політичної ситуації. Цей театр близький західноєвропейському глядачу, «кліпи-фото-слайди» нагадують йому те, що він добре знає й бачив раніше. «Гамлет. Сни» А.Жолдака за кількістю прямого й непрямого цитування обійшов багато відомих творців мистецтва епохи постмодернізму.

Зупинимося ще на аспекті значення шекспірівської постановки А. Жолдака в Харкові з точки зору двох відомих театрознавців.

Олександр Чепалов стверджував, що «у Харкові режисер Жолдак був явищем яскравим та неординарним. Як, зрештою, і скрізь, де проявлявся його провокаційний театральний талант, що породжує полярні оцінки зробленого. Спектакль «Гамлет. Сни» був підпорядкований довільним, майже невмотивованим асоціаціям, схожим на уривки снів. У ньому легко

проглядалися аналогії із творчістю європейських знаменитостей. <...> Різні за авторитетом джерела називають Жолдака й «режисером майбутнього», і театральним «затирщиком», тобто скупником крадених ідей і прийомів. <...> Але сьогодні наївно було б дорікати Жолдаку, як і іншим постановникам постмодерністської формації, що вони не дотримують дух й букву авторського тексту. Визнаючи, що видовище чимось заворожує, глядацька аудиторія й тут переживає неоднорідні почуття... Одні чекають, що буде далі, інші – коли все це скінчиться» [98, с. 4].

Олександр Аннічев пропонував подивитися на виставу режисера з іншого боку: «Прем'єра «Гамлет. Сні» – геніально організований процес сценічної дії – справила найсправжнісінький фурор. У цьому спектаклі характер Гамлета сформувався як узагальнений тип, як символ особистості, що постійно змінюється. Гамлет, який живе на нашій планеті вже кілька століть, за задумом режисера, живить історичною пам'яттю всі майбутні покоління і не прив'язаний до конкретної доби. <...> Тисячу раз правий режисер Жолдак, що сказав: «Багатьом глядачам спектакль буде здаватися порожнім нагромадженням божевілля, відсутністю змісту й знуцанням над духовністю; але для мене – він пошук нових гуманних цінностей, переосмислення старих, усталених, що перестали хвилювати наше покоління, істин» [3, с. 28].

Наостанок можна зробити висновок, що такі складові постдраматичного театру як значне скорочення оригінального тексту трагедії, створення сюжетно завершених режисерських картин, «монтаж» мізансцен як кадрів у відеокліпі, заміна та порушення цілісності епізодів заради виявлення або наявності, або відсутності будь-якого змісту, осучаснення класичних творів не є чимось особливим. Ці ознаки неодноразово проявлялися у світовому театральному мистецтві минулого століття і демонструють одночасно як оригінальне трактування класичного сюжету режисером, так і незалежність його потоку свідомості від драми.

3.2. Постмодерний досвід інтерпретації трагедії В. Шекспіра І.Ладенком («Наш Гамлет»)

На даний момент в сучасній культурі складається уявлення про постдраматичний театр як театр перформанса із властивими йому ознаками постмодернізму: відсутністю чіткої структури, смислової завершеності, а також фрагментарністю, двокодовістю, провокативністю, свідомою відмовою від слова та драматичного конфлікту.

Австралійський теоретик Д.Р. Фентон у своєму дослідженні «Нестабільні акти: практичне дослідження поетики постдраматичного театру та інтермедіальності» зазначає, що «постдраматичний театр» сприймається як «сучасний перформанс» і асоціюється, насамперед, з постмодерністською естетикою» [113, с. 12].

У 2009 році на сцені недержавного професійного театру «Театр 19», який був організований у 2002 році як альтернатива академічним традиціям драматичного театру в Харкові, відбулася прем'єра спектаклю «Наш Гамлет» за п'єсою В. Шекспіра «Гамлет (переклад Б. Пастернака) у постановці режисера Ігор Ладенка і художньому рішенні Катерини Колесниченко.

Режисерська інтерпретація була далекою від класичної шекспірівської трагедії, тому визначити жанр було досить складно: те, що відбувалося на сцені, могло бути й фарсом, і комедією, кількість діючих осіб зменшилася майже в тричі, у виставі грали тільки вісім акторів, переважно студенти й нещодавні випускники Харківського інституту мистецтв ім. І.П.Котляревського. Сам режисер перед прем'єрою говорив, що «дивитися спектакль, відволікаючись на повідомлення або телефонні дзвінки, взагалі відволікаючись, -- заняття безглузде. Спектакль дуже непростий, він вимагає від глядача «роботи» душі» [111, с. 7].

Як відзначала журналіст Юлія Лесіна: «глядачами «Гамлета» була переважно молодь. Зал, що протягом усієї вистави практично не дихав, був заморожений і начебто прибитий до місця» [53, с. 4].

В інтерв'ю виданню «РепортерUA» актор Олег Дідик (виконавець ролі Клавдія) так пояснював режисерську версію класичного сюжету: «Наш Гамлет» - не ікона, на яку потрібно молитися, і не конвеєрна робота, а продуманий і пережитий заново класичний сюжет <...> ми ставилися до цього дуже просто – не як до ікони театру, а як до чергової п'єси, і розбирали її як чергову п'єсу. Єдине, що набагато більше відповідальності було, тому що ми знали, що люди будуть приходити й порівнювати нашого «Гамлета» з попередніми постановками. І порівнюють... <...> так і народжується істина, тому що не може все подобатися всім. Ми граємо ці ролі так, як їх відчуваємо, не так, як заведено або потрібно» [116].

У назві вистави Ігор Ладенко змінив назву п'єси на «Наш Гамлет», тим самим даючи зрозуміти, що показує сучасну колективну інтерпретацію класичної трагедії.

Сценографія художника Катерини Колесниченко була нестандартною, відрізнялася своєрідністю й оригінальним стилем. Декорації були практично відсутні, на сцені були тільки дві ванни; як зазначили в аналітиці вистави після її показу у місті Дніпро, «чи то ванни отрути, зібраної по всьому Ельсінору, чи то чистий струмок, у якому потонула божевільна Офелія» [63].

Журналісти й критики, які були присутні на прем'єрі вистави, по-різному розповідали про свої враження. Аналізуючи сценографію, журналіст Т. Янукович пише, що «сценографічне рішення спектаклю досить сміливе. На порожній сцені, завішеній чорними поліетиленовими в горох з фольги кулісами, знаходиться розділена надвоє ванна, символізуючи роздробленість королівства, зганьбленої, морально й духовно нечистої королівської родини й знаті. Одна частина цієї ванни, у плямах чорної фарби й написах, стоїть в ближньому правому куті сцени й символізує нове королівство Клавдія.

Більшість подій у виставі відбуваються саме біля цієї половини. Інша ж половина – білосніжна й чиста, що перебуває в далекому лівому куті сцени, символізує залишки колишнього королівства, яким керував батько Гамлета. Серед мешканців цієї частини сцени лише сам Гамлет і друг його Горацио». [111, с. 3].

Журналіст Юлія Лесіна відзначає, що «предметний світ спектаклю І.Ладенка затоплений символікою. Все побачене було сповнено загадок, символів, знаків. Чудово було показано, як «залізна» Гертруда «умиває руки», як Клавдій впивається променями слави (цікава знахідка із блискучою, шелесткою завісою [53, с. 2] З нею погоджувалася театрознавиця Юлія Коваленко: «Не забути завіси, що мерехтить у світлі софітів, як блукаючі вогні на болотах прогнилого Датського королівства. Один раз у спектаклі завісу зім'яли, закрутили джгутом у самому центрі сцени, і вона стала схожою на сніп зірок, зоряний стовп» [43, с. 4]. Сцени божевілля персонажів були вирішені підкреслено однотипно: візуальна складова явно переважала над драматичною, що підкреслювалося осучасненими костюмами, світловим і музичним оформленням, нестандартними мізансценами, і акторською грою з надмірним емоційним забарвленням.

Деякі рецензенти вважали таке художнє рішення еkleктикою: «Традиційні чоловічі староанглійські костюми поєднувались з деталями сучасного гардероба. Жіночі персонажі в спектаклі були одягнені в сучасні легкі шифонові плаття. Гертруда (акторка Наталя Іванська) у першій дії носить чорно-біле вбрання, сполучаючи в собі суперечливі почуття любові до чоловіка й сина. А Офелія (акторка Євгенія Белова) спочатку одягнена в ніжно-персикове плаття, символізуючи чистоту й непорочність, а в сценах божевілля – у яскраво-блакитне, немов бажає знайти волю від гнітючих її переживань» [111, с. 5]. За словами Юлії Коваленко: «у Клавдія й Полонія костюми однотипні, у східному стилі (широкі набедренні пояси зі спадаючими кінцями явно відсилали до яничарської суті хижаків біля трону)

у Гамлета – напівдитячий комбinezончик; у божевільної Офелії (акторка Сніжана Вартанян) наприкінці спектаклю – волосся злилися в один потік із її рваним одягом – бірюзовими стрічками, що нагадують хвилі, у яких їй призначено потонути. А після, цією же самою символічною ниткою не Аріадни – Офелії, був обплутаний, мов Лаокоон, Гамлет, що б'ється в випадку божевілля від горя втрати коханої» [43, с. 5].

Усе, що відбувалося на сцені, не надто нагадувало класичний текст. Як пише критик з «Театрального огляду»: «Гамлет – на мій погляд – ілюстрував сюжет за Шекспіром. Він був прекрасний, але він не був тим багатограним і глибинним за психологізмом образом, що розкривається всіма своїми гранями, як у справжнього Шекспіра. Тут Принц Данський з його хрестоматійним неприйняттям неправди, лицемірства й підлості скоріше виступає якимсь Суддею стосовно інших героїв, які саме й представляють типажі сучасності» (огляд, театр на Жуках).

Прикметним є, що І. Ладенко не уникнув певної режисерської традиції віддати роль Гамлета медійній особистості, вокальному голосу молодій генерації глядачів «Театру 19» (так було у 1971 році у виставі Ю. Любимова, і якій Гамлета зіграв В. Висоцький, так було і у постановці Е. Някрошюса 1997 року, в якій Гамлета зіграв литовська рок-зірка Андрюс Мамонтовас). Так було і у виставі А. Жолдака, в якого Гамлета грав ЕІ Кравчук. Виконання ролі Гамлета культовим в молодіжних колах співаком й актором театру С.Бабкіним так само було знаковим. У своїй виставі І. Ладенко обійшовся без головного героя. У Гамлета немає жодного монологу. «Підвівши глядача до готовності стати свідком відомого «Бути або не бути», режисер, наочно відмежувавши ігровий простір завісою, вивів актора на авансцену. В очах Гамлета – біль, сумнів <...> але в останній момент він просто роздумав і пішов. А за ним розкрилася й завіса» [43, с. 3].

Забравши монологи в Гамлета, режисер послідовно розкриває монологи Клавдія, що є основною інтригою вистави. Актор Олег Дідик

«нагороджує» короля різнобічними якостями: сластолюбця, з якого в'є мотузки сексапільна Гертруда; самодуром у відносинах з підданими, але в підсумку він сповзає до банальної істеричної неврівноваженості -- то фальшиво сміється, то готовий розридатися. «Шекспірівський монолог Клавдія про розкаяння – монолог сильного й розумного. Але герой не виглядає таким у виконанні О. Дідика» [43, с. 4]. Так само характеризує роль О. Дідика й журналіст Т. Янукович: «Клавдій у виконанні Олега Дідика, на відміну від свого прототипу в п'єсі, позбавлений величі й цілісності характеру. Монологи його прості, порожні й промовляються «у нікуди». Після звістки про загибель Полонія він самозабутньо й одухотворено з легкою усмішкою на обличчі чистить піджак, немов не свого радника в останню путь готує, а лютого ворога. Лаерту ж замість отруєного клинка Клавдій підносить краватку, попередньо примірівши її на власну шию» [111, с. 4].

Цікаве трактування режисером образу Привида - на сцені цей персонаж просто відсутній, проте у виставі звучить його монолог. Голосом убитого короля говорить друг Гамлета – Гораціо. «Заповіт сину в стані трансу вивергає із себе Гораціо (актор Сергій Савлук), в якого увійшов дух батька Гамлета. Замість шляхетного й сумного (або того, хто наводить жах) старця – маленька, змучена одержимістю, що найшла на нього, людина – Гораціо, за допомогою якого здійснюються ігри сильних миру цього [43, с. 4].

Актори у виставі І. Ладенка підкуповували пластичною виразністю й гротескною мімікою, робили запаморочливі циркові трюки, створюють гіперболізовані образи, які вражали енергетикою.

Ігор Ладенко поєднує близьких за характерами персонажів, демонструє оригінальні сценічні знахідки. Юлія Коваленко так характеризує режисерські ідеї: «Ідучи шляхом максимального узагальнення сутності схожих персонажів, режисер цікаво запропонував образи Розенкранца й Гільденстерна. Юрій Ніколаєнко, який грає першого, ніколи не розстається із

кліткою < > «Розенкранц із білим бутафорським пацюком на прізвисько Гільденстерн, які, приїхали за дорученням короля Клавдія, друзі Гамлета - пацюки. Правда, Ю. Ніколаєнко часом здається непереконаливим, у його забитому, боягузливому, вічно запобігливому Розенкранці занадто багато довірливості як для героя, у якому режисер доглянув образ хитрого пронирилого хижака» [43, с. 4]. Нерозлучних Розенкранца й Гільденстерна грає один актор, у руках якого металева клітка, де знаходиться пацюк, хто з них хто – зрозуміти важко. Гораціо страждає на множинне розшаруванням особистості: це й безпосередньо Гораціо, і тінь батька Гамлета й трупа мандрівних акторів.

Образи головних героїв протягом вистави зазнають змін. «Мудру, сильну й навіть небезпечну Гертруду в другій дії так само перемагає божевілля. І вона змінює своє чорно-біле вбрання на коротке темно-синє. Волосся її скуйовджене. Взута в один босоніжок на каблучці, а друга нога - боса, акторка в ролі Гертруди апатично-повільно пересувається сценою, фізично передаючи свою надломленість і духовну кульгавість. Інфантильна й прямодушна Офелія у виконанні Євгенії Белової в першій дії показує себе як зразкова татусева дочка, любовний лист Гамлета читає, стаючи на стільчик, після чого представники знаті по черзі цілують її в чоло. У моменти свого божевілля вона одягнена в плаття із блакитних стрічок, які розвиваються при кожному її русі, немов обірваний вид її плаття відбиває в лахміття порвану душу [66].

Як пише Юлія Коваленко: «Королева Гертруда – Н. Іванська явно мудріше й небезпечніше за свого другого чоловіка Клавдія. <...> вона вже заздалегідь знає всі претензії Гамлета, безмовно іронізує над ним. Найцінніше в образі, зіграному Н. Іванською, це та грань, коли з цинічного, досвідченого слідчого в справі свого божевільного сина, вона під впливом сумління перетворюється на жертву» [43].

Вистава недержавного театру, у якому не було і не могло бути «масовки» на сцені, мала і лаконічне, незвично образне трактування сцени загибелі героїв. «Похоронна процесія з нагоди смерті Офелії починається з того, що могильник надягає піджаки на спинки стільців. <...> Сама ж процесія представлена у вигляді колони чоловіків, що тягнуть із куліс довгу яскраво-блакитну стрічку. По черзі ця стрічка, яка здається нескінченною, обмотує всіх чоловіків, немов демонструючи, що кожний з них знайде свою смерть. На завершення процесії стрічка зв'язує Гамлета й Лаерта. Дуель цих чоловіків вирішена не менш символічним чином: вони кидаються одне в одного піджаком, ухиляються від нього й намагаються надягти цей піджак по черзі один на одного. Потім світло гасне на якийсь час, і після його включення обидва дуелянти знову в піджаках» [66].

У фінальній сцені, персонажі з похмурим видом сидять на стільцях у глибині сцени, похмуро дивляться в глядацьку залу. «І моторошна ця сцена, у якій театр, от так, пластично, алегорично, дає відчутти класичне «у фіналі всі померли». Якось у державі датській гнилизна... У спектаклі «Наш Гамлет» немає світла навіть у самому кінці тунелю. <...> І королі, і гробарі перед її (смерті) обличчям однакові. Сиділи в один ряд у сірих саванах-піджаках і інфернально дивилися вперед, немов відповідаючи Гамлету на його сакраментальне питання: «Усе згнило в датському королівстві, а тому -- не бути!» (Юлія Коваленко).

Фінал вистави нагадував ідею вистави Е. Някрошюса (з каяттям батька-Привида): може, й не була потрібна помста, набагато легше, «забути про страшні події і продовжувати жити? Це один з варіантів «вічного питання «Бути або не бути».

Спектакль був неоднозначно оцінений і прийнятий критикою. Так журналіст Тетяна Янукович пише, що «При всьому різноманітті цікавих режисерських задумок вистава здавалася трохи затягнутою. Текст п'єси був роздроблений і знову зібраний. Складалося відчуття своєї мозаїки. Так,

наприклад, сцена спектаклю, у сюжеті якого Гамлет намагається викрити Клавдія, виявилася майже на самому початку першого акту. А значимі й навіть ключові монологи були просто вирізані з контексту й замінені пластичними уривками. Актори по черзі курили на сцені, поширюючи залом запах сигарет і тим самим викликаючи обурення глядачів, а поліетиленові куліси, що вічно пересувалися, своїм шурхотом до кінця першої дії починали діяти на нерви [111, с 8].

Різко негативно висловлюється про те, що відбувалося на сцені театрознавець Олександр Аннічев: «Режисуру Ігоря Ладенка завжди відрізняло філософське осмислювання куди більш простих драматургічних сюжетів, ніж цей. У цьому випадку викликає здивування недбале, навіть зневажливе ставлення режисера до стрункого ряду найглибших, психологічно виправданих текстів, вкладених у вуста героїв шекспірівської п'єси. <...> Конфліктні ситуації виникають на сцені без приводу, взаємини персонажів не конкретизовані, жанрової визначеності в спектаклі немає. Усе, що нам «пощастило» побачити, - набір перерахованих Шекспіром колізій, не здатних перерости в конфлікт без волі на те героя» [4, с. 2]. Цікаво відзначити що критик порівнює те, що відбувається на сцені, з повсякденним життям психіатричної лікарні: «Намагаючись виправдати для себе сценічну версію трагедії з потоками кульмінаційних зльотів, що не припиняються, з надлишком ефектної театральної символіки й сумбурних думок її героїв, дійшов висновку, що дія відбувається в сучасній психіатричній лікарні, яка символізує якесь місто, у драмтеатрі якого на спектаклі «Гамлет» побував медперсонал і всі, що перебувають на лікуванні. Буйно- і слабко-схибнуті пацієнти-глядачі уявили себе персонажами вистави, яка так їм сподобалася, що в мить ока перетворили божевільню на Ельсінор» [4, с. 4].

Більш позитивно оцінила виставу Юлія Коваленко: «Трупа, що так довго й завзято перебувала усередині матеріалу, колосального філософського потенціалу й емоційної напруги, ще має доростити спектакль в «живому

режимі». «Наш Гамлет» зараз ще не всім ясний саме нам, глядачам. <...> у ньому (спектаклі), начебто ще не все проявилось із цікавого, і багато, полемічно стосовно традиції, задуманою постановочною групою. Не очевидно, наприклад, ставлення театру до шекспірівської поезії. Іноді здається, що традиції молодіжного театру повстають проти академічного стилю Шекспіра, внаслідок чого актори малопереконливо забовтують, навмисно роблять побутовим його романтичний пафос. Але вже зараз ясно, що «Наш Гамлет» - це вистава не про героя й не про героїзм» [43, с. 3].

Виставу «Наш Гамлет» режисер Ігор Ладенко намагався максимально осучаснити, її можна вважати віддзеркаленням сьогодення. Головними героями «Нашого Гамлета» є Клавдій, Полоній та Гертруда; самому Гамлету в ній місця не знаходиться, і в цьому можна помітити перегуки з виставою Т.Остермаєра, -- у сучасному світі «героя» більше немає.

3.3. Анімаційний театр художника О. Дмитрієвої і Н. Денисової («Король Лір», «Гамлет»)

3.3.1. Інтерпретація «Короля Ліра» режисеркою О. Дмитрієвою як вистави «метафорічного ряду»

Протягом останніх двадцяти років в Україні театр ляльок працює в напрямку тотального театру анімації, де застосовуються не тільки ляльки однієї системи і не лише ляльки в класичному розумінні, а й предмети, маски, «скульптури, що рухаються, погруддя, тіньовий театр». Ю. Щукіна писала про таку прикмету часу, як поява вистав з унікальним режисерським жанровим визначенням, «як містичне чаклунство, фолк-шоу, поетична драма «соната часу, що спливає» [45, с. 2]. В рочищі цієї тенденції хедлайнер театру ляльок України – Харківський академічний театр ляльок ім. В.А. Афанасьєва безаналогово в країні звернувся до жанру трагедії. У навчальному посібнику

театрознавиця зазначала, що «у переважній більшості вистав О. Дмитрієвої переважає «живий план», проте - у грамотному співвідношенні з такими анімаційними об'єктами, як тінь, скульптура, маска, ростова лялька, паперова лялька, театр рук, анімована фактура або, навіть, стихія (вогонь, вода). Такими є тотально анімаційні вистави «Король Лір» (2009) і «Гамлет» (2018) В. Шекспіра, «Майська ніч» М. Гоголя (2008), «Діти райка» Ж. Превера (2019)» [109, с. 218].

У квітні 2010 року на сцені Харківського державного академічного театру ляльок імені В.А. Афанасьєва відбулася прем'єра вистави за п'єсою Вільяма Шекспіра «Король Лір» (переклад Б. Пастернака) у постановці головної режисерки Оксани Дмитрієвої.

Театрознавиця Юлія Щукіна назвала виставу «Король Лір» «театром художника», бо величезне значення при його постановці мало співавторство режисера Оксани Дмитрієвої з головним художником театру Наталею Денисовою у розумінні побудови спектаклю режисером за принципом «метафоричного ряду, що безперервно розгортається», і це зближає його з постановкою «Короля Ліра» Ігорем Борисом та Тетяною Медвідь у театрі ім. Т.Г. Шевченка у 1991 році.

Вистава стала унікальним для українського театру ляльок прочитанням відомої п'єси і другим в історії театру анімації України зверненням до драматургії В. Шекспіра (першим була постановка «Макбета» М. Яремчуком у Київській майстерні «Театр маріонеток»). Використання засобів театру анімації дозволило створити О. Дмитрієвій багатогранний образ Ліра, який відображає його внутрішню трансформацію – від могутнього володаря до беззахисної людини. Режисерка уникла конкретизації доби або місця дії, у яких розгортаються події трагедії В. Шекспіра, створює узагальнену модель світобудови, універсальну для будь-якої історичної доби, ситуація, про яку говориться у п'єсі, може повторитися й у наш час. Художник Н. Денисова про свою роботу розповіла так: «Взагалі, ми не були прив'язані до

історичного часу, до жодного, просто хотілося зробити якусь таку твердість, жорсткість, ну, десь є відзвуки... Тобто вона як би передчасна, як сама проблема, не проблема, взагалі, як сама історія – вона не має часу» [8, с. 2].

Оформлення спектаклю багатопланове, символічне, підкреслювало позачасовість того, що відбувалося на сцені, сценографія підкреслювала також емоційні акценти, рухомі конструкції додавали динамічності. Художник Н. Денисова створила цікаві стилізовані середньовічні костюми-балахони для акторів [45, с. 4].

Музичне оформлення (композиції Філіпа Гласа) доповнювало та підсилювало драматизм сцен, сприяло глибшому зануренню глядача в драматургію вистави, в якій світлові та звукові ефекти відігравали важливу роль. Контрасти світла – від сірих, темних відтінків до яскравого золотавого сяйва в сцені возз'єднання Ліра та Корделії – підкреслювали емоційність і надію.

Режисерка застосовувала принцип мізансцен-рефренів. Кожній дії вистави передували міркування графа Глостера.

Про роль світлової партитури вистави-трагедії театрознавиця писала: «На сцені панує переважно глуха ніч, у якій рельєфи можна розгледіти лише тоді, коли рефлекси повні «облизують» предмети та обличчя» [45, с. 4]. Сонячні й місячні затьмарення виглядають «об'ємними й ефектними завдяки продуманому рішенням художника зі світлу, заслуженого працівника культури України Володимира Мінакова» [44, с. 2].

Величезний дерев'яний кінь (скульптура художника Михайла Ніколаєва), що розташований у центрі сцени, уособлює цілісність держави Короля Ліра. Також у постановці використані рухомі дерев'яні щити, які допомагають створити щоразу різні «вигородки». Актори, що з'являються на цих щитах, нагадують маріонеток, якими керує Доля, зокрема, це можна помітити в сцені ув'язненого доньками Ліра його шляхетного посланця Кента.

Критики по-різному оцінили використання ляльок у цій виставі.

Так, доктор мистецтвознавства О. Чепалов вважав, що «у цьому спектаклі самі лялькові фігури використовуються найменше. Але образна гра із предметами, що замінюють звичайних ляльок, віртуозна» [95, с. 266].

Натомість журналістка Марина Ачкасова зауважила, що самі ляльки з'являються для того, «щоб відобразити хвору фантазію божевільного короля» [8, с. 3].

Найбільш повно проаналізувала можливості використання ляльок у спектаклі театрознавиця Ю. Щукіна: «У виставі дуже багато «високоестетичних, але страхітливих метафор-ляльок», часом виникає відчуття надмірності, при якій сама сюжетна лінія стає другорядною. Наприклад, «сцена суду розгніваним і божевільним батьком над Гонерільєю і Реганою вирішена за допомогою штучних коконів, що шокують і у яких калатаються жорстокосерді дочки Ліра» [45, с. 5]. Проклинаючи Гонерілью, Лір раптом згинається під силою власного прокляття, на похиленому корпусі актора, мов хрест на могильному пагорбі, на якусь мить виникає лялька-скульптура: потворне породілля з хрестом на череві. У сцені бурі чорна піна задника-целофану, що клубиться й наповзає на всю сцену, породжує чудовиська, що втілюють руйнівну силу, яка знищує державу Ліра. Образи води мають особливе значення, пронизуючи всю постановку, від крапель води на початку, до золотої зливи наприкінці вистави, що нагадує відомі постановки Еймунтаса Някрошюса.

«Безплідність проклятих батьком дочок втілюється у вирішенні в естетиці театру жорстокості ляльок із хрестами в головах» [45, с. 5]. У момент прийняття Ліром рішення стати жорстоким батьком «підіймаються з чорних жалобних візочків білотілі мертвонароджені діти, які беззвучно кричать порожнечою розкритих ротів. Немов озвучуючи їх, тихо однотонно квилить Блазень (актор Віталій Бурлеєв)» [45, с. 5].

Сцена смерті Блазня була вирішена у виставі в наступний спосіб: «Затиснутий між двома рядами копій протиборчих армій, що наїжачилися частоколом, він б'ється, як метелик у пастці, мов місячна куля, наче поплавець, що тоне – символ життя Блазня Ліра. І от він вже зім'ятий і відкинутий страшною машиною...» [45, с. 4].

Крім ляльок і скульптур на сцені були присутні також такі анімаційні об'єкти, як маски, що нагадують зображення з храмів Середньовіччя, Маріонетки ж скидалися на образи з картини І. Босха. Режисер з художником навмисно «акцентували примітивні інстинкти людей в оточенні Ліра: «Устромлюються наточені ножі в дерево, витоптують сцену високі зашнуровані черевики» [45, с. 5].

Попри те, що у виставі актори активно виступали у «живому плані», «Король Лір» – це вистава театру анімації, який, у свою чергу вписується до напряму перформативного мистецтва, оскільки сполучає акторську гру, динамічну світлову партитуру, роботу акторів зі тіньовими та скульптурними зображеннями, пластику, а ролі в ньому актори апріорі не проживають, а демонструють. Тому для постановки О. Дмитрієвої характерним було поєднання влучної за ритмічно-інтонаційною та пластичною партитурами гри акторів з різноманітними рішеннями та художніми засобами – театром предмету, скульптури, анімованих фактур (целофан, вода). Вистава сповнена скульптурами, що рухаються, різноманітними ляльками, манекенами. Застосовувалися у ній і елементи театру тіней. Ляльки та предмети у виставі часто слугували образами, які символізували страхи, що заповнюють свідомість Короля Ліра [44, с. 3]. Оксана Дмитрієва так коментувала специфіку використання ляльок у виставі: «Трагедія та ляльки... Напевно, ляльки в цю систему, у цей жанр вписуються дуже органічно, бо коли з якоюсь напругою не справляється людина, поряд обов'язково має з'явитися лялька» [8, с. 4].

Щодо способу читання поетичного тексту Б. Пастернака, у виставі «Король Лір» актори, за висловом О. Чепалова, розмовляють «природними голосами, уникаючи декламаційності, і не тільки афористично доносять шекспірівський текст, але й готові виконати будь-який елемент «мови тіла», що задає режисер з пластики Ірина Фалькова» [95, с. 267]. Крім того, О.Дмітрієва застосувала прийом рефренів і в інтерпретації вербального тексту вистави. У миті найвищого напруження герої вдавалися до повторення ключових словосполучень, що утворювало особливу медитативну музику вистави.

Цікавим і нестандартним був образ Ліра у виконанні провідного ляльکارя країни народного артиста України Олексія Рубінського. У головному герої поєднувалися деспотизм та наївність, невгамовний гнів і любляче батьківське серце, що ладне пробачити все. На початку вистави Король Лір легковажно ділив свою державу, ніби граючи дерев'яними ляльками, не замислюючись про наслідки.

Як зазначив О. Чепалов, виконавець Ліра Олексій Рубинський грає з усвідомленням того, що «роль Ліра – кульмінаційна у його багаторічній мистецькій біографії. Він стовідсотково викладається на сцені, намагаючись взяти реванш, довести свою спроможність грати Шекспіра у театрі ляльок на найвищому рівні» [95, с. 267].

Відзначимо і незвичну інтерпретацію образу Корделії актрисою Вікторією Міщенко. У її виконанні молодша дочка Ліра зосереджена, тиха, але при цьому готова за будь яку ціну захищати свою внутрішню гармонію. Корделія вносить у виставу ноти спокою та умиротворення, віру в перемогу розуму й любові.

Оксана Дмітрієва дуже любить і захищає всіх своїх героїв, тому старші доньки Ліра Гонерілья (Тетяна Тумасянц) та Регана (Наталя Гранковська) не виглядають «породженням пекла», адже вони – рідні сестри благопристойної Корделії. «Старшій – Гонерільї – режисер вибудувала логіку поведінки зі

спектром почуттів – від покірної батькові до розлютованої на нього з його забаганками, щиро закоханої в Едмона молодій жінки. А середній – Регані – взагалі надала рис вередливого дівчиська, роздертого протилежними бажаннями: чинити по-християнському, але й «обскакати» старшу красуню-сестру в родинному щасті» [45, с. 5].

Яскраво проступили у виставі паралелі не лише між доньками Ліра, але й між синами графа Глостера (заслужений артист України Віталій Бардуков), образ якого поступово еволюціонує від деспота до мученика. Проводжаючи вбивцю батька, злочинця Едмона у вічну путь, режисерка змушувала глядача пожаліти його. «В очах актора (Михайло Озеров) стільки екзистенційного передчуття розплати за свої гріхи, що Едмонд несподівано починає викликати співчуття», - зазначала театрознавиця [44, с. 3].

Побічного сина Глостера Едмонда, так само як і старших доньок Ліра, карає гріх в особі батька, нехай навіть ціною власного морального падіння. А Едгар (Олександр Маркін), який навпаки зумів побороти у собі порок, приводить до каяття не лише себе самого, а й свого батька.

Вагомим в трактуванні вистави став образ Графа Кента, який, згідно актора Олександра Ковалю, заїкається та страждає нервовим тиком. У другій половині вистави вже в камуфляжній формі він істотно змінює свій шляхетний вигляд, щоб стати зовсім невпізнаним. Він є живим втіленням ідеї, що «добро повинне бути з кулаками».

Під викривальними думками Блазня, який не боїться казати правду, Лір відкриває для себе істину – неможливе існування в світі моделі ідеальної людини, тому що головне – це каяття, прагнення усвідомлення своєї суті, свого призначення у цьому житті.

О. Чепалов писав про особливу цінність партнерських стосунків в ансамблі вистави: «Талановиті виконавці викликають перегук змістів, гру інтонацій, які нечасто зустрічаються навіть на провідних драматичних сценах, актори «живуть життям своїх героїв не за ширмою, а на підмостках

протягом усієї вистави, без прикрас зображуючи виверти людської природи, з її гріхами та недоліками» [95, с. 265].

У фінальній сцені відбулося символічне відновлення цілісності держави: дерев'яний кінь, на початку вистави розділений на дві частини, знову ставав єдиним. Треба зазначити, що конструкція коня вражала своїм символізмом, а сцена з його розділенням наче передбачає майбутнє реального світу. У фіналі родина Ліра (всі вони вже загинули) збирається разом (цікаво, що ця мізансцена перегукується з фіналом вистави «Наш Гамлет» І. Ладенка), а звуковий лейтмотив води, що крапає, який супроводжував усю виставу, переходить у звук падіння чистих водяних струменів, що символізують очищення людських душ.

3.3.2. Принцип двох світів у режисерсько-сценографічній концепції вистави «Гамлет»

У 2009 році трагедія Шекспіра «Гамлет» з'явилася в репертуарах Харківського «Театру 19» (режисер Ігор Ладенко), Одеського українського театру імені Василя Василька (режисер Дмитро Богомазов), Волинського театру (режисер Петро Ластівка).

У 2017 році Івано-Франківський обласний академічний театр імені Івана Франка поставив нео-оперу жахів «HAMLET» (режисер – Ростислав Держипільський, композитори – Роман Григорів і Ілля Разумейко) і в Сумському академічному театрі імені Михайла Щепкіна теж народився спектакль «Hamlet: Гамлет» (режисер Антон Меженін). У тому ж році з'явився перший «Гамлет» театру анімації у львівському театрі ляльок «І люди, і ляльки» (режисер Олексій Кравчук).

«Гамлет Дмитра» Богомазова – театр художника, з виразними візуальними метафорами, зокрема, монументальною сценографією другої дії у вигляді черепа та костюмами і гримами-скафандрами, що цілковито

розчиняють фактури акторів у сценографії. Ростислав Держипільський відправив свого героя в підвал театру, а на сцені в Олексія Кравчука – пост апокаліпсис, «наслідки техногенної катастрофи, що відбулася» [15, с. 1]. Р.Держипільський інтерпретував трагедію в реєстрі сучасного музичного театру, з оригінальним музичним і вокальним рішенням.

У постановці Олексія Кравчука то актори діяли в «живому плані», то головними ставали ляльки. Головну роль в його виставі виконала акторка – Надія Крат. Але акцент на цьому не робився, тому що для режисера Гамлет – чоловік, і навіть те, що його грає акторка, не має для нього особливого значення, тому що «львівська вистава про загальнолюдське, про те, що не знає бар'єрів: гендерних, тимчасових, просторових. Те, що хвилює людину й завжди й скрізь» [81, с. 2]. Саму виставу театрознавиця А. Липківська назвала такою, де «люди й ляльки різних типів перебували в постійній взаємодії-переплетінні-перетіканні» [54, с. 2].

Серед низки згаданих постановок постала і вистава «Гамлет» О.Дмитрієвої та Н. Денисової в Харківському театрі ляльок ім. В.Афанасьєва (2018).

Знаний театральний критик Сергій Васильєв писав про виставу, що «їй безперечно, належить особливе місце. <...> Оксана Дмитрієва намагається зрозуміти свою епоху і винести їй безсторонній вирок, але думає не лише про сьогоdnішній час, його героїв, виклики та проблеми, а використовує епічну оптику» [14, с. 1].

Як в «Королі Лірі», так і в «Гамлеті» режисерка створила особливий сценічний простір, який одночасно відображає атмосферу шекспірівського часу та проблематику сучасного світу. За словами театрознавиці Ірини Чужинової, «Оксана Дмитрієва свого «Гамлета» перенесла-повернула в середньовіччя. <...> У виставі задано параметри простору «між» часами, добами, країнами – тут уживаються й підігрують один одному різні типи

театру ляльок, а візуальною й певною мірою смисловою домінантою стає український вертеп» [100, с. 3].

По-іншому інтерпретував виставу Олександр Аннічев: «Дворянські верстати віддалено нагадують глядацькі галереї шекспірівського театру «Глобус», у сцені «Мишоловка» ці символічні театральні ложі займають всі діючі особи постановки. Героями вигаданої Гамлетом вистави стали ростові ляльки, що емоційно розіграли сцену отруєння» [6, с. 4]. С. Васильєв так писав про анімаційний ряд у виставі: «Образ Гамлета можна трактувати як «метафору репліки героя: «Данія – в'язниця». <...> Ще одна дуже сильна метафора – мініатюрні труни з невеличкими ляльками, «alter ego» приречених персонажів» [14, с. 4].

У постановках театру ляльок особливу роль займає робота художника.

Співпраця Оксани Дмитрієвої та Наталії Денисової, яку сформовано на основі взаєморозуміння та спільного бачення театру, стала яскравим і важливим явищем у сучасному українському театральному мистецтві. Прикметним є, що тепер вже С. Васильєв характеризував надлишковість метафор у другій постановці О. Дмитрієвої за трагедією В. Шекспіра, дослівно співпадаючи з висновком Ю. Коваленко щодо вистави «Король Лір»: «Вигадок, продемонстрованих цією талановитою парою в «Гамлеті», вистачило б на декілька вистав» [44, с. 2]. Але у виставах театру анімації художник іноді починає витісняти режисера, сценічне рішення стає домінуючим, і за визначенням доктора мистецтвознавства Г. Веселовської: «Це справедливо щодо багаторічного тандему Оксани Дмитрієвої – Наталії Денисової, у якому художник часом перебирає на себе творче лідерство» [16, с. 3]. А деякі театрознавці (Олена Седунова, при особистому спілкуванні) вважали, що «Гамлет» – це взагалі «вистава художника Наталії Денисової, а її оформлення несе в собі елементи прикладного дизайну» [79].

Експерти фестивалю-премії ГРА, які у 2019 році переглянули цю виставу в межах програми фестивалю, зійшлися на думці, що простір

Гамлета О. Дмитрієвої – вертепний. При цьому І. Чужинова охарактеризувала цей простір як «десять вікон», які чи то «зашторені...», то «навстіж розкриті...» [100, с. 4]. Сергій Васильєв наголосив на тому, що «двоповерхова конструкція, в нижній частині якої знаходиться планшет», «є символом поділу двох різних світів», які існують у декількох «іпостасях – плотській, драматичній, і рукотворній, ляльковій» [14, с. 1]. Яна Партола зауважила, що «повторів та подвоєнь, зменшень та збільшень образів, конструкцій, персонажів у виставі чимало» [73, с. 4].

Важливо звернути увагу і на визначення цієї вистави. Трагедія В. Шекспіра у режисера не має жанрової приналежності, «Гамлет» в інтерпретації постановників: «Не трагедія – а бозна вкотре повторюваний сюжет, де дії героїв часом доведені майже до автоматизму, як і їхні механічні репліки» [14, с. 1].

Перше, що можна побачити на сцені на початку вистави – вітрила, які формують образ декількох кораблів. Вони можуть означати швидкоплинність життя серед випробувань і хаосу. Залізні діжки, які раз у раз катають по сцені герої, не завжди підтримують асоціацію з кораблем. Персонажі неодноразово забираються у діжки, а в одній сцені така діжка відіграє роль тіла, яке на плечі несе Гамлет, немов би це вбитий ним Полоній.

По-іншому сценографію на початку вистави прочитує Олександр Аннічев: «Коли піднімається завіса в харківському «Гамлеті», бачиш вітрила...<...> Корабель дурнів – універсальна подоба людської спільноти, а тема корабля не настільки помітна, щоб бути універсальною в цій художній системі» [6, с. 3].

Театрознавиця Ірина Чужинова зробила наступні висновки: «Гамлет» в інтерпретації Оксани Дмитрієвої – вистава про час, який невпинно біжить, про вічність, про світ Життя і світ Смерті. «Оксана Дмитрієва в «Гамлеті» розглянула контури розхожого середньовічного сюжету про те, як Лицар зустрів Смерть. У харківському «Гамлеті» Смерть влаштовує свій театр і

сама ж, змінюючи обличчя, змінюючи маски й ролі, виходить на авансцену. <...> Смерть винахідлива й навіть артистична. Поява Привида Гамлета обставлено в дусі оперних постановок: на верхній палубі, у клубках сизого диму, в оточенні двох величезних сталевих воронів-стерв'ятників» [100, с. 3].

Перенесення подій «Гамлета» у простір театру ляльок дозволяє сміливо і по-новому розкрити глибину персонажів та їхніх взаємин. Сценографія створила у виставі атмосферу ізольованого «острівця в безкрайньому космосі», що підкреслює внутрішню боротьбу героїв та їхні пошуки істини.

Однією з ключових режисерських знахідок є використання ляльки Гамлета, яку протягом більшої частини вистави водять інші персонажі, ніби символізуючи вплив долі та обставин на його життя. Ганна Веселовська зазначала, що «фінальний двобій Гамлета і Лаерта представлено як лицарський турнір без правил з отруйними шпагами і отруйним вином. Ця зіграна ляльками сцена є символічною та феєричною» [16, с. 3]. У фіналі лялька опинялася в руках актора Олександра Маркіна, який виконував роль Гамлета, підкреслюючи момент усвідомлення та прийняття героєм власної долі. У рухах актора помітною була боротьба між силою та слабкістю, відчаєм і надією. О. Маркін передавав вагання персонажа через пластику, яка постійно змінювалася: стрімкі, різкі рухи символізували вибухи емоцій, тоді як повільні жести відображали миттєвості роздумів. Гамлет у виконанні актора – це не просто герой, але й символ. Лялька, якою він керував, стала продовженням його особистості, що підсилювало відчуття внутрішнього роздвоєння Гамлета. Не все з задуманого авторами вистави, вдалося реалізувати. Театрознавиця Яна Партола зауважувала: «Гамлет Маркіна наче й прагне вирватися з цього замкненого кола, постійного повтору одного сюжету, одних і тих самих засобів гри <...>, але чи готовий він до нового? Він голосно ридає, робить широкі жести і незграбні рухи...» [73, с. 4]. Анна Липківська, в свою чергу, вважала гру О. Маркіна одноманітною:

«Олександр Маркін у заголовній ролі настільки старанно та відчайдушно переживає колізії п'єси, але є надто одноманітним у своїх проявах» [54, с. 2].

Олександр Маркін втілює образ Гамлета як героя, чия головна боротьба відбувалася у його свідомості. Гамлет перебував на межі нервового зриву, але водночас шукав істину. Його монологи лунали як особисте зізнання, сповнене болем і вагань. З Гертрудою Гамлет проявляв стримане обурення, яке поступово переростало у відчуження, у сценах з Офелією його герой демонстрував дисонанс між коханням і потребою виконати місію помсти, а найбільш виразною була сцена зустрічі Гамлета з Привидом батька.

Як нехаризматичного лідера акторського ансамблю сприйняв О.Маркіна-Гамлета у виставі Олександр Аннічев, який зазначав: «Ціль нащадка престолу – перетворити Данію-В'язницю на камеру нелюдських страждань і стати для всіх витонченим знаряддям катувань. Він поволі веде допити із пристрастю, у яких домагається психологічного пригнічення, а потім і фізичного усунення обраної жертви. Причому проробляє екзекуції на межі емоційного підйому, пускаючи сентиментальну сльозу від жалю до себе. Страшна проява зла в благочестивому вигляді. Всупереч напутященню батька-примари, він проявляє жорстокість навіть до рідної матері» [6, с. 3]. Таким чином, саме О.Аннічев висловив думку про переакцентування у виставі Гамлета з героя на антигероя.

Образ Гамлета в контексті режисерського задуму резонував із сучасністю: він не лише передавав нюанси шекспірівського героя, але й збагачував його новими сенсами, відкриваючи Гамлета для глядачів як складну, багатогранну постать.

За словами Ганни Веселовської, «смерть ляльки на сцені, її фізичне зникнення виглядає ефектніше та переконливіше, ніж штучно представлена актором загибель» [16, с. 3]. Олександр Аннічев писав, що «саме ляльки допомагали творцям вистави не профанувати кульмінаційні сюжетні моменти. Притаманна театру ляльок алегорична форма й метафоричність

якнайкраще підійшли для сценічного втілення похорону Офелії й двообою Гамлета з Лаертом» [6, с. 2].

Але наприкінці головний герой цієї історії все-таки бере свою ляльку в руки: театральний критик Людмила Томенчук писала, що власне ляльки, а не самі персонажі (і знову іронія), вступають у двобій Гамлета з Лаертом, які лише управляють своїми ляльками-віддзеркаленнями [81, с. 7].

Серед критиків забракло єдності думки з приводу ляльок у виставі. Так, за словами Л. Томенчук, «ляльковий план додає видовищності виставі, але здається декоративним, не дуже винахідливо вирішеним. <...> Найяскравіший епізод лялькової лінії – бій Гамлета й Лаерта дивує несподіванкою прийому, але в рішенні самого двообою, у рухах ляльок немає нічого вражаючого. <...> забагато ілюстративності» [81, с. 7].

З критиком погоджується Г. Веселовська: «У виставі Оксани Дмитрієвої лялькам та предметам довірено лише ілюстративну функцію <...> вони існують лише для того, аби підсилити атмосферу, щось дохідливо зобразити» [16, с. 3]. Але театрознавиця зауважує, що «в ігровому плані ляльок все виглядає чарівно. Тендітні, крихітні лялечки вправно рухаються, мов маленькі чоловічки...» [16, с. 3].

У п'єсі тему двох світів ясно позначає постать Привида. У виставі сцени з ним вказують, що інший світ, тобто горішній, символізує другий поверх конструкції. Там і перебуває Привид, також туди на зустріч з ним підіймається Гамлет, саме там короб перетворюється на труну, в яку Гамлет лягає, щоб після цього почути голос Привида, свого батька, роль якого виконує актор Олександр Коваль. За словами Ірини Чужинової, «актор-скоморох і блазень, що приходить у серединний світ вісником смерті, або навіть, швидше за все, самою Смертю, яка не проти пожартувати над амбіційними людьми: вони забули давно, у кого є право вирішувати долю» [100, с. 8].

Згодом Привид опиняється внизу. На сцені він з'являється в образі Актора. Прийом з виконанням двох ролей одним актором повсякчасно наголошується у виставі. Тут глядачі можуть добре розгледіти обличчя персонажів, щоб запам'ятати пари: Привид і Актор бродячої трупи, Розенкранц і Гільденстерн, які копатимуть могилу Офелії. «Фантом не почне говорити, поки Гамлет через «не можу» не вкладеться до труни, мов до колиски, іншими словами – поки герой не переступить межу між світами» [100, с. 5]. А потім, коли все закінчиться, Привид розповість усім страшну правду. Визначаючи жанр вистави, С. Васильєв писав: «Це, безперечно, класична трагедія помсти, але, насамперед, жорстока гра, яку веде Смерть» [14, с. 1]. Справжнім лицедієм є у виставі Привид (актор Олександр Коваль), котрий як «церемонімейстер керує подіями, природно перебираючи на себе і машкару Актора в сцені «мишоловки» [14, с. 1]. Герой О. Ковалю додав виставі символізму й загадковості, образ Привида став втіленням невідворотності долі, а у фіналі, як писала Я. Партола, «уособлює саму Смерть, яка походжатиме довкола скриньок-трун, оплакуючи власний врожай» [73, с. 4].

На другому поверсі конструкції розташовувалася і могила Офелії, яскраво освітлена, в той час, як довкола все похмуро і темно, тому здається, що вона знаходиться у потойбічному світі. Світ реальний та потойбічний, людський і ляльковий зв'язані між собою, і між ними немає ніякої межі. Ляльок, які тут знаходяться, можна інтерпретувати як світлу сторону головних героїв. Взагалі, за визначенням Л. Томенчук, «вистава ділиться на три пласти: драматичний, ляльковий і предметний. А якщо вже зовсім строго, на два: людської й речовий (звичайно, ляльки візуально помітніші за діжки, вітрила, ящик-стіл-труну й інший реквізит, до того ж ляльки – світлі» [81, с. 2].

Фінал вистави був символічним: з'являлися дерев'яні могили з дерев'яними шухлядками, де перебували ляльки. «На краю сцени, біля самої

крайки, три могили, зроблені з дерева, із кришкою. І всім зрозуміло, що в ці двері можна тільки зайти» [65, с. 7].

Ірина Чужінова вважала, що історія цього «Гамлета» - «це історія ще й про зустріч із волею режисера в просторі однієї вистави різних моделей театру ляльок. Не просто різних ляльок або технік водіння, а власне різних систем» [100, с. 8].

Особливе місце у постановках О. Дмитрієвої за творами В. Шекспіра посідає музичне оформлення. Вистава «Гамлет» супроводжувалася композиціями, які створювали містичну атмосферу та додавали ритму сценічній дії. За свідченням О. Аннічева, «у спектаклі звучать фрагменти з творів німецького музиканта Фолькера Бертельмана, більше відомого під псевдонімом Хаушка (Hauschka)» [6, с. 2]. Крім того, у ній лунали шум, скрегіт, дзвін, «трагічний фон яких підкреслюють тужливі вокалізи Катерини Палачової» [14, с. 1].

Дуже помітна риса спектаклю – головні моменти в п'єсі у виставі не є головними, на чому наголосила Л. Томенчук: «Промайнули моменти загибелі персонажів, ці миті потопають в інших подробицях того, що відбувається... Явно найвиразніший момент – смертельний удар, що завершує лялькову дуель Гамлета й Лаерта [81, с. 8].

Немає однозначної думки серед критиків і з приводу акторської гри в постановці.

Через те, що на перше місце режисер вивела план візуальний, постраждав план драматичний. За словами Л. Томенчук, «Мізансцени вражають своєю скульптурністю, вивіреністю до дрібних деталей. Таке буйство візуальності має свій зворотний бік. Від крену до видовищності не міг не постраждати план драматичний: слово, характери, а зокрема й акторська гра взагалі» [81, с. 4].

У той самий час такі критики, як Г. Веселовська вказують на помітні недоліки драматичного плану: «донесення смислів покладається тільки на

акторів <...>, вони, за винятком Г. Гуриненка (Клавдій), Т. Тумасянц (Гертруда) та В Гіндіна (Полоній) погано володіють сценічною мовою і незграбно рухаються в затиснутому предметами просторі. Емоційні спалахи Гамлета, Офелії, Лаерта надто швидко згасають, а головне, вони енергетично розпорошені, нечіткі, як і їх пластика, тому й не акцентують драматизм ситуацій» [16, с. 3].

Водночас, С. Васильєв писав, що актори в «Гамлеті» «демонструють не тільки злагоджену гру, вміння емоційно віддаватися ролі в конкретному епізоді, але й дефіцитну на українській сцені тяглисть гри, логіку дії, постійну сконцентрованість на загальному завданні. Об'ємність кожного з центральних образів забезпечує й сам задум, де приреченість від початку кожного героя дарує йому децицію співчуття. Тому тут немає однобарвних персонажів» [14, с. 1].

Анна Липківська, у свою чергу, вважала, що: «не йдеться про те, що актори театру ляльок не мають достатнього драматичного потенціалу – адже до професіоналізму і «корифеїв театру» <...>, і молодших виконавців питань немає <...>. Але завдання їм дані такі, що кожний епізод вони починають ніби наново і цілісної лінії не виходить» [54, с. 2].

Лінії персонажі у виставі подані рвано, непослідовно, можна звернути увагу й на те, що у виставі з'являються персонажі, яких немає у трагедії В.Шекспіра, тобто режисерські персонажі, про яких писав, зокрема, П. Паві.

Так, Владислава Аракелян і Вікторія Міщенко виконують ролі відьом, які «граючи на срібних флейтах-долях, з'являються в пролозі» [6, с. 2]. У той же час вони грають Голоси (жінок у чорному). Голоси у чорному вбранні втілюють долю Гамлета і, граючи на флейтах, вони так само грають на струнах долі героя. Акуратно і точно пропрацьовані ці образи, які режисерка Оксана Дмитрієва описує так: «Це вміння тихого існування і при цьому такого яскравого і точного» [34].

Серед акторських робіт варто відзначити Полонія (В'ячеслав Гіндін), тому що актор майстерно перетворює свого героя на ляльку зі смиканими рухами та уривчастою мовою, як писав О. Аннічев: «В'ячеслав Гіндін перетворює царедворця Полонія на слухняну ляльку механічного театру – уривчаста скоромовка, чеканні рухи. Втім, і в нього є згубна слабкість, що штовхає на підлість, - любов до дітей» [6, с. 4].

Як зазначала Г. Веселовська, «вистава Оксани Дмитрієвої <...> не про принца, який намагається викрити і здолати підступність оточуючих, але й про неймовірну силу любові, яка штовхає людей на злочини. Подібне переакцентування вининкло, вочевидь, через особливості акторського складу виконавців. Ролі короля Клавдія та Гертруди, які неймовірно кохають один одного, виконують знані, досвідчені актори Г. Гуриненко та Т. Тумасянц. <...> Такий розподіл ролей призвів до того, що протагоністами у виставі стали Клавдій і Гертруда, а інші їм просто підіграють» [16, с. 3].

Клавдій-Гуриненко намагався показати свого персонажа зі світлої сторони, він переконливо передавав внутрішню боротьбу персонажа. Запам'яталася сцена молитви Клавдія, його монолог напрочуд відгукувався на головну теми вистави – діалогу між двома різними світами. «Тихий світлий шарм Геннадія Гуриненка навіть цього героя знеацька опромінює зсередини – він убив рідного брата, але навряд чи через престол, справа, швидше за все, у любові, - здогадався О. Аннічев. – Сцена молитви Клавдія <...> у виставі одна з найдужчих і резонуючих з магістральною темою діалогу двох світів – двох безодень. Клавдій відчайдушно чекає бути почутим десь за межами земного буття, але саме з ним розмову вести й не бажають» [6, с. 2].

Гертруда була найбільш ефектною у фінальних сценах. Протягом розвитку дії вона поставала то стурбованою, то розчарованою, то розгубленою, зовсім не розуміючи як їй діяти далі.

Офелія у виконанні Олени Грабіної викликала щире співчуття. Акторка грала її, за висловом О. Аннічева, «хоч і лагідною, але сильною. Такі ламаються, але не гнуться» [6, с. 3]. Її взаємодія з іншими персонажами підкреслює крихкість і беззахисність героїні у світі, сповненому інтриг, але разом із тим акторка втілила справжню силу духу в своєму персонажі.

Лаерт у виконанні Максима Богаєнка став символом відплати. Особливо драматичною була сцена його дуелі з Гамлетом, що стала кульмінацією вистави. «Трагічна провина Лаерта в тому, що не виявився поруч, не захистив сестру, повернувся занадто пізно», - резюмував О. Аннічев [6, с. 4].

Дует Розенкранца й Гільденстерна додав виставі химерно комічних ноток, особливо в першій дії. Та надалі ті ж актори постали у виставі як могильники-жартівники. «Двоє друзів – Розенкранц і Гільденстерн (актори Віталій Бурлеев і Павло Савельєв) з лякаючою ретельністю готові допомогти Клавдію позбутися Гамлета за срібну монету-серебряник. Вони ж «перетворюються» у виставі на гробарів-жартівників, що спритно орудують лопатами й словами, приречені виколупувати з землі черепа й ті ж самі серебряники...» [6, с. 4].

Перша дія сповнена сміху та іронії, що різко контрастує з другою, де напруга досягає свого піку. У виставі О. Дмитрієвої середня частина монологу «Бути чи не бути» перетворюється на фінальний акорд, створюючи додатковий драматичний ефект.

Час у виставі не рухається, стоїть на місці. Л. Томенчук писала про те, як реалізовувалася у виставі ця позачасовість: «Цей смисл несуть у собі безліч образів спектаклю. І тужливий, тягучий вокаліз, і численні прояви мотиву замкнутого кола, і нескінченні повторення, автономність образів і один із ключових мотивів спектаклю – в'язниця. <...> Спектакль фіксує факт і не показує вихід. Він фіксує саму помітну з фундаментальних рис світовідчуження сьогоднішньої людини <...> розірваність, фрагментарність.

Харківський «Гамлет» - це історія про те, чим обертається втрата людиною відчуття Часу, його плину. Втратою почуття руху, поза яким немає життя» [81, с. 8].

Головна художниця театру Наталія Денисова зробила свій невід'ємний внесок до успіху постановок Оксани Дмитрієвої. Її роботи завжди відрізняються особливою детальністю та символізмом, що доповнює драматургічний задум режисерки. Наталія Денисова створює цілі світи, які оживають на сцені та стають активними учасниками дійства. Так, у виставі «Король Лір» художниця використала мінімалістичний підхід: у створенні ляльок та сценографії переважали приглушені тони, що символізували згасання життя та величі героя. Водночас, сцена була наповнена динамічними елементами, які підсилювали драматизм. Саму ж виставу з повним правом можна назвати постмодерністською і перформативною, де присутні, за висловом О. Аннічева, «сполучення різних прийомів і шкіл, від пантоніми до тіньового театру, гра з ритмікою, пластикою, звуком, а також – цитати й алюзії» [8, с. 2].

Що стосується вистави «Гамлет», то, як зазначають критики, «на сьогодні поєднання ігрового плану ляльок і предметів з живим акторським планом – цілком поширений прийом, який може здатися просто тривіальним» [16, с. 3]. та існує загальна тенденція, де «візуально-образна складова вистави істотно переважає змістовну». За словами театрознавиці Анни Липківської, виставу: «зроблено на перетині живого та анімаційного планів, тож природно постає питання: в яких стосунках, в якому співвідношенні перебувають оці «плани» зараз, чи переконливим є у підсумку їхній синтез?» [54, с. 2]. У рецензії критик доходить висновку, що «виставу «Гамлет» Оксани Дмитрієвої та Наталії Денисової, зіграну акторами-лялькарями, унікальною не назвеш» [54, с. 2].

«Гамлет» у постановці головної режисерки Харківського державного академічного театру ляльок імені В.А. Афанасьєва став яскравим прикладом

її авторського підходу до інтерпретації класичних творів. Режисерська концепція, майстерна акторська гра та використання оригінальних прийомів дозволили створити глибоку та багатогранну виставу, яка розкриває нові аспекти шекспірівської трагедії та підтверджує актуальність її тем у сучасному світі.

Важливим для розуміння вистави, на нашу думку, є пояснення режисерки в одному з інтерв'ю: «Історія Данської держави від початку є трагічною. Адже Гамлет-старший, по суті, цю землю захопив – нехай і здобув її в чесному поєдинку. Тому всі, хто управляє цією державою, тут чужаки. І Гамлет, який багато років не був тут, такий самий чужак на цій території. Він не готовий зіткнутися з тим, що тут відбувається: «Прогнило щось у Данському королівстві»... Прийнявши місію помсти за загиблого батька, він потрапляє у пастку-лабіринт, звідки живим уже не вибратися. Гамлет, вирішивши помститися вбивці, сам мимоволі стає вбивцею, змушеним навчитися володіти механізмами кривавих розправ. Це страшна історія Привидів стає дедалі більше. Світ хворий, це очевидно. Але чи виліковний він узагалі, бо у світі, який його оточує, немає ні світла, ні кохання» [34].

Таким чином, аналіз показав, що в постановках «Короля Ліра» і «Гамлета» Оксана Дмитрієва прагнула передати глибину шекспірівської трагедії через використання ряду варіативних анімаційних об'єктів і це дозволило підкреслити алегоричність та універсальність тем влади, зради та суперечливих сімейних стосунків. Режисер зосередилася на внутрішніх переживаннях персонажів, що відображено через майстерну роботу акторів з ляльками та варіативній взаємодії зі сценографією.

Можна побачити певні перегуки та проводити паралелі між харківськими «Королем Ліром» та «Гамлетом» режисера Оксани Дмитрієвої з шекспірівськими виставами «метафоричного театру Еймунтаса Някрошюса та виставами «театру смерті» Тадеуша Кантора, але слід зазначити, що

головними у шекспірівських постановках театру ляльок є, перш за все, інструментально точне відтворення партитур ролей акторами-яскравими індивідуальностями.

3.4. Шекспірівські комедії як основа для видовищних вистав

3.4.1. «Сон літньої ночі» в інтерпретаціях О. Біляцького та А.Бакірова: від ліричної стилізації до масштабної феєрії

У 1994 році на сцені Харківського театру для дітей і юнацтва відбулася прем'єра спектаклю за комедією В. Шекспіра «Сон літньої ночі» у режисерській версії Олександра Біляцького у перекладі Юрія Лісняка. «Добре знання мови та глибоке проникнення духом оригіналу, широка ерудиція, пильне врахування мовних стильових особливостей та реалій життя англійського народу – все це дало змогу перекладачу Ю. Лісняку донести в неущербленому вигляді красу і силу творів великого драматурга», - писав дослідник О. Крупко про особливості шекспірівських перекладів Ю. Лісняка [52].

Вистава була поставлена після другого повернення режисера Олександра Біляцького до театру юного глядача. В анонсах у пресі того часу можна було прочитати: «Театр звернувся до однієї з найпоетичніших казок людства про примхи кохання» [86, с. 2]. «Філософська річ у веселій казковій формі розповідає про важливість кохання в цьому світі. Те, що здається дивним, безглуздим з боку, для людини закоханої становить сенс її власного життя» [76, с. 1].

Театрознавець Олександр Аннічев, який тоді працював у театрі юного глядача завідувачем літературної частини та виконував у виставі роль Оберона, так розповідає про створення постановки: «Олександр Григорович шукав п'єсу, в якій би долі персонажів були нерозривно пов'язані з природою

<...> Режисером були запропоновані три сценічних портали для переходу з Афін у фантасмагоричний ліс, де середньовічні цеховики готують сатиричну драму» [7, с. 2]. Акторка ТЮЗа Ольга Двойченкова, яка брала участь у виставі, доповнює: «По суті, це вже був період «згасання» О. Біляцького. На репетиціях він скоріше давав проявити себе колегам-співтворцям вистави, але так організував постановку, що все зійшлося. Він виплекав тріумфірат співтворців вистави з Ірини Губаренко (автора оригінальної музики), Тетяни Пасічник (сценографія), Олександра Аннічева (адаптація драматургічного матеріалу)» [29, с.2]. Постановниками було скорочено п'єсу, вилучено любовну лінію Іполити й Тесея. Як пригадує О. Двойченкова: «Тему весілля Герцога було знято. Функція цього персонажа полягала в тому, що він просто правив суд над Гермією за те, що вона не хотіла йти заміж за того, за кого хотів віддати її батько» [29, с.3].

Художник-постановник Тетяна Пасічник створила елементи підвісних декорацій, які на загальному фоні патинових, обрамлених позолотою ставок, легко змінювали сценічний простір і час дії, актори вільно переносилися з Афінського двору на казковий ліс, перетворений на Сад Гесперид із золотими яблуками на золотих деревах. Та ж сама символіка яблук була продовжена Т. Пасічник у костюмах. По центру стояв поміст, за ним – крісло Герцога. Як писала професор ХНУМ імені І.П. Котляревського Н. Логвінова: «за всієї своєї умовності декорація була витончена і видовищна» [56, с. 3].

Таке сценічне рішення дозволяло сприймати виставу як фантазійну комедію, комедію непорозумінь, де відбувалася плутанина поміж парами закоханих; за оцінкою О. Двойченкової: «отут була і справжня лірика, і, водночас з тим, справжній британський стиль» [29, с. 2].

За спогадами художника по світлу Раїси Олійникової: «світлову палітру до спектаклю О. Біляцький розробляв самостійно. Вражав невеликий подіум із внутрішнім підсвічуванням, на якому відпрацьовували свої мізансцени актори, які грали метафоричних персонажів у срібних одезинах,

створених Т. Пасічник. Одяг патриціїв у першій частині спектаклю контрастував із золотом і сріблом одєжин мешканців казкового саду, потім у нього уривалися реалістичні костюми виконавців народного фарсу» [69, с. 3].

Роль Титанії виконувала Лариса Луніна – оригінальне рішення режисера, оскільки зазвичай вона грала травестійні або гострохарактерні ролі. У міфічному саду й відбувався конфлікт між Титанією і Обероном (актор Анатолій Подорожко), за участі посередника Пака (актор Микола Іванов), який робив навмисні помилки. За спогадами Олександра Аннічева: «Біляцький зробив Пака єдиним персонажем, здатним виникати у всіх сценічних локаціях спектаклю. Тому всі основні плутані інтриги виникають тільки завдяки іронічному відношенню Пака до ним же спровокованих конфліктів. Паку активно допомагають срібні феї й ельфи. Саме його слова стають своєрідним епіграфом і фінальною крапкою спектаклю, - «Уявіть, що ви всі заснули й перед вами сни минули...» [7, с. 2].

Особлива увага приділялася музичному супроводу. Ірина Губаренко написала музику, що змінювала настрій кожної картини, органічно впливала на виконавців головних ролей – Лізандра (актор Андрій Гапанович), Деметрія (актор А. Малий), Єлени – (акторка Тетяна Петровська), Гермії (акторка Ольга Двойченкова), давала їм можливість відчувати зміни настрою стосовно сценічного простору, що часто змінювався. О. Біляцький вимагав від виконавців любовних пар іронічного відношення до трактування своїх ролей, уникнення щирих переживань. Як говорить Раїса Олійникова: «Наївні пари привертали до себе увагу в першу чергу дитячим сприйняттям чудес, із якими зіштовхувалися не зі своєї волі» [69, с. 3].

На другому ярусі декорацій через золочені ставки з'являлися Тесеї (актор В. Антонов), Егей (актор В. Поляков), Деметрій, Лізандр, Гермія й Єлена, а перед ними грала фарсову виставу селяни. За спогадами Олександра Аннічева: «Розігрувався каскад театралізованих прийомів із розмовляючою стіною, що розділяє закоханих. Афінські патриції сміялися, впізнаючи себе в

персонажах «марлезонського балету». Пак зрошував всіх пилком чарівної квітки, і дія завмирала в гарній груповій сцені. Під романс на 154 сонет повільно закривалася завіса» [7, с. 2]. Зміст цього сонету «нагадує зміст епіграми М. Схоластика, який розповідає історію про Бога Ероса, який заснув і змусив німф загасити ліхтар з палаючим полум'ям Любові за допомогою холодної води з джерела, і, як наслідок, назавжди погасити відчуття кохання у серцях людей [115, с. 35]. Тож, ми бачимо, що О. Аннічев та О. Біляцький відійшли від авторського тексту комедії і розширили текст вистави за рахунок цього сонету.

Ольга Двойченкова так підсумовує свої спогади від спектаклю: «У двох наших парах молодих героїв ми намагалися щиро грати любов, що було покликано збалансувати комедійність сцен ремісників лірикою. На мій погляд, ця романтична, естетична вистава була незаслужено обійдена увагою. Адже в О. Біляцького з нами вийшла гарна щиросердечна історія про кохання, стилізована під Ренесанс» [29, с. 2].

Вистава в цілому було добре прийнята як глядачами, так і критиками. С. Степаненко у виданні «Панорама» так говорить про свої враження: «Актори грають азартно й весело. Сюжет ідеальний: достатньо простий, щоб глядач відчував себе достатньо розумним, щоб відгадувати наступний поворот сюжету, рівно на крок швидше, ніж діючі особи, і в той самий час цікавий і нетривіальний < > вистава йде, що називається, на одному диханні, лірику змінюють бурлеск, пародія, блискучий гумор, не зважаючи на давність джерела...» [80, с. 2].

Професор Н. Логвінова писала і про недоліки постановки: «Вистава не піднялася до видовищного, святкового рівня, багато загубилося як і в акторських роботах, так і у постановці в цілому. Просте, хоча й захопливе дійство, залишилося не більше, ніж розвагою» [56, с. 3]. Але при тому, продовжує вона, «в спектаклі були і доброта, і любов і гармонія. А це все-таки те, головне, для чого спектакль й була поставлений. Тому навіть при

всіх зауваженнях вистава живе й добре приймається глядачем» [56, с. 3].

Можна відмітити і той факт, що одна з глядачок постановки А.Бакірова «Сон літньої ночі» 2009 року пригадувала: «Приблизно 10 років назад у нашому ТЮГу я дивилася цю річ, ім'я режисера не пам'ятаю, але саму виставу пам'ятаю дуже добре: політ, аромат поезії і, що найважливіше, дійсно шекспірівська п'єса, якою їй і належить бути» [51, с. 1].

Вистава О. Біляцького була однією з перших спроб у харківських театрах зробити касову шекспірівську постановку, де на перший план виходили б зовнішні постановочні ефекти. Звернення театру до комедії було у тому числі пов'язане з певними труднощами, пов'язаними зі значним скороченням державного фінансування. Естетизм, видовищність постановки були покликані залучити до театру якомога більш глядачів.

Спроба вийшла не дуже вдалою, романтична, естетична вистава хоча й мала успіх у глядачів та позитивні критичні рецензії, тем не менш швидко зійшла зі сцени ТЮГу.

У 2009 році в Харківському українському драматичному театрі імені Т.Г. Шевченка відбулася прем'єра вистави за цією ж комедією В. Шекспіра і знову з перекладом Ю. Лісняка. Постановку здійснив запрошений режисер, знаний митець, головний режисер Чернігівського академічного театру ім. Т.Г. Шевченка Андрій Бакіров.

У своїй постановці режисер намагався повністю дотримуватися авторського тексту та не експериментувати з класикою. Андрій Бакіров перед прем'єрою говорив: «Класика тоді класика, коли вона сучасна, і, виходячи із сьогоденного часу, ми хотіли адаптувати максимально близько до сьогоденного глядача, який багато вже бачив, багато знає. Яскравий, барвистий, гуманний і добрий спектакль про любов, дружбу, маленькі радості» [55, с. 1]. У рецензії на виставу театрознавиця Юлія Коваленко писала, що: «Новий спектакль вийшов традиційним, у тому розумінні, що він не несе ніяких епатажних «новацій», що підривають фундамент Шекспіра на

сценах України, ну й, звичайно, не тільки. <...> На цей спектакль, цікавий для дорослого глядача, можна привести навіть дитину» [46, с. 2].

За внутрішнім змістом постановка Андрія Бакірова була близька до однойменної вистави Олександра Біляцького, яка була випущена у Харківському театрі юного глядача 15 років тому, в 1994 році. Різні за формою, спектаклі мали й загальні риси: в обох випадках були присутні пасторальні штрихи. В О. Біляцького це була алегорія, сенси відстороненого характеру, що обрамляли зміст. У виставі А. Бакірова пастораль представала у іншій якості – містичній. Як зазначив в інтерв'ю критик Олександр Аннічев: «Символізм Бакірова був позначений безліччю спіралей, з якими він зв'язував конкретні сенси: усе розвивалося по спіралі й т. ін.» [7].

Спектакль був, насамперед, яскравим видовищем. Ефектна сценографія Тетяни Карасьової, робота зі світлом заслуженого працівника культури України Володимира Мінакова – усе переважно в червоному кольорі – являли собою «зіткнення тьми й полум'я, що ввірвалося, все це разом з різким музичним акцентом створювало загадкову атмосферу на сцені» [46, с. 2]. Оформлення не занадто нагадувало античні часи, але створювало враження, що «глядач перебуває в лісі, де панують ельфи й феї, не залишало ні на секунду» [55, с. 1].

Над танцями та пластичною складовою вистави трупа працювала близько двох місяців. Дуже вдалою була робота режисера з пластики Армена Калояна – це була «половина успіху спектаклю [92, с. 2]. Пластика А.Калояна створювала «сам ритм фантастичного хороводу фей і ельфів, вражало хитромудре сплетення тіл, що створювали то живу перешкоду перед героями, то струмочок, що розділяє та плутає їх, а той і висячі мости, під арками яких героїня змогла б пройти, нарешті, до свого коханого» [46, с. 3]. Юрій Хомайко у рецензії зазначав: «Хореографія з елементами акробатики, доповнена оригінальними вбраннями, підкріплена художнім світлом створювала атмосферу святкової театральності <...> пластичний малюнок

був настільки виразний, що зрозуміти зміст того, що відбувається, можна було навіть, не знаючи змісту п'єси» [92, с. 2]. Сам режисер з пластики стверджував, що ставити В. Шекспіра зараз, та ще й так близько до оригінального тексту «це велика сміливість» [55, с. 1].

Як відомо, в основі сюжету комедії – два світи – реальний і казковий, у яких три розроблені лінії, що перехрещуються між собою: світ ельфів, заплутані відносини між дома парами грецької знаті, пародія на тему кохання Пірама й Фізби. Кожну з цих ліній потрібно було зіграти у відмінний спосіб. Театральний критик Юлій Швець в анонсі на виставу у журналі «Що? Де? Коли» висловлював наступну точку зору: «Для дотепного й винахідливого режисера «Сон літньої ночі» – не п'єса, а іменини серця. Слідуючи шляхом Пітера Брука – максимально звільнивши сцену від «сценографічного сміття» і наситивши її людиною, – два світи (блязнів і ельфів), режисер змайстрував дуже добротню; іноді, дивлячись на реакцію залу, здавалося, що постановник пародіює штампи «романтичного» В. Шекспіра» [101, с. 2].

Інтерпретація Андрія Бакірова являла собою історію, що могла трапитися не тільки в античні часи, а в будь-який інший час «любові без національно-тимчасової прив'язки <...> і поведуться ці молоді люди так, що їхні вчинки не мають потреби в поясненнях з історичної точки зору» [92, с. 2].

У головних ролях були задіяні: Гермія – Ірина Волошина, Лізандр – Сергій Гусєв, Гелена – Ірина Роженко, Деметрій – Дмитро Петров. Оберона грав Сергій Бережко, чиє виконання ролі стало окрасою вистави. Образ Титанії втілила Оксана Стеценко. Обидва виглядали дуже ефектно, у тому числі завдяки костюмам. Іполіту зіграла Тетяна Петровська, в біографії якої вистава А. Бакірова стала вже другою за комедією В. Шекспіра. Образ Тезея втілив Валерій Брильов, Егея – народний артист України Юрій Головін. Пака пластично гостро зіграв актор Едуард Безродний, який про свого героя говорив, що «Пак у спектаклі – це якийсь дух, що увесь час підбиває людей

на різні необдумані вчинки, сміється над ними. Але якщо до Пака ставитися з повагою й говорити про нього по-доброму, то він приносить людині щастя» [55, с. 3].

У масовці брали участь студенти випускного курсу університету мистецтв імені І.П. Котляревського, для яких робота стала першою на академічній сцені, вони дуже старанно ставилися до своєї роботи й винесли у виставі не менше навантаження, ніж виконавці головних ролей.

На думку Юлії Коваленко, «Ближча до першоджерела Ірина Волошина (Гермія) – у ній є рухливість і тонкість жінки Півдня у сполученні з ренесансною зовнішністю, що рідкісно гармонює з роллю. У ролі суперниці, Гелени – Ірина Роженко. Дуже вродлива, але, з незрозумілих причин, холодна. У її драму не віриш, їй не співчуваєш. І молодим акторам, що грають красенів-суперників: Сергію Гусєву (Лізандр) і Дмитру Петрову (Деметрій), які поки не досвідчені в інтерпретації В. Шекспіра, не завжди дається музика тексту. Ансамбль цієї четвірки найкраще «звучить» не в слові: їм легше переходити на дію, у жарт, у гру» [46, с. 2].

Серед акторів, які виконали роль ремісників, які у свою чергу, показують виставу про «трагічне кохання Пірама й Фізби», слід відзначити Євгенія Романенко і Юрія Євсюкова. Для Євгенія Романенка «роль комедіанта Ніка Навоя як на нього шита. Актор буквально сповнений щирим духом імпровізації, що чудово підтримують його партнери й перший серед них – заслужений артист України Юрій Євсюков в ролі Пітера Клинець» [46, с. 2].

Деякі критики вважали лінію ремісників не дуже вдалою. Ю. Хомайко писав: «Всі разом Є. Романенко (Нік Навій), Ю. Євсюков (Пітер Клинець), А.Рагра (Френсіс Дудка), Роман Жиров (Том Рило), Володимир Борисенко (Гембель-лев) Андрій Борисенко (Робін-замірок) звісно виглядають кумедно, але при цьому на сцені вони демонструють капуста» [92, с. 1].

Досить «нерівним» вийшов і дует Титанії й Оберона. Оксана Стеценко часом звертається до гротеску та пародійних акторських прийомів, не знаходить «спільної мови» зі своїм партнером Сергієм Бережком, тому можна відмітити, що «там, де В. Шекспір запропонував тонкість, іронію, двозначність ситуації, театр вибрав однозначність» [46, с. 2].

Слід зазначити й проблеми деяких акторів зі сценічною мовою, не всі слова вони вимовляли чітко, не все сказане було чути глядачам у залі.

Варто сказати, що не всі журналісти прийняли сценічне трактування Андрія Бакірова. Олена Коржикова, яка негативно поставилася до постановки, наводить такі відгуки від глядачів: «Чому весь спектакль у червоному кольорі? Він агресивний...<...> було б усе в зеленому, бірюзово-блакитному, навіть фіолетовому, вся вистава тільки виграла б» [51, с. 1]. Та ж дописувачка цитувала глядачів на предмет музичного рішення вистави: «Напевно, можна представити В. Шекспіра на сучасній сцені й під електронну музику, чому б і ні? Але справа в тому, що драматургія «вивалюється» або, навпаки, ніяк не вписується в музичне «осучаснення». У результаті, п'єса й дійство існують на сцені нарізно» [51, с. 1]. «Особисто мені не вистачило в цій виставі опертя на фундаментальні основи Шекспіра, не вистачило серйозного (нехай і уві сні!) міркування про любов, яскравість життя в присутності смерті, розмови про сон, що лякає тим, що здатний виявитися більш реальним, ніж дійсність» [51, с. 1].

Проте, більшість глядачів і журналістів поставилися до вистави позитивно: «Яскравий видовищний спектакль-шоу, спектакль-феєрія, головною темою якого є любовна інтрига: «він любить її, вона -- його, вони не можуть бути разом – а як же інакше. Але все міняється дуже швидко, і тому нудьгувати глядачеві не прийде» [55, с. 2].

Юлія Коваленко резюмувала: «Така вистава, безумовно, потрібна репертуару українського театру. Актори грають «Сон літньої ночі» з таким азартом, з такою закоханістю в гру, у театр як мистецтво, що не можна не

порадіти <...>. Два прем'єрних покази підтвердили, що й глядач виставу вже прийняв і полюбив. Але тільки не можна не відчуті небезпечної в шекспірівському матеріалі естетики мюзикхольності, в яку зодягнув свою постановку режисер Андрій Бакіров» [46, с. 2].

Тогочасний головний режисер театру ім. Т.Г. Шевченка Степан Пасічник в інтерв'ю одному з харківських видань зробив наступний висновок: «Вистава Андрія Бакірова мало висвітлювалась у пресі, а судження театральних критиків виявилися досить суперечливими. Проте слід сказати, що режисер-постановник підкорив задум своєї вистави високим гуманістичним ідеалам. Якщо брати до уваги реакцію глядачів – Андрій Бакіров зробив вірний вибір. Вийшло чудове, яскраве, пластичне дійство за участю молодих і відчайдушних персонажів [75, с. 3].

Серед усіх постановок за В. Шекспіром в Харкові вистава А. Бакірова утрималася в репертуарі театру найдовше, зазнавши чисельних акторських введів, що свідчить про об'єктивне прийняття глядачем формату прочитання режисером та його командою шекспірівської комедії.

3.4.2. «Приборкання норовливої» у постановці О. Русова як шоу-концерт

У вересні 2016 року на основній сцені академічного українського драматичного театру імені Т.Г. Шевченка відбулася прем'єра спектаклю режисера Олега Русова за комедією Вільяма Шекспіра «Приборкання норовливої».

Художником-постановником спектаклю виступила заслужений діяч мистецтв України Тетяна Медвідь, художником по костюмах – Аліна Горбунова. Театральний критик Олександр Аннічев писав, що «у повній відповідності з текстом п'єси великого англійця, починають розвертатися події в спектаклі Олега Русова. У чудовій в'язі металевих аркад, придуманих

Тетяною Медвідь, розташована частина площі, якою прямують дійсно яскраві й незвичні нашому сприйняттю персонажі. Художник по костюмах Аліна Горбунова не дотримувалася стилю епохи Відродження, але вдало вписала в конструкцію всіх моделей особливості того часу» [5, с. 1]. Завдяки роботі художника по світлу Володимира Мінакова декорації ставали об'ємними, мали перспективу.

Режисер досить вільно обійшовся з авторським текстом й вніс туди зміни: одним з головних персонажів став не батько дочок, а мати – Бабтиста (акторка О. Стеценко), що наприкінці виходила заміж за одного з претендентів на руку її дочки -- Гремю (актори С. Бережко, Р. Жиров). За словами художника-постановника Т. Медвідь «батька замінили на матір, якій в кінці вистави треба було знайти нареченого» [59, с. 4].

Роль Петруччо грав актор Дмитро Петров, який, за словами О. Аннічева «був послідовний і точний в оцінці подій, що відбуваються, і досить цікаво замикав ланцюг взаємин із норовливою Кет». У ролі Катаріни – акторка Ірина Роженко, що за словами критика «розлючена на всіх і вся» [5, с. 2]. Зовсім по-іншому бачить свою роль Олена Олар, що грає Катерину в другому складі, її героїня «мала вибуховий темперамент розбещеної кішки, яку неможливо погладити проти шерсті» [5, с. 2].

Роль Гортензіо виконали актори Д. Чернявський і С. Гусєв. Виразними були Є. Плаксін (Вінченцо) і А. Борисенко (Учитель). Як і для О. Олар, для молодих акторів Дар'ї Новікової (Бьянка), Андрія Ванєєва (Бйонделло), Олександра Кривошеєва (Люченціо) спектакль «Приборкання норовливої» став дебютом на сцені театру ім. Т.Г. Шевченка.

Спектакль мав багато концертних номерів, музику до яких написав композитор Геннадій Фролов.

У виставі режисер насамперед приділяє увагу зовнішнім ефектам, а не сценічному конфлікту, тому сама постановка цікава насамперед самовираженням акторів й музичними номерами. Спектакль О. Русова

«Приборкання норовливої» представляв собою також ефектну видовищну постановку зі значною кількістю вставних концертних номерів і нагадував музичне шоу, яке було розраховане на комерційний успіх; за словами самих постановників, «вистава була розрахована перш за все на те, щоб глядачі могли прийти на яскраве шоу, забути про свої проблеми, розважитися та відпочити» [59, с. 4].

Як пише театрознавець Олександр Аннічев, «вийшов своєрідний концерт яскравих індивідуальностей, де кожний виконав роль, про яку, вочевидь, давно мріяв» [5, с. 2].

Слід відмітити, що в 2005 році Андрій Жолдак збирався випустити ще одну постановку у за відомою трагедією В. Шекспіра. Але прем'єра спектаклю так і не відбулася, після скандальної генеральної репетиції він був заборонений керівництвом обласної державної адміністрації та дирекцією театру за порушення етичних норм, а з самим режисером був достроково розірваний контракт. Спектакль «Ромео і Джульєтта. Фрагмент» став останньою постановкою Андрія Жолдака у ХДАУДТ імені Т.Г. Шевченка.

У розділі були розглянуті та проаналізовані вистави «Гамлет. Сни» постдраматичного театру режисера-експериментатора А. Жолдака у театрі ім. Т.Г. Шевченка, який продемонстрував власний погляд на всесвітньо відому трагедію, виставу «Наш Гамлет» недержавного «Театру 19», з постмодерністським прочитанням режисера І. Ладенка, метафоричні вистави анімаційного театру художника «Король Лір» та «Гамлет» режисера О.Дмітрієвої у театрі ляльок.

Також були досліджені спектаклі з акцентом на видовищній складовій, які можна вважати комерційними: «Сон літньої ночі» у Театрі юного глядача режисера О. Біляцького; «Сон літньої ночі» режисера А. Бакірова та «Приборкання норовливої» режисера О. Русова у театрі ім. Т.Г. Шевченка.

ВИСНОВКИ

Історія постановок В. Шекспіра на харківській сцені починається ще з 30-х рр. XIX ст., що вже відображено в окремих фундаментальних статтях та наукових роботах і розділах монографій та дисертацій.

У даній роботі було проведене дослідження одинадцяти вистав за трагедіями та комедіями В. Шекспіра на харківській сцені у період з проголошення Незалежності України 1991 року до 2018 року.

При підготовці кваліфікаційної роботи магістра були опрацьовані різні групи джерел: академічні та словникові видання, монографії, дисертації, наукові статті, навчальні посібники Майї Гарбузюк, Наталії Торкут, Ірини Ваніної, Олександра Клековкіна, Юлії Щукіної, Патріса Паві, визначальними стали рецензії на вистави, публікації в періодичних виданнях зокрема Олександра Аннічева, Сергія Васильєва, Ганни Веселовської, Юлії Коваленко (Щукіної), Ніни Логвінової, Анни Липківської, Яни Партоли, Олександра Чепалова, Людмили Філіппенко, Ірини Чужиної, а також інтерв'ю з учасниками постановок, відеозаписи, фотографії, програми спектаклів.

При написанні магістерської роботи основним методом був метод реконструкції вистав, також були застосовані методи систематизації, аналізу, узагальнення, формалізації, аналогії, семіотичний, описовий та порівняльний методи.

Були в загальних рисах охарактеризовані основні режисерські підходи до втілення шекспірівської драматургії на світовій та українській сценах у другій половині XX-XXI століть. Це, зокрема, інтерпретації таких українських режисерів як Л. Курбас, Й. Гірняк, Б. Норд, М. Гіляровський. Характерною рисою перших українських втілень трагедій «Гамлет» і «Король Лір» став конфлікт стильових, зокрема, візуальних рішень вистав з виконавською манерою акторів та виявленням актуального суспільного

підтексту. В основних рисах було охарактеризовано підходи до втілень шекспірівських трагедій таких зарубіжних режисерів, як Гордон Крег (конфлікт символістичного образу вистави «Гамлет» з реалістично конкретним способом існування акторів), Макс Райнгардт (видовищно цілісна постановка «Сон літньої ночі»), Пітер Брук (елементи театру абсурду у виставі «Король Лір»). Були спостережені такі спільні риси, як передчуття у виставах грузина Роберта Стуруа і англійця Річарда Ейра актуальних суспільних змін та, водночас з тим, філософська позачасовість трактувань шекспірівських трагедій.

У виставах метафоричного театру литовського режисера Еймунтаса Някрошюса «Гамлет» та «Отелло» основна увага була приділена філософії й метафізиці, питанням життя й смерті. У постмодерній виставі «Гамлет» німецького режисера Томаса Остермайера на перший план виходять суспільні відносини, конфлікт між людьми та владою. Творчість цих майстрів європейського театру мала великий вплив на харківських режисерів – постановників вистав за В. Шекспіром.

У результаті аналізу було виявлено, що режисерсько-сценографічна концепція вистави «Король Лір» Ігоря Бориса і Тетяни Медвідь у Харківському академічному драматичному театрі ім. Т.Г. Шевченка центрувалася на образах Короля і Блазня у виконанні видатних акторів, майстрів психологічного театру Леоніда Тарабарінова і Володимира Маляра. Режисер не приділяв багато уваги іншим акторам, тому решта персонажів відповідали загальному стилю вистави та культурі опрацювання академічним театром шекспірівського матеріалу. У виставі відбулося деяке переакцентування образів Корделії та Кента, також слід відмітити, що пластика та сценічний бій були визначальними в окресленні сюжетної лінії Едмунда (Юрій Горбунов) та Едгара (Валерій Брильов). Важливу роль у постановці відіграла сповнена філософської образності – маятнику та піску часу, шахівниці гравця долями – метафорична сценографія. Робота

художника Тетяни Медвідь дозволила жанрово ідентифікувати виставу Ігоря Бориса за класичною трагедією і як притчу, і як постмодерністський твір, що розрахований на різне сприйняття глядачів, і як трагігротеск.

Режисер звернувся до однієї з найскладніших п'єс видатного Барда, з іншого – глядачу була запропонована не ілюстрація всім відомого тексту, а надзвичайно складна метафорична вистава, яка вимагала і від творчого колективу, і від тих, хто прийшов на виставу, вдумливого ставлення до того, що відбувалося на сцені.

До драматургії В. Шекспіра звернувся і інший драматичний академічний театр Харкова – російський театр імені О.С. Пушкіна.

Вистава «Ромео і Джульєтта» була першою після дореволюційних часів спробою втілення відомої трагедії у театральному житті Харкова. Цією постановкою О.Барсегян спробував піти на експеримент і зробив акцент на політичній складовій, власному баченні пострадянських реалій. Сама трактовка була жорсткою, аскетичною, мінімалістичною, головні ролі виконували вже немолоді актори. Багато уваги приділялось хореографії, яка тем не менш, не вписувалась у режисерську концепцію і тому лише підкреслювала водорозділ між театром умовним, метафоричним і «літературним», зосередженим на виразній подачі тексту, де кожен з акторів лише виконує вказівки режисера.

Пізніше О. Барсегян здійснив комедію В. Шекспіра «Віндзорські витівниці», поставивши її як романтичну комедію. Як і вистава «Ромео і Джульєтта» вона не мала жодного відношення до шекспірівської історичної доби і являла стилізацію. Акторські роботи у виставі-шекспірівській комедії режисера О. Барсегяна відрізнялися від ансамблю в поставленій ним трагедії більшою мірою умовності, аж до елементів «театру удавання» у пластиці та мізансценах. Спектакль не привернув до себе уваги ні глядачів, ні дослідників, тому також швидко зійшов зі сцени.

Аналізуючи постановки за п'єсами В. Шекспіра на харківській сцені у контексті перформативного мистецтва, було виокремлено основні риси постдраматичного театру на прикладі етапної в історії ХДАУДТ імені Т.Г.Шевченка вистави «Гамлет. Сні» режисера А. Жолдака. Сучасні дослідники Д. Фентон, О. Шевченко та ін. асоціюють постдраматичний театр перш за все з постмодерністською естетикою з такими властивими їй рисами як: фрагментарність, розірваність структури, провокативність, відсутність авторської позиції, двокодовість. Вистава А. Жолдака була найрадикальнішою інтерпретацією твору В. Шекспіра в історії театру Харкова. Адже роль актора-особистості при втіленні філософської трагедії «Гамлет» режисер-провокатор звів нанівець, майже відібравши в акторів слово як дієвий інструмент та залучивши на головну роль естрадного поп-співака ЕІ Кравчука. У конструкції постдраматичної вистави не лише сюжет, але й фабула п'єси В. Шекспіра припинили відігравати вирішальну роль, натомість визначальними у виставі стала робота сценографа Т. Дімової, художника зі світла В. Мінакова, монтажний принцип режисерського тексту вистави, чергування енергетично насичених пластичних масових картин із медитативно красивими сольними сценами. Спеціалісти оцінювали виставу по-різному: наприклад, Є. Русабров, О. Аннічев вважали її високоестетичною, новаторською, з геніально організованим процесом сценічної дії, продовженням театральних експериментів, які запровадили засновники сучасної театральної режисури. І. Губаренко та Л. Філіппенко висловлювали таку точку зору, що режисерські «знахідки» і різні елементи постдраматичного театру у виставі «Гамлет. Сні» не були новаторськими і подібна тенденція виявлялася в театральному мистецтві протягом усього ХХ століття.

Як і у виставі А. Жолдака на сцені академічного театру зміна назви п'єси у назві вистави простежується і в постановці театру недержавного сектору. Популярний «Театр 19» назвав виставу за найвідомішою трагедією

В. Шекспіра «Наш Гамлет». Фактично зміна режисером назви трагедії щоразу виступає маркером постмодерного ставлення до класики.

У виставі режисера І. Ладенка роль Гамлета також виконувала медійна знаменитість – фаховий драматичний актор фронтмен гурту 5'nizza С.Бабкін. Головною особливістю вистави була відсутність центрального монологу Гамлета – його було замінено на внутрішній монолог. Режисер змінював послідовність епізодів, робив акцент на монологах Клавдія (О. Дідик), голосом Привида, який був відсутній у виставі, говорив друг Гамлета Гораціо (М. Стерлік), мізансцени були трохи затягнуті, залишали відчуття хаосу та «мозаїчності». Сценографія К. Колесніченко була мінімалістичною, виготовленою з сучасних фактур. Вистава мала неоднозначні відгуки як глядачів, так у критиків, театрознавець Олександр Аннічев взагалі порівнював її зі сценами життя у божевільні. Між тим, виставу «Наш Гамлет» можна було вважати віддзеркаленням сьогодення, вона розповідала передусім про відсутність «героя» у сучасному світі.

Багатоманіття сценічних підходів до трагедій В. Шекспіра на харківській сцені доповнив анімаційний театр художника у виставах «Король Лір» та «Гамлет» режисера О. Дмитрієвої.

Режисерка активно поєднувала «ігровий» план ляльок та скульптур з «живим» акторським планом, прагнула передати глибину підтекстів шекспірівських трагедій через використання елементів «театру анімації» і це дозволило підкреслити алегоричність та універсальність тем зради, суперечливих сімейних стосунків і влади (як от розділене поміж донькам Ліра королівство – троянський кінь). У виставах за трагедіями В. Шекспіра О. Дмитрієвої можна помітити певні перегуки з метафорами Еймунтаса Някрошюса та елементами театру польського режисера Тадуеша Кантора, але головним у постановках театру є, перш за все, естетизована, омузичнена емоція, пластична виразність, зробленість ролей та мізансцен. В «Королі Лірі» О. Дмитрієва по-іншому інтерпретувала персонажів: Гонерілья, Регана

та Едмон, традиційно зображувані справжніми монстрами, набували відчутно діалектичного трактування; Кент трансліював ідею озброєності добра проти зла. У виставі «Гамлеті» режисер використовувала систему повторень та подвоєнь, поєднувала світи реальний та потойбічний, людський і ляльковий, зокрема, дуалістичним став виконаний О. Ковалем образ Привида і Першого Актора.

У хронології обраного періоду першою виставою за комедією В.Шекспіра стала робота О. Біляцького «Сон літньої ночі» у Харківському театрі для дітей та юнацтва. Вона була однією з перших спроб харківських театрів зробити касову постановку, де на перший план вийшла видовищність. О. Біляцький з О. Аннічевим додатково ввели до тексту вистави 154 сонет В.Шекспіра, режисерська інтерпретація змусила переглянути систему типажів в трупі (зокрема, травестійна, характерна акторка Л. Луніна зіграла Титанію).

Звернення театру до комедії було у тому числі пов'язане з певними фінансовими труднощами. Романтична і естетична вистава з авторською музикою І. Губаренко та сценографією Т. Пасічник, мала успіх у глядачів та позитивні рецензії.

Найбільш тривале сценічне життя здобула однойменна постановка запрошеного з Чернігова режисера Андрія Бакірова на сцені ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка. Яскравий, ефектний, з хореографією О. Приступ та пластикою А. Калояна спектакль, не дивлячись на неоднозначні відгуки театрознавців (зокрема, Ю. Коваленко писала про китчевість, маскультність вистави), прийшовся до вподоби глядачу.

Серед усіх постановок за В. Шекспіром в Харкові вистава А. Бакірова утрималася в репертуарі театру найдовше, зазнавши чисельних акторських введів, що свідчило про об'єктивне прийняття глядачем формату прочитання режисером та його командою шекспірівської комедії.

Спектакль Олега Русова «Приборкання норовливої» вийшов на основній сцені цього ж театру. У виставі режисер насамперед приділяв увагу зовнішнім ефектам, а не сценічному конфлікту, тому сама постановка була цікава насамперед самовираженням акторів й концертними номерами. Спектакль О. Русова «Приборкання норовливої» представляв собою ефектну видовищну постановку зі значною кількістю вставних епізодів і нагадував музичне шоу, розраховане перш за все на комерційний успіх.

Слід також зазначити, що трагедії В. Шекспіра обиралися режисерами до постановки протягом всього досліджуваного періоду. Режисери театрів Харкова більше зверталися до трагедій В. Шекспіра, досліджували крізь ці тексти філософські, метафізичні питання, проводили паралелі між історичними та сучасними реаліями та віддзеркалювали у постановках тогочасну політичну ситуацію. Проте від кінця 2000-х театри почали активно звертатися до комедій видатного драматурга, що передусім, пов'язане з поширенням тенденції масового і розважального контенту в театрі, і не лише в харківському, але й у загальноукраїнському масштабі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенштадт В. Харків театральний: статті, рецензії, замітки 50-х – 80-х років. Харків, 1996. Архів музично – театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення 03.03.2025.
2. Аннічев О. Ох вже цей Жолдак. Архів ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка. Дата звернення: 12.04.2025
3. Аннічев О. Про виставу А. Жолдака, що була показана під час гастролей у Києві. *Нове мистецтво*. 2007. № 4. С. 26-29.
4. Аннічев О. Не наш «Гамлет». 2009. Архів «Театру 19». Дата звернення: 15.04.2025.
5. Аннічев О. Приборкання норавливої: весело, цікаво, але... Архів ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка. Дата звернення: 15.04.2025.
6. Аннічев О. У світі віддзеркалень все так хитко. Архів ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка. Дата звернення: 15.04.2025.
7. Аннічев О. Інтерв'ю з театрознавцем від 20.04.2025. Архів автора. 8 с.
8. Ачкасова М. «Король Лір» у ляльках, тінях, дереві та мішковині. Прем'єра у харківському театрі ляльок. Архів ХДАТЛ ім. В.А. Афанасьєва. Дата звернення: 15.04.2025.
9. Бальме К. Вступ до театрознавства. Львів: ВМТЛ – Класика, 2008. 270с.
10. Бойко Н.В. Епістемологічні аспекти журналістської свідомості. *Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. Сер. Філологія*. 2007. № 766. Вип. 51. С.243-246.
11. Брильов В. Інтерв'ю з актором Харківського театру імені Т.Г. Шевченка від 28.12.2024. Архів автора. 8 с.
12. Ваніна І. Шекспір на українській сцені: Нарис. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 103 с.
13. Ваніна І. Українська шекспіріана. До історії втілення п'єс Шекспіра на українській сцені. Київ: Мистецтво, 1964.

14. Васильєв С. Вистава «Гамлет» театру ім. В. Афанасьєва. *II Всеукраїнський фестиваль-премія «Гра»*.
15. Васильєв С. Вистава «Гамлет» Львівського театру «І люди, і ляльки». *Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «Гра»*. URL: <https://theatre.com.ua/uploads/play/lyalki/gamlet/Gamlet.pdf>
16. Веселовська Г. Вистава «Гамлет» театру ім. В. Афанасьєва. *II Всеукраїнський фестиваль-премія «Гра»*.
17. Вистави Харківського театру ляльок за 2010 р. URL: <https://puppet.kharkov.ua/isrtoria-repertuara/2010.html>
18. Відкрився фестиваль вистав Андрія Жолдака. *Подобиці*. 12.05.2006. URL: <https://podrobnosti.ua/374447-otkrylsja-festival-spektaklej-andreja-zholdaka.html>
19. Вергеліс О. Львівський академічний театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки». Вистава «Гамлет». *Всеукраїнський фестиваль-премія «Гра»*.
20. Вовк У. Галерея психологічних образів Олександра Гринька. *Кіно-Театр*. 2020. № 2. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2441
21. «Гамлет. Сни». – Сни Андрія Жолдака. *Новий театр. Театрально-інформаційний блог*. URL: <https://blog.nt.zp.ua/36-smi-o-andrii-zholdake/380-sny-andriya-zholdaka>
22. Гарбузюк М. Музика у виставі «Гамлет» Львівського театру ім. М.Заньковецької (1957 р.): співпраця режисера й композитора. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2002. Вип. 2. С. 49-57.
23. Гарбузюк М. Національна прапрем'єра «Гамлета у Львові (1943)». URL: <https://shakespeare.znu.edu.ua/garbusjuk-m-nacionalna-prapremiera-gamleta-u-lvovi-1943/>

24. Гарбузюк М. Скільки «Гамлетів» у «Гамлеті»? (Спроба структурного аналізу драматичного твору). *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2004. Вип. 4. С. 19-27.
25. Гарбузюк М. Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у львівських театрах (1796–1997 рр.): дис. ... кандидата мистецтвознавства. Київ. 2007. 230 с.
26. Грінік Т. Інтерв'ю з актрисою Харківського театру імені Т.Г. Шевченка від 28.12.2024. Архів автора. 8 с.
27. Грабовський С., Стріха М. «Країна Інкогніта»: Максим Рильський – перекладач драматичних творів. *Радіо Свобода*. 23 березня 2005. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/928478.html>
28. Губаренко І. Сні Андрія Жолдака. *Дзеркало тижня*. URL: https://zn.ua/ukr/ART/sni_andriya_zholdaka.html
29. Двойченкова О. Інтерв'ю з актрисою Харківського театру юного глядача від 15.04.2025. Архів автора. 8 с.
30. Десятерік Д. «Гамлет»-машина. В Харківському театрі ім. Т.Г. Шевченка відбулася прем'єра вистави «Гамлет. Сні». Архів ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка. Дата звернення: 18.04.2025.
31. Дишкант В. Два кола пекла Еймунтаса Някрошюса. *Дзеркало тижня*. URL: https://zn.ua/ART/dva_kruga_ada_eymuntasa_nyakroshyusa.html
32. Докучаєва А. «Ромео і Джульєтта» – це трагедія. Для трупи. Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 18.04.2025.
33. Дрозд Н. Режисер Андрій Жолдак почав роботу над постановкою в театрі імені Шевченка вистави «Гамлет». Архів ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка. Дата звернення: 12.04.2025.
34. Думати, фантазувати і дивувати: бесіда з лауреатом Премії Леся Курбаса 2018 р., режисером-лялькарем О. Дмитрієвою / записав О. Чепалов. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/dumaty-fantazuvaty-i-dyvuvaty>

35. Євгеній Теодорович Русабров: Творча спадщина [дослідження, критичні статті, методичні роботи, п'єси, виступи, листи]. Спогади сучасників: складення, концепція і заг. редакція Ю. Коваленко. Х.: Коллегіум, 2013. 560 с. Архів кандидата мистецтвознавства Юлії Щукіної. Дата звернення: 18.04.2025.
36. Єгоренкова Є. Не Шекспір, але Жолдак. Не «Гамлет», але «Сни». Архів ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка. Дата звернення: 20.04.2025.
37. Заболотна В. «Вони обрали Березіль». *Український театр*. 1993. №2. С. 4–6.
38. Кінг С. Темна вежа. Темна вежа VII. *UABooks*. URL: <https://uabooks.net/reader/145/page/265/>
39. Клековкін О. Еклектика Макса Райнгардта. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2015. Вип. 11. С. 118-143.
40. Клековкін О.Ю. Мистецтво: Методологія дослідження: методичний посібник. К.: Фенікс, 2017. 144 с.
41. Клековкін О.Ю. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: навчальний посібник. К.: АртЕк, 2017. 336 с.
42. Клековкін О. *Theatrica*. Лексікон. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. К.: Фенікс, 2012. 80 с.
43. Коваленко Ю. Якась в державі датській гниль... Архів музично – театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 20.03.2025.
44. Коваленко Ю. Король Лір. Класика, що молодіє: рецензія на прем'єру «Король Лір» в ХГАТК. Архів ХДАТЛ ім. В. Афанасьєва. Дата звернення: 20.03.2025.
45. Коваленко Ю. Нова доба театру. Вистава «Король Лір» ХДАТЛ ім. В.Афанасьєва. *Український театр*. 2011. № 6. С. 4-5.
46. Коваленко Ю. Шекспір як опіум для народу? Архів ХДАУДТ ім. Т.Г.Шевченка. Дата звернення: 20.03.2025.

- 47.Ковальчук Л. З приводу однієї постановки (рецензія Гната Хоткевича на виставу «Макбет» Леся Курбаса). URL: https://www.kurbas.org.ua/projects/almanah7/14_1_k.pdf
- 48.Ковзан Т. Знак в театрі. *Театр: історія, теорія, практика*: збірник статей. Львів, 2013. 204 с.
- 49.Коломієць Л. Українські перекладачі «Гамлета» В. Шекспіра.... *Ренесансні студії*: зб. наук. праць. Запоріжжя: Видавництво Класичного приватного університету, 2009. Вип. 12-13. С. 163-188.
- 50.Коробов Д. Інтерв'ю з головним режисером театру ім. Г. Квітки-Основ'яненка (ім. О.С. Пушкіна). Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 10.03.2025.
- 51.Коржикова О. Літо. Ніч. Час спати. Архів ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка. Дата звернення: 20.03.2025.
- 52.Крупко О. З когорти перекладачів-шістдесятників. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/585/41/>
- 53.Лесіна Ю. Т 19 ті їхній Гамлет. На сцені ТЮГу перед нами розіграли дуже сучасного Шекспіра. Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 10.03.2025.
- 54.Липківська А. Вистава «Гамлет» театру ім. В. Афанасьєва. *II Всеукраїнський фестиваль-премія «Гра»*.
- 55.Літвінова А. У квітні театр імені Шевченка пропонує «Сон літньої ночі». Архів ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка. Дата звернення: 20.03.2025.
- 56.Логвінова Н. Сон літньої ночі. *Основа*. 1994. №1.
- 57.Лобанов А. Інтерв'ю з актором Харківського театру імені Квітки-Основ'яненка (ім. О.С. Пушкіна) від 10.05.2025. Архів автора. 8 с.
- 58.Лобанов А. Педагогічна творчість. Харків, 2020. 324 с.
- 59.Медвідь Т.Д. Інтерв'ю з головним художником Харківського державного академічного театру ім. Т.Г. Шевченка від 27.04.2017 Архів автора. 8 с.

60. Мечі: символи моці та сили в історії та культурі. *Kordon.home.cx.ua*. URL: <https://kordon.home.cx.ua/ukraincyam/mechi-simvoli-moshhi-ta-siliv-istorii-ta-kulturi.html>
61. Мізяк В.Д. «Гамлет» В. Шекспіра на Харківській сцені (1956) у контексті культури постсталінізму. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 3. С. 74-77. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2015_3_15
62. Мізяк В.Д. Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... кандидата мистецтвознавства. Харків, 2018. 224 с.
63. «Наш Гамлет» у постановці Театру 19 на дніпропетровській сцені. *PRODNEPR*. URL: <http://www.prodnep.dp.ua/stat.php?stat=1623>
64. Не той Гамлет. Еймунтас Някрошюс привіз до Києва несподівану інтерпретацію шекспірівської трагедії. *Ділова столиця*. URL: <https://www.dsnews.ua/politics/art19264>
65. Нікітюк М. Гамлет доби. *Театральний портал*. URL: <https://teatre.com.ua/review/gamlet-epoxy/>
66. Обейд Р. Філософсько-естетичні рефлексії Пітера Брука в інсценівці трагедій В. Шекспіра «Гамлет» і «Король Лір». *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 3. С. 78-82.
67. Олексійчук Л. «Король Лір» В. Шекспіра в театрі ім. І. Франка: дипломна робота студента 5-го курсу театрознавчого факультету КДТМ ім. Карпенко-Карого. 1959.
68. Олійник Є. Уві сні та в окупації: шість найвідоміших українських «Гамлетів». *Радіо Свобода*. 2014.06.05. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/25374177.html>
69. Олійникова Р. Інтерв'ю з художником зі світла Харківського театру юного глядача у 1980 – 2001 рр. від 18.03.2025. Архів автора. 8 с.

70. Основи методології та організації наукових досліджень: навчальний посібник для студентів, курсантів, аспірантів і ад'юнтів / за ред. А.Є. Конверського. К.: Центр учбової літератури, 2010. 352 с.
71. Паві П. Словник театру. Л.: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
72. Паницька Н. Інтерв'ю з актрисою Харківського театру імені Квітки-Основ'яненка (ім. О.С. Пушкіна) від 10.05.2025. Архів автора. 8 с.
73. Партола Я. Вистава «Гамлет» театру ім. В. Афанасьєва. // *Всеукраїнський фестиваль-премія «Гра»*.
74. Парфенова М. Театр ляльок замахнувся на Вільяма нашого на Шекспіра. *Інтернет-портал «Дозор UA»*. 2010.28.04. URL: <https://dozor.com.ua/segodnya/billb/1091684.html>
75. Пасічник С. Янгол, або Старий сеньйор з бутафорськими крилами. Архів ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка. Дата звернення: 08.04.2025.
76. Прем'єра вистави «Сон літньої ночі» Харківського театру юного глядача. Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 12.05.2025.
77. Рибокова О. Гамлет був. Відкрився фестиваль вистав Андрія Жолдака. Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 10.05.2025.
78. Руденко-Краєвська Н.В. Сценографічні персонажі Тетяни Медвідь. Єдині установки. *Народознавчі зошити*. Львів, 2019. № 6 (150). С. 1692-1699.
79. Седунова О. Інтерв'ю з завідуючою літературною частиною Харківського театру ім. Т.Г. Шевченка (до 2014 р.) від 27.08.2018. Архів автора. 8 с.
80. Степаненко С. Між нами, дорослими... Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 12.05.2025.

- 81.Томенчук Л. «Гамлет» (Харків, Театр ляльок). *Артерія творчості*. 2019.26.05. URL: <http://www.art-oko.com/retsenzii/gamlet-harkov-teatr-kukol/>
- 82.Торкут Н. Шекспірознавчий дискурс ХХ століття: специфіка і тенденції. *Ренесансні студії*. Запоріжжя, 2003. Вип. 9. С. 65-74.
- 83.Триколенко С.Т. Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції: дис. ... кандидата мистецтвознавства. Київ, 2016.
- 84.Український театр ХХ століття. Антологія вистав / За загальною редакцією М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. 944 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Hrynyshyna_Maryna/Ukrainskyi_teatr_XX_stolittia_Antolohiia_vystav.pdf
- 85.Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми / ред. С. Васильєв. Київ: ГО «Культурна асамблея», 2018. 145 с.
- 86.Філіппенко Л. Уперше на Харківській сцені. Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 12.05.2025.
- 87.Філіппенко Л. Зірки Харківської сцени. На вершині під високим небом. Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 12.05.2025.
- 88.Філіппенко Л. «Жива кров» Андрія Жолдака: роздуми з приводу вистави «Гамлет. Сні». Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 12.05.2025.
- 89.Фоторепортаж: «Театр 19» показав запорожцям «Гамлета у власному соку». *Reporter.ua*/. *Театр на Жуках. Театральне вікно до Європи*. URL: <https://www.zhuky.kharkiv.ua/>
- 90.Харківський театр для дітей та юнацтва: ювіл. вид. до 80-річчя до дня заснування та 40-річчя з дня відродження Харківського театру для дітей

- та юнацтва / авт.-упор. О. Аннічев. Х., 2000. Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 12.05.2025.
91. Хомайко Ю. Найсумніша повість у світі – це «Ромео і Джульєтта» у постановці О. Барсегяна. Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 12.05.2025.
92. Хомайко Ю. Комедія любові або Пак знає що. Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 12.05.2025.
93. Чепалов О. А у нас знову все гаразд. *Український театр*. 1995. №2.
94. Чепалов О. Бідний театр по-харківськи, або Враження «потилицею до сцени»: нотатки з приводу минулого театрального сезону в Харкові. *Український театр*. 1992. №5. С. 11-13.
95. Чепалов О. Троянський кінь у володіннях Ліра («Король Лір» у театрі ляльок). Театральне безсоння у літню ніч. Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 18.02.2025.
96. Чепалов О. Трагедія без героїв, або епітафія «Ромео і Джульєтті». Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 18.02.2025.
97. Чепалов О. Сеанс чорної магії з наступним її викриттям. *Кіно. Театр*. 2002. № 6. С. 11-12.
98. Чепалов О. По кому дзвонить телефон Жолдака. Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 18.02.2025.
99. Черняк Ю. І. Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі: дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2011.
100. Чужинова І. Гамлет і Смерть. Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 18.04.2025.
101. Швець Ю. Метафізика пристрасті. Архів ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка. Дата звернення: 18.03.2025.
102. Шевченко О. Постдраматичний театр в сучасному культурному просторі. *Новий театр*. URL: <https://blog.nt.zp.ua/58-smi-o->

- postdramaticeskoteatre/983-postdramaticeskij-teatr-v-sovremennom-kul-turnom-prostranstve
103. Шовкун В. Юрій Лісняк: все життя – в перекладі, в письменстві. *Українська літературна газета*. 2020. № 10 (276).
 104. Штаркман Г. Інтерв'ю з художником зі світла Харківського театру ім. Т.Г. Шевченка від 22.03.2025. Архів автора. 8 с.
 105. Шекспір в Україні. Важко ставити класика, але необхідно, щоб краще зрозуміти самих себе. Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 18.02.2025.
 106. Щукіна Ю. Вистава «Король Лір» в постановці І. Бориса. URL: <https://www.facebook.com/ulia.kovalenko.261100>
 107. Щукіна Ю. Художні особливості вистави «Отелло» Олексія Глаголіна та її місце у шекспіріані українського драматичного театру. URL: <http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/35-36-2022/7.pdf>
 108. Щукіна Ю. Людина театру Степан Пасічник у віддзеркаленні театральної критики кінця ХХ – ХХІ століть. Харків: Колегіум, 2022.
 109. Щукіна Ю. Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття: навч.-метод. посібник. Х.: Колегіум, 2022. 280 с.
 110. Ющенко М. Харківська шекспірада. Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 10.05.2025.
 111. Янукович Т. М@рт. Контакт – 2015. Спектакль «Наш Гамлет», театр 19, м. Харків, Україна. Театральний блог «Двері». Архів музично-театральної бібліотеки м. Харкова. Дата звернення: 10.05.2025.
 112. Britannica. URL: <https://www.britannica.com/>
 113. Fenton D. Unstable acts: a practitioner's case study of the poetics of postdramatic theatre and intermediality. *QUT ePrinis*. URL: https://eprints.qut.edu.au/16527/1/David_Fenton_Thesis.pdf

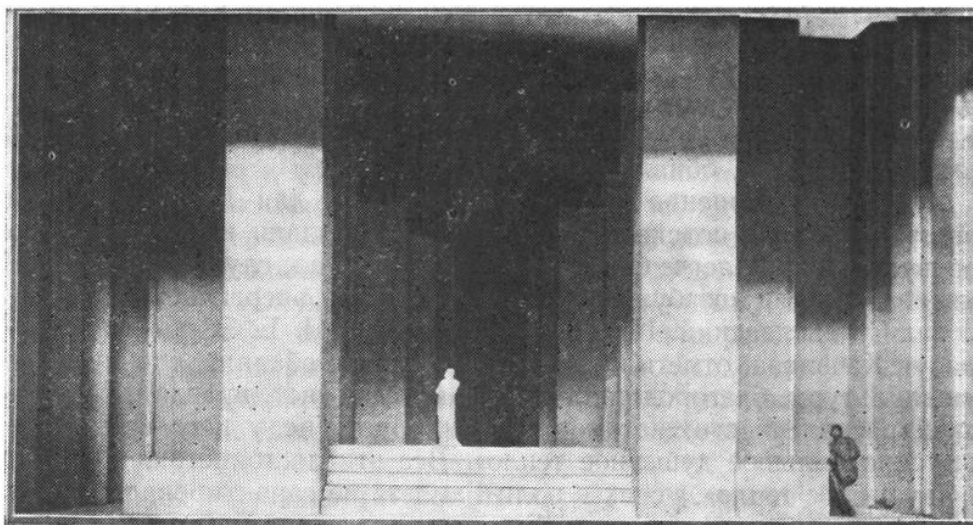
114. Guerrero I. Max Reinhardt's Play for Life. URL: <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=814>
115. Hutton J. Analogues of Shakespeare's Sonnets 153-154: Contributions to the History of a Theme. *Modern Philology*. 1941. No. 4 (38).
116. Not to be. *Харків на Незабаром*. URL: <https://theatre-19.livejournal.com/91258.html>
117. Į teatrą trumpam grįžtantis Mamontovas – apie Eimuntą Nekrošių, «Hamleto» prisiminimus ir naują kelionę. *LRT.lt*. URL: <https://www.lrt.lt/naujienos/muzika/680/2142519/>
118. Ivashchenko I. Eclecticism of «Multiageny effects» in the interpretations of Shakespearean Tragedies by the director E. Nekrosius. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 41. URL: <https://doaj.org/article/2bae5a66c28a4262a26f018b8daae8ec>
119. Jenkins R. THEATER: A «Hamlet» in Which Pain Is No Metaphor. *New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2001/08/19/theater/theater-a-hamlet-in-which-pain-is-no-metaphor.html>
120. Jug—definition and meaning. *Wordnik*. URL: <https://www.wordnik.com/words/jug>
121. Kirwan P. Theatre: Hamlet by William Shakespeare (dir. Thomas Ostermeier for The Schaubühne). *Come To The Pedlar*. URL: <https://cometothepedlar.home.blog/2020/04/01/theatre-hamlet-by-william-shakespeare-dir-thomas-ostermeier-for-the-schaubuhne/>
122. Krivickas L. Eimuntas. Nekrosius and His Performances: Global Shakespeare – Lithuanian or General Approach. *ARTmargins*. URL: <https://artmargins.com/eimuntas-nekrosius-and-his-performances-global-shakespeare-lithuanian-or-general-approach>
123. Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre. *Monoskop*. URL: https://monoskop.org/images/2/2d/Lehmann_Hans-Thies_PostdramaticTheatre.pdf

124. Mahajan A. Bell Symbolism Unveiled: From Ancient Rituals to Modern Practices. *Trendvisionz*. URL: <https://trendvisionz.com/mindfulness/bell-symbolism-unveiled-ancient-rituals-to-modern/>
125. Marcinkevičiūtė R., Peters M., Zeltiņa G. Shakespeare's Reception and Interpretation in the Baltics. Cambridge Scholars Publishing, 2023. 307p.
126. ვასაძე მავა რობერტ სტურუას სარეჟისორო პორტრეტი. *TheatreLife.ge*. URL: <https://www.theatreLife.ge/robertsturua>
127. Ronnberg A. (Ed.). The Book As Symbol. *Oxford Reference*. URL: <https://www.oxfordreference.com/display>
128. Savvinidis Y. Thomas Ostermeier: Hamlet is a spoilt boy. *Theaters*. URL: <https://in-cyprus.philenews.com/whats-on/thomas-ostermeier-hamlet-is-a-spoilt-boy/>
129. The symbolism of Bells (beginning, warning, and End). *Symbolismandmetaphor.com*. URL: <https://symbolismandmetaphor.com/>
130. Vanagaitė R. Eimuntas Nekrošius. Pokalbiai, repetacijos, užrašai (1989–2000). *Teatras*. URL: <https://www.7md.lt/teatras/2021-05-07/Eimuntas-Nekrosius>
131. Žemulienė L. «Hamletas» baigia savo kelionę scenoje. *Kauno diena*. URL: <https://kauno.diena.lt/naujienos/laisvalaikis-ir-kultura/kultura/hamletas-baigia-savo-kelione-scenoje-469743>

ДОДАТКИ

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А
ФОТОМАТЕРІАЛИ



«Гамлет», режисер Гордон Крег, 1911, МХТ.

Фото з сайту: <https://www.nytimes.com/2001/08/19/theater/theater-a-hamlet-in-which-pain-is-no-metaphor.html>



Кадри з фільму «Сон літньої ночі», режисер Макс Райнгардт, 1935, США.

Фото з сайту: <https://doaj.org/article/2bae5a66c28a4262a26f018b8daae8ec>



«Король Лір», режисер Володимир Оглоблін, 1959,
Київський театр імені І.Франка.

Скрін з ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=ULx07zhmSDk>



«Король Лір», режисер Пітер Брук, 1971 р., Великобританія, Данія.

Скріни з ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=BDNFfr2H114>



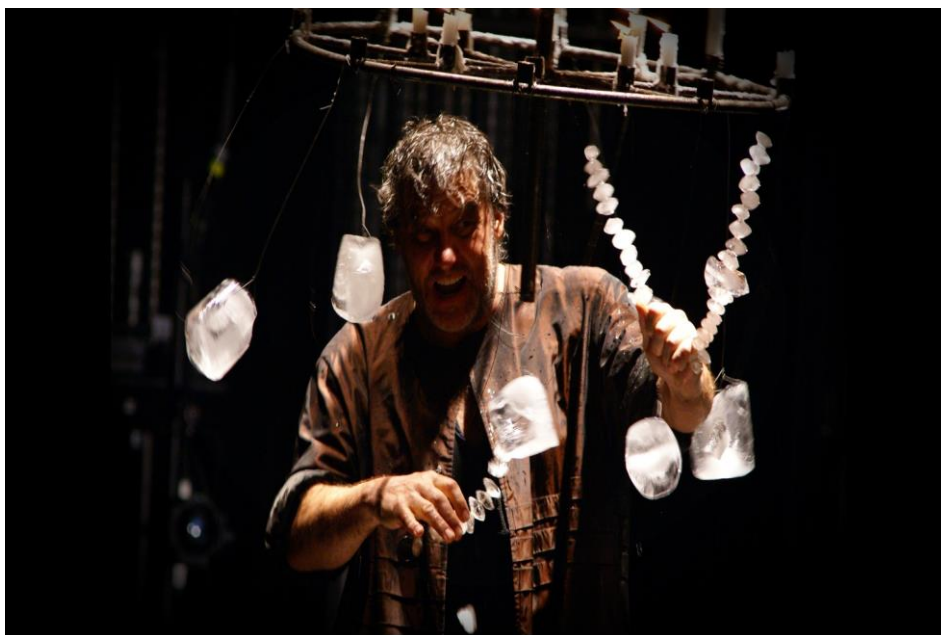
«Король Лір», режисер Роберт Стурау, 1989, Тбіліський театр
ім. Шота Руставелі.

Скріни з ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=ldDdWExcYJ8>



«Король Лір», режисер Річард Ейр, 1997, Королівський національний театр, Великобританія.

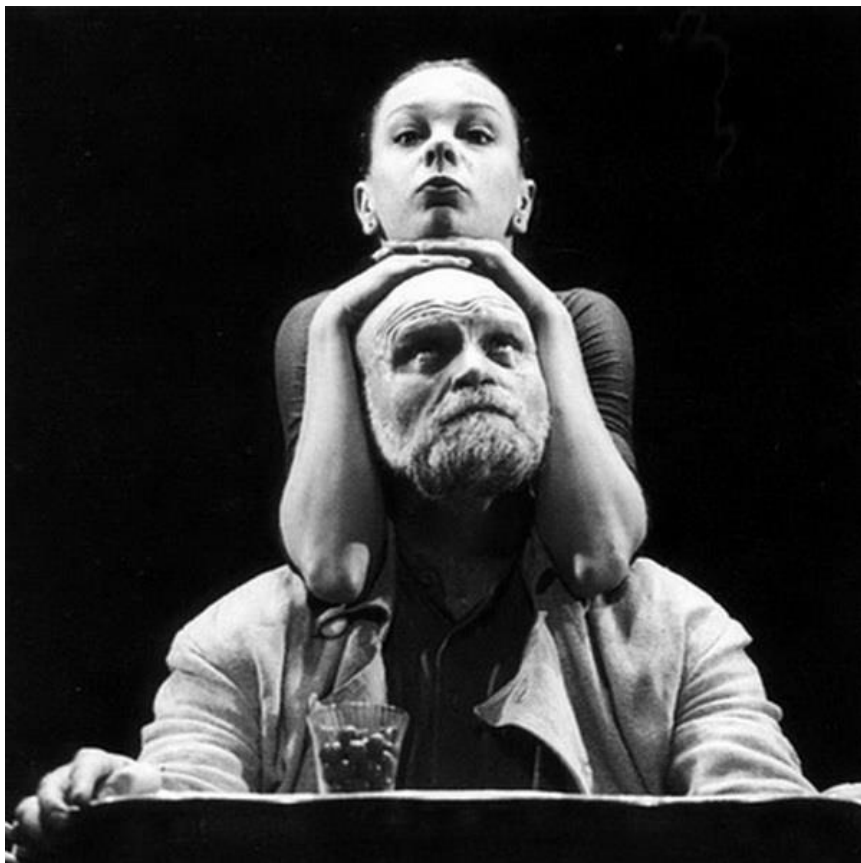
Фото з ресурсу: <https://www.imdb.com/title/tt0148376/>



«Гамлет», режисер Еймунтас Някрошюс, 1997,

Вільнюський театр «Мено Фортас»

Фото з ресурсу: <https://menofortas.lt/spektakliai/hamletas/>



«Отелло», режисер Еймунтас Някрошюс, 2001,

Вільнюський театр «Мено Фортас»

Фото з сайту: <https://www.7md.lt/teatras/2021-05-07/Eimuntas-Nekrosius>



«Гамлет», режисер Томас Остермаєр, 2008 р.,

Берлінський театр «Шаубюне»

Фото з сайту: <https://cometothepedlar.home.blog/2020/04/01/theatre-hamlet-by-william-shakespeare-dir-thomas-ostermeier-for-the-schaubuhne/>



Вистава «Король Лір». Корделія - Т.Гриш, французський король - В.Борисенко



Вистава «Король Лір». Едгар – В. Брильов



Вистава «Король Лір». Лір – нар. артист СРСР Л. Тарабурінов,
Блазень – нар. артист УРСР В. Малух

«Король Лір», режисер Ігор Борис, 1991,
Харківський академічний театр ім. Т.Г. Шевченка.
Фото з фондів Харківської спеціалізованої музично-театральної
бібліотеки.



«Ромео і Джульєтта», режисер Олександр Барсегян, 1994,
Харківський державний академічний театр
ім. Г.Ф. Квітки-Основ'яненка (у 1994 – Харківський академічний
російський драматичний театр імені О.С. Пушкіна).
Фото з фондів Харківської музично-театральної бібліотеки.

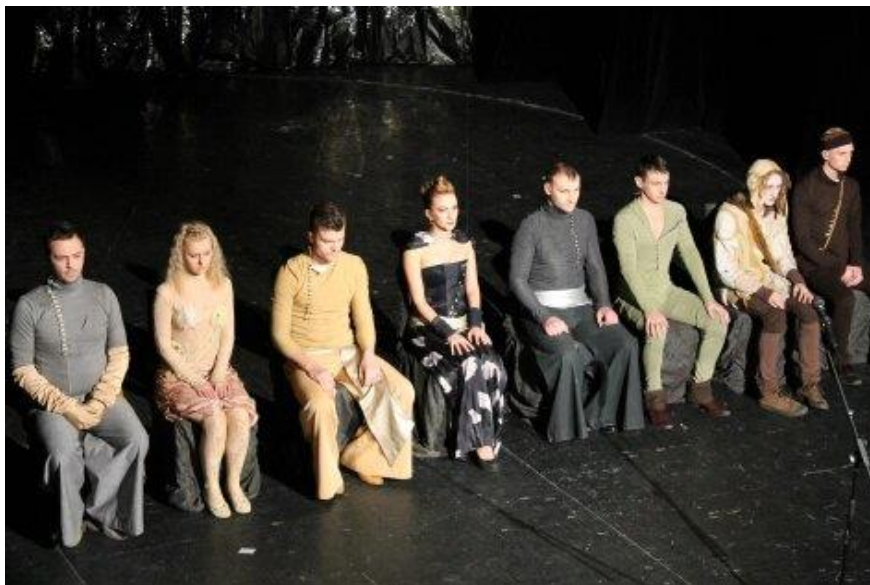


«Віндзорські витівниці», режисер Олександр Барсеґян, 2000,
Харківський державний академічний театр ім. Г.Ф. Квітки-
Основ'яненка (у 2000 р. – Харківський академічний російський
драматичний театр імені О.С. Пушкіна).
Фото з архіву актриси Надії Паницької.



«Гамлет. Сни», режисер Андрій Жолдак, 2002,
Харківський академічний театр ім. Т.Г. Шевченка

Фото з ресурсу: <https://blog.nt.zp.ua/36-smi-o-andrii-zholdake/380-snyandriya-zholdaka>



«Наш Гамлет», режисер Ігор Ладенко, 2009, «Театр 19»

Фото з ресурсу: <https://dverifest.wordpress.com/2015/04/03/>

mart-kontakt-nash-gamlet-impress



«Король Лір», режисер Оксана Дмитрієва, 2010,

Харківський театр ляльок імені В.А. Афанасьєва.

Фото з сайту: <https://puppet.kharkov.ua/isrtoria-repertuara/2010.html>



«Гамлет», театр ляльок, режисер Оксана Дмитрієва, 2018,
Харківський театр ляльок імені В.А. Афанасьєва.

Фото з ресурсу: <http://www.art-oko.com/retsenzii/gamlet-harkov-teatr-kukol/>



«Сон літньої ночі», режисер Олександр Біляцький, 1994, Харківський театр для дітей та юнацтва.

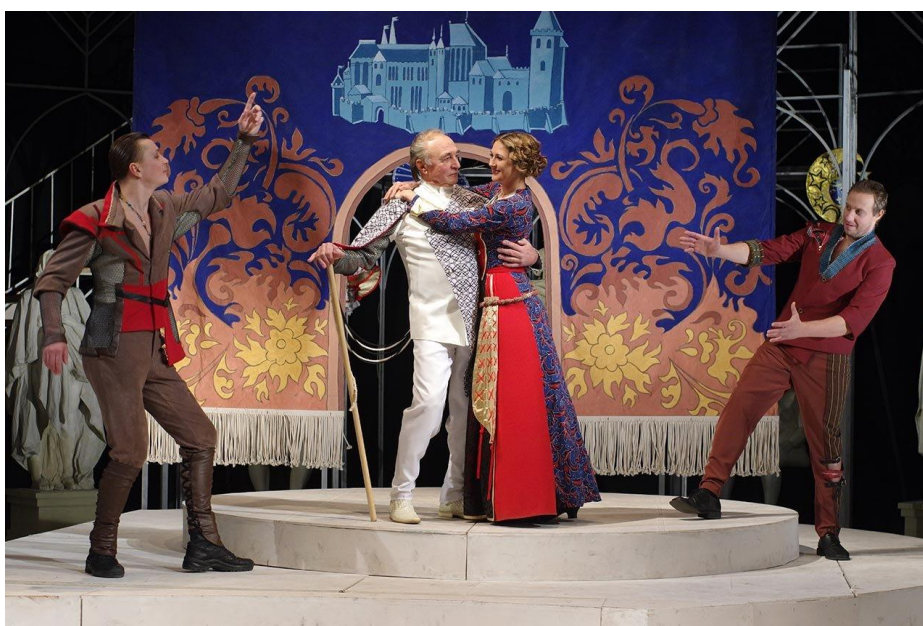
Фото з архіву театрознавця Олександра Аннічева.



«Сон літньої ночі», режисер Андрій Бакіров, 2009,

Харківський академічний театр ім. Т.Г. Шевченка.

Фото з сайту: <https://kh.vgorode.ua/event/teatry/2062524-son-letnei-nochy>



«Приборкання норвливої», режисер Олег Русов, 2016,
Харківський академічний театр ім. Т.Г. Шевченка.

Фото з сайтів: <https://www.057.ua/news/3274783/teatr-sevcenko-v->

[harkove-kakie-spektakli-predlagaut-posmotret-v-dekabre-foto](https://www.057.ua/news/3274783/teatr-sevcenko-v-harkove-kakie-spektakli-predlagaut-posmotret-v-dekabre-foto)

<https://kh.vgorode.ua/event/teatry/2073005-spektakl-ukroschenye-stroptyvoi>

ДОДАТОК В

**СПИСОК ВИСТАВ ЗА П'ЄСАМИ В. ШЕКСПРА
У ХАРКІВСЬКИХ ДРАМАТИЧНИХ ТЕАТРАХ ТА ТЕАТРИ ЛЯЛЬОК**

1. «Король Лір», Харківський державний академічний театр
ім. Т.Г Шевченка. Переклад Максима Рильського. Режисер – Ігор Борис.
Сценограф – Тетяна Медвідь. 1991.
2. «Ромео і Джульєтта». Харківський державний академічний театр
ім. Г.Ф. Квітки-Основ'яненка (колишня назва – Харківський державний
академічний театр ім. О.С. Пушкіна). Переклад Бориса Пастернака.
Режисер – Олександр Барсегян. Сценограф – Михайло Мурзін. 1994.
3. «Віндзорські витівниці». Харківський державний академічний театр
ім. Г.Ф. Квітки-Основ'яненка (колишня назва – Харківський державний
академічний театр ім. О.С. Пушкіна). Переклад Самуїла Маршака та
Михайла Морозова. Режисер – Олександр Барсегян. Сценограф – Тетяна
Пасічник. 2000.
4. «Гамлет. Сні». Переклад Максима Рильського. Харківський державний
академічний театр ім. Т.Г Шевченка. Режисер – Андрій Жолдак,
художник – Тіта Дімова. 2002.
5. «Наш Гамлет». Переклад Бориса Пастернака. Недержавний «Театр 19».
Режисер – Ігор Ладенко, художник – Катерина Колесніченко. 2009.
6. «Король Лір». Харківський державний академічний театр ляльок
ім. В.А. Афанасьєва. Переклад Бориса Пастернака. Режисер – Оксана
Дмітрієва. Сценограф – Наталія Денисова. 2010.
7. «Гамлет». Харківський державний академічний театр ляльок
ім. В.А. Афанасьєва. Переклад Бориса Пастернака. Режисер – Оксана
Дмітрієва. Сценограф – Наталія Денисова. 2018.
8. «Сон літньої ночі». Харківський театр для дітей та юнацтва. Переклад

Юрія Лісняка. Режисер – Олександр Біляцький. Сценограф – Тетяна Пасічник. 1994.

9. «Сон літньої ночі». Харківський державний академічний театр ім. Т.Г Шевченка. Переклад Юрія Лісняка. Режисер – Андрій Бакіров. Сценограф – Тетяна Карасьова. 2009.
10. «Приборкання норавливої». Харківський державний академічний театр ім. Т.Г Шевченка. Переклад Юрія Лісняка. Режисер – Олег Русов. Сценограф – Тетяна Медвідь. 2016.

ДОДАТОК С.
**СЕРТИФІКАТИ І ПРОГРАМИ КОНФЕРЕНЦІЙ,
ЩО ЗАСВІДЧУЮТЬ АПРОБАЦІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Міжнародний електронний науково-практичний журнал "WayScience"

Дата проведення:
14-15 листопада 2024 року
Тривалість - 6 год. (0,2 кр. ECTS)

СЕРТИФІКАТ
учасника конференції

IV Міжнародна науково-практична інтернет-конференція
«MECHANISMS OF SCIENTIFIC AND TECHNICAL POTENTIAL DEVELOPMENT»
учасник

Пипченко Алла Михайлівна

Тема: «ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РОЛІ БЛАЗНЯ У ВИСТАВАХ «КОРОЛЬ ЛІР»
ЗА П'ЄСОЮ У. ШЕКСПІРА РІЧАРДА ЕЙРА ТА ІГОРЯ БОРИСА»

Редакція журналу

м. Дніпро (Україна) – 2024 р



Міжнародний електронний науково-практичний журнал "WayScience"

Дата проведення:
18-19 грудня 2024 року
Тривалість - 6 год. (0,2 кр. ECTS)

СЕРТИФІКАТ
учасника конференції

II Міжнародна науково-практична інтернет-конференція
«IMPACT OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND
OTHER TECHNOLOGIES ON SUSTAINABLE DEVELOPMENT»
учасник

Пипченко Алла Михайлівна

Тема: «ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНОГРАФІЇ У ВИСТАВІ І. БОРИСА «КОРОЛЬ ЛІР»»

Редакція журналу

м. Дніпро (Україна) – 2024 р





Міжнародний електронний
науково-практичний журнал "WayScience"

Дата проведення:
1-2 травня 2025 року

Тривалість - 6 год. (0,2 кр. ECTS)

СЕРТИФІКАТ

учасника конференції

IV Міжнародна науково-практична інтернет-конференція

«FUTURE OF WORK: TECHNOLOGICAL, GENERATIONAL AND SOCIAL SHIFTS»

учасник

Пипченко Алла Михайлівна

Тема: «НОВАТОРСЬКІ ІДЕЇ ТА ПОШУКИ У ВИСТАВІ
«СОН ЛІТНЬОЇ НОЧІ» МАКСА РАЙНГАРДТА»

Редакція журналу

м. Дніпро (Україна) – 2025 р.

Міжнародний електронний
науково-практичний журнал "WayScience"

Дата проведення:
8-9 травня 2025 року

Тривалість - 6 год. (0,2 кр. ECTS)

СЕРТИФІКАТ

учасника конференції

4 Міжнародна науково-практична інтернет-конференція

«RECENT TRENDS IN SCIENCE»

учасник

Пипченко Алла Михайлівна

Тема: «ПОСТДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР І ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ»

Редакція журналу

м. Дніпро (Україна) – 2025

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського



СЕРТИФІКАТ №539

Пипченко Алла

ХНУМ імені І. П. Котляревського

XXI Міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів
МИСТЕЦТВО ТА ШЛЯХИ ЙОГО ОСМИСЛЕННЯ В ДОСЛІДЖЕННЯХ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ

22–23 квітня 2025 року

Проректор з наукової роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського
кандидат мистецтвознавства професор Маріанна Чернявська



WayScience

The logo for WayScience is centered at the top of the page. The text 'WayScience' is written in a bold, blue, sans-serif font. The letters 'W' and 'S' are significantly larger than the other letters. Two horizontal orange lines are positioned above and below the text, extending across the width of the letters. Below the logo, a large, high-quality photograph of a water drop is shown. The drop is suspended in mid-air, just above a surface of water. The impact of the drop has created a series of concentric ripples that spread outwards. The lighting is dramatic, with the drop and the center of the ripples appearing in shades of orange and yellow, while the surrounding water is a deep, dark blue. The background of the entire page is a gradient of purple and blue.

4th International Scientific
and Practical Internet Conference

«Mechanisms of Scientific and
Technical Potential Development»

ISBN 978-617-8293-37-6

Ошурко А.О., Джеджера К.В. ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ СПІЛКУВАННЯ ДІТЕЙ СЕРЕДНЬОГО ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ ЯК ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА	173
Павлова І.А., Мішина Д.Ю. ПОШИРЕНІ СПОСОБИ СЛОВОТВОРЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ОДИНИЦЬ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ	175
Пазій Д.С., Ілляшенко О.М. ЗАСТОСУВАННЯ ІНСТРУМЕНТІВ ДЛЯ АВТОМАТИЗАЦІЇ ПРОЦЕСІВ ПРИ УПРАВЛІННІ БРЕНДОМ: ПЕРЕВАГИ ТА НЕДОЛІКИ СУЧАСНИХ ПІДХОДІВ	177
Пальоха О.В. ОСОБЛИВОСТІ КОМУНАЛЬНОГО КРЕДИТУ ЯК ІНСТИТУТУ МІСЦЕВИХ ФІНАНСІВ	179
Палюх Ю.О., Войтюк В.П. УДОСКОНАЛЕННЯ НАВЧАЛЬНО-ПІЗНАВАЛЬНОЇ ЕКОЛОГІЧНОЇ СТЕЖКИ КІВЕРЦІВСЬКОГО ЛІСНИЦТВА ФІЛІЇ «КІВЕРЦІВСЬКЕ ЛІСОВЕ ГОСПОДАРСТВО»	181
Пахолюк Т.П., Андрєєва В.В. ПРОДУКТИВНІСТЬ ДЕРЕВОСТАНІВ СОСНИ ЗВИЧАЙНОЇ У СВІЖОМУ БОРІ ШАЦЬКОГО ЛІСНИЦТВА ФІЛІЇ «ЛЮБОМЛЬСЬКЕ ЛІСОВЕ ГОСПОДАРСТВО» ДП «ЛІСИ УКРАЇНИ»	185
Пацан О.С. ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ (ШІ) У ВИЩІЙ ОСВІТІ	187
Пестунова М.Д., Поплавка О.Ю. НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ МАРКШЕЙДЕРІЇ	190
Пипченко А.М. ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РОЛІ БЛАЗНЯ У ВИСТАВАХ «КОРОЛЬ ЛІР» ЗА П'ЄСОЮ У. ШЕКСПІРА РІЧАРДА ЕЙРА ТА ІГОРЯ БОРИСА	192
Писаренко К.Л. ПРОБЛЕМИ СПАДКУВАННЯ СПАДЩИНИ, ЩО ЗАЛИШИЛАСЯ НА ОКУПОВАНИХ ТЕРИТОРІЯХ	194
Писаренко К.Л. ПРОБЛЕМИ КВАЛІФІКАЦІЇ УХИЛЕННЯ ВІД ВІЙСЬКОВОЇ СЛУЖБИ, ПЕРЕДБАЧЕНОГО СТ. 409 КК УКРАЇНИ, ТА ВІДМІННОСТІ ЙОГО ВІД САМОВІЛЬНОГО ЗАЛИШЕННЯ МІСЦЯ СЛУЖБИ	197
Посаднєва О.М., Зосимчук В.В. ВПЛИВ НЕПРАЦІЮЮЧИХ КРЕДИТІВ НА ФІНАНСОВУ СТАБІЛЬНІСТЬ БАНКІВСЬКОЇ СИСТЕМИ	200
Радовинчик Р. НЕДОЛІКИ ДНЮЧОЇ СИСТЕМИ ОПОДАТКУВАННЯ В УКРАЇНІ	203
Рева С.В. ТЕНДЕНЦІЇ ВПРОВАДЖЕННЯ ПРОГРАМНИХ РІШЕНЬ ДЛЯ ДІДЖИТАЛІЗАЦІЇ АГРОБІЗНЕСУ	206
Резніченко І.В., Андрєєва С.С., Пивоваров Є.П. ІННОВАЦІЙНИЙ ЗАДУМ РОЗРОБЛЕННЯ ЗАПІКАНКИ «МІЛЬЧО» НА ОСНОВІ РІКОТТИ	209
Рожкова Л.В. РОЛЬ НАУКИ ТА ІННОВАЦІЙ У ПРОЦЕСІ ПЕРЕХОДУ ДО СТАЛОГО РОЗВИТКУ	212
Рябий В.В. ІНТЕГРАЦІЯ НЕЙРОМЕРЕЖЕВИХ МОДЕЛЕЙ У ЗАСТОСУНОК ДЛЯ ГЕНЕРУВАННЯ ПЕРСОНАЛІЗОВАНИХ ГОРОСКОПІВ	215
Сайчук Т.О., Криницький М.С., Шимко А.В. АНАЛІЗ КІНЕМАТИКИ ТА ДИНАМІКИ ПОВОРОТУ МОБІЛЬНИХ ЕНЕРГЕТИЧНИХ ЗАСОБІВ ІЗ ОДНОЮ ПАРОЮ ВЕДУЧИХ КОЛІС	218
Синенко В.В., Калашник О.В. АКТУАЛЬНІСТЬ ВИКОРИСТАННЯ СИСТЕМИ ПЛАНОВО-ПОПЕРЕДЖУВАЛЬНОГО РЕМОНТУ	222
Скліфос Ю.Ю. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОПОВІДАННЯ РЕЯ БРЕДБЕРІ «ВСЕ ЛІТО В ОДИН ДЕНЬ» У ТЕАТРІ АНІМАЦІЇ	225
Скрипник Н.В. РИЗИКИ ПОШИРЕННЯ НЕБЕЗПЕЧНОГО ЗАХВОРЮВАННЯ ТОМАТІВ В УКРАЇНІ	226

The logo for WayScience features the word "WayScience" in a blue, sans-serif font. The letters "Way" are larger and more prominent than "Science". Two horizontal orange lines cross through the text, one above the "Way" and one below the "Science".

WayScience

2nd International Scientific
and Practical Internet Conference

«Impact of Artificial Intelligence and
Other Technologies on Sustainable Development»

ISBN 978-617-8293-39-0

Костючок Н.О. МІСЦЕ ТЕОРІЇ ДЕРЖАВИ І ПРАВА В СИСТЕМІ СУСПІЛЬНИХ НАУК	115
Кривчик Л.С., Пінчук В.Л., Дейнеко Л.М. ЗМІЦНЕННЯ ТРУБНОГО ІНСТРУМЕНТУ ЗА ДОПОМОГОЮ НАНОТЕХНОЛОГІЙ	118
Ляденко В.О., Ячник С.П. ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ЗАСОБІВ ФІЗИЧНОЇ ТЕРАПІЇ ПІСЛЯ АРТРОСКОПІЧНИХ ВТРУЧАНЬ НА ПЛЕЧОВОМУ СУГЛОБІ	124
Майстренко А.А. ІНФОРМАЦІЙНА ВІЙНА ЯК ЗАСІБ СУЧАСНОЇ ГЕОПОЛІТИКИ	126
Матвій Я.-М.Т., Городня Т.А. СОЦІАЛЬНО-ТРУДОВІ ВІДНОСИНИ В УМОВАХ КРИЗОВОГО СТАНУ	129
Машарова Я.В. ПИТАННЯ СУЧАСНОЇ ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ У МЕЖАХ КУРСУ ІЗ ЗАГАЛЬНОГО МОВОЗНАВСТВА	131
Мільо А.В. ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК МОВЛЕННЄВИЙ ЖАНР У МЕДІЙНОМУ ДИСКУРСІ	133
Міськова Н.М., Ковач М.Ю. ІНТЕРАКТИВНІ МЕТОДИ ЯК ЗАСІБ ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ З МАТЕМАТИКИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ В ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ	136
Мойсеюк В.П. ЗБЕРЕЖЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ЗДОРОВ'Я СОЦІАЛЬНИХ ПРАЦІВНИКІВ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ	139
Нижник С.В. ВЗАЄМОДІЯ НАУКИ, ОСВІТИ ТА БІЗНЕСУ З ПИТАНЬ ІННОВАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ АГРАРНОЇ ГАЛУЗІ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ СТ.)	141
Нікітіна Д., Кравчук Л. АЛГОРИТМ ЗАСТОСУВАННЯ ФІЗИОТЕРАПЕВТИЧНИХ ЗАСОБІВ У ОСІБ З НЕСПЕЦИФІЧНИМ БОЛЕМ В ПОПЕРЕКОВОМУ ВІДДІЛІ ХРЕБТА	143
Павленко Є.Р. СОЦІАЛЬНА МЕРЕЖА INSTAGRAM ЯК ЗАСІБ ПРОСУВАННЯ УКРАЇНСЬКИХ МЕДІА	145
Пипченко А.М. ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНОГРАФІЇ У ВИСТАВІ І. БОРИСА «КОРОЛЬ ЛІР»	148
Подкопаєв С.В. ОСНОВНІ МОДУЛІ СИСТЕМИ МЕНЕДЖМЕНТУ РОЗСЛІДУВАНЬ, ЕСКАЛАЦІЇ, КОНТРОЛЮ ТА АНАЛІЗУ «СМЕРЕКА»	151
Пономаренко Є. ФОРМУВАННЯ ОБЧИСЛЮВАЛЬНИХ НАВИЧОК УЧНІВ 5-6 КЛАСІВ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ МАТЕМАТИКИ	154
Проценко Н.М., Синявіна Ю.В., Бутенко Т.А. ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ЕЛЕМЕНТ СТРАТЕГІЧНОГО УПРАВЛІННЯ ПІДПРИЄМНИЦЬКОЮ ДІЯЛЬНІСТЮ	158
Проценко В.О., Зінченко В.В. ФІЗИЧНА ТЕРАПІЯ ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ ПІСЛЯ ДОВГОЇ ТРАНСТІБАЛЬНОЇ АМПУТАЦІЇ	161
Руденко В.В., Бучнів М.М. ВПРОВАДЖЕННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В ПРОЦЕС ОНБОРДИНГУ КЛІЄНТІВ БАНКІВСЬКОГО СЕКТОРА ЧЕРЕЗ МОБІЛЬНИЙ ЗАСТОСУНОК	164
Рябоволик Р., Зінченко В.В. АЛГОРИТМ ЗАСТОСУВАННЯ ФІЗИОТЕРАПЕВТИЧНИХ ЗАСОБІВ У ЖІНОК З КОКСАРТРОЗОМ	167
Рябчун К.В., Дмитрієнко О.О. СИСТЕМАТИЗАЦІЯ І УЗАГАЛЬНЕННЯ ЗНАНЬ УЧНІВ СТАРШОЇ ШКОЛИ З ТЕМИ «РІВНЯННЯ, НЕРІВНОСТІ, СИСТЕМИ РІВНЯНЬ»	170

The logo for WayScience features the word "WayScience" in a blue, sans-serif font. The letters "Way" are smaller and positioned to the left of "Science". Two horizontal orange lines cross through the text, one above and one below the "Way" portion.

WayScience

4th International Scientific
and Practical Internet Conference

«Scientific Research and Innovation»

ISBN 978-617-8293-44-4

Панчук Н.П., Борищак Ю.І. ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПІДХОДІВ ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ПРИДАТНОСТІ ПРАКТИЧНОГО ПСИХОЛОГА	125
Пестунова М.Д., Ващенко Т.В. МЮОННІ ДЕТЕКТОРИ	128
Петросян А.Р. АНАЛІЗ ПАТЕРНІВ ПРОЄКТУВАННЯ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА ЕФЕКТИВНІСТЬ АВТОПЛОТА ДРОНУ	131
Пипченко А.М. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ «ГАМЛЕТА» В. ШЕКСПІРА РЕЖИСЕРОМ ТОМАСОМ ОСТЕРМАЙЄРОМ В ОДНОЙМЕННІЙ ВИСТАВІ	133
Постолатій В.В. РОЛЬ PVD-ПОКРИТТІВ У ПІДВИЩЕННІ НАДІЙНОСТІ ВІДПОВІДАЛЬНИХ ДЕТАЛЕЙ З АЛЮМІНІЄВИХ СПЛАВІВ	135
Радченко А.О., Соловей Ю.О. ФОРМИ ВЗАЄМОДІЇ ЗАКЛАДІВ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ З БАТЬКАМИ З ПИТАНЬ ФОРМУВАННЯ ЗДОРОВОГО СПОСОБУ ЖИТТЯ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ	137
Рева В.С., Земляний К.М. ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ТРИВАЛОГО РЕСУРСУ ЕЛЕКТРОХІМІЧНИХ АКУМУЛЯТОРІВ У СКЛАДІ СИСТЕМ ЕЛЕКТРОПОСТАЧАННЯ КОСМІЧНОЇ ТЕХНІКИ	139
Романків Н.Д., Коробкін Т.В. ФОРМУВАННЯ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ У СТУДЕНТІВ ЗАСОБАМИ ВЕЛИКИХ МОВНИХ МОДЕЛЕЙ	143
Романов І.І., Лемешев Р.О. FUNCTIONING OF UKRAINIAN COURTS DURING THE WAR	145
Рудюк В.В., Коц С.М., Коц В.П. ЯК СФОРМУВАТИ КОРИСНІ ЗВИЧКИ	147
Рушай А.К., Лисайчук Ю.С., Мартинчук О.О. ПОЕТАПНЕ ЛІКУВАННЯ ХВОРИХ ІЗ СЕПТИЧНИМИ НЕЗРОЩЕННЯМИ ВЕЛИКОГОМІЛКОВОЇ КІСТКИ	150
Сабадаш А.О. ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА ЇХ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ЕКОНОМІКИ ТА БІЗНЕСУ	154
Салманов О.В., Нечаєва І.О., Стацюк А. ПРО ВИЗНАННЯ ВИНУВАТОСТІ: ПЛЮСИ ТА МІНУСИ	157
Сікалюк Р.В. ІСТОРИЧНА СПАДЩИНА ЛЮБАРЩИНИ ЯК РЕСУРС ФОРМУВАННЯ ГРОМАДЯНСЬКОЇ СВІДОМОСТІ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ	159
Соколова І.В. СВІТОВИЙ РИНОК МЕДИЧНИХ ПОСЛУГ: ДРАЙВЕРИ ЗМІН ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ	161
Сокульський І.М., Дунаєвська О.Ф. ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК МОРАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНОГО СТАНУ ТА ФІЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ У ПРОЦЕСІ БАЗОВОЇ ВІЙСЬКОВОЇ ПІДГОТОВКИ	164
Стецюк М.С., Свистун Р.І. КРЕАТИВНИЙ ОБЛІК ЯК ІНСТРУМЕНТ КОРИГУВАННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДІЯЛЬНОСТІ КОРПОРАЦІЇ	167
Сук П.Л. ВИКОРИСТАННЯ ОБЕРНЕНОГО МЕТОДУ РОЗПОДІЛУ ВИТРАТ МАЙБУТНІХ ПЕРІОДІВ НА ОСНОВІ ЧИСТОГО ДОХОДУ ВІД РЕАЛІЗАЦІЇ ПРОДУКЦІЇ	169
Федік А.С., Васильєв В.Є. ВИБІР ДАТЧИКІВ ДЛЯ ВИМІРЮВАННЯ ВІБРАЦІЇ КОЛІСНО-МОТОРНОГО БЛОКА	173
Федоров І.О., Гордополов В.Ю. РОЛЬ НЕФІНАНСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ В ІНВЕСТИЦІЙНОМУ АУДИТІ ПІДПРИЄМСТВ СУСПІЛЬНОГО ІНТЕРЕСУ: СУЧАСНІ ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ	175
Холод С.М., Кір'ян В.М. ФОРМУВАННЯ ТА ВИКОРИСТАННЯ СПЕЦІАЛЬНИХ, ОЗНАКОВИХ КОЛЕКЦІЙ ТА ЗРАЗКІВ ГЕНОФОНДУ ПШЕНИЦІ (<i>TRITICUM AESTIVUM</i> L.)	178

WayScience

1st International Scientific
and Practical Internet Conference

«Crossroads of Ideas: Science, Technology
and Society in a Global Context»

ISBN 978-617-8293-45-1

Лучик С.Д., Мойко О.О., Стацик Р.М. КІБЕРАТАКИ: НОВИЙ ФРОНТ СУЧАСНИХ ВОЄННИХ КОНФЛІКТІВ	130
Макерська В.О. ВИДИ CRM-СИСТЕМ ДЛЯ МАЛОГО ТА СЕРЕДНЬОГО БІЗНЕСУ	133
Медведєв І.О., Кравченко А.В. СУЧАСНІ МЕТОДИ ЛІКУВАННЯ АКНЕ	135
Меуш Д.Р. АДМІНІСТРАТИВНО-МУЗЕЙНИЙ ЦЕНТР В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ ЗАПОВІДНИКУ «ДАВНІЙ ПЛІСНЕСЬК»: СИНТЕЗ ІСТОРІЇ, АРХІТЕКТУРИ ТА СУЧАСНОСТІ	138
Мікла О.О. ІНТЕГРАЦІЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЦЕС ПРОЄКТУВАННЯ ВИРОБІВ В ЕТНОСТИЛІ: ДОСВІД І ПЕРСПЕКТИВИ	140
Мішкулинець О.О. ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МОТИВАЦІЇ НАВЧАЛЬНО-ПІЗНАВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ	144
Морозова Л.П. УМІННЯ САМОСТІЙНО ОРГАНІЗОВУВАТИ НАВЧАЛЬНУ РОБОТУ – ВАЖЛИВА УМОВА ПОВНОЦІННОЇ НАВЧАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ	146
Нагута Л.О., Щербіна І.М., Страховецька М.В. СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ АМЕННОРЕЇ ЦЕНТРАЛЬНОГО ГЕНЕЗУ В ПЕРІОД ВІЙСЬКОВОГО СТАНУ	150
Нікітська Ю.М., Атамась К.М. КОПІНГ-СТРАТЕГІЇ: СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО КЛАСИФІКАЦІЇ ТА АНАЛІЗУ	152
Носенко В.М. ЗАСТОСУВАННЯ СЕЛЕКТИВНИХ БЛОКАТОРІВ H₂-РЕЦЕПТОРІВ ГІСТАМІНУ (СБН₂RG) ТА ІНГІБІТОРІВ ПРОТОННОЇ ПОМПИ (ПП) ПРИ ГОСТРИХ ГАСТРО-ДУОДЕНАЛЬНИХ ЕРОЗІЯХ І ВИРАЗКАХ (ГГДЕІВ) У ТЯЖКО ОБПЕЧЕНИХ (ТО)	154
Орлов С.К., Наконечна Т.В. ГЕНЕРАЦІЯ РАДІАЛЬНИХ ПІДТРИМОК ДЛЯ ЦИЛІНДРИЧНОГО 3D-ДРУКУ НА ПРИНТЕРІ ТИПУ FUGO	156
Осташевська І., Хрін Б., Мазур Т. ДОСВІД ПРОЄКТУВАННЯ СПОРТИВНИХ ЦЕНТРІВ У МАЛИХ МІСТАХ	158
Остроус Г.С. ІНТЕГРАЦІЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У СУЧАСНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ	160
Пипченко А.М. ФІЛОСОФІЯ І МЕТАФІЗИКА «ГАМЛЕТА» В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЕЙМУНТАСА НЯКРОШЮСА	162
Побігай Ю.О. ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ	164
Попов І.Є., Жукевич А.Б. МАТЕМАТИЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ КОЛІСНОГО РОБОТА З ТАНКОВИМ ЗАСОБОМ ВИКОНАННЯ ПОВОРОТІВ	167
Пустовіт А.П. МЕТРИКИ ТА КРІ ОПЕРАЦІЙНОЇ ЕФЕКТИВНОСТІ ЦИФРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУБ'ЄКТІВ ГОСПОДАРЮВАННЯ	170
Пятигора К.В. ДОСТУПНІСТЬ ПРАВОСУДДЯ В КОНТЕКСТІ ЕЛЕКТРОННОГО СУДОЧИНСТВА	174
Райчинець К. ШРОТ-МЕТОД У КОМПЛЕКСІ ФІЗИЧНОЇ ТЕРАПІЇ ПІДЛІТКІВ ЗІ СКОЛІОТИЧНОЮ ХВОРОБОЮ III - IV СТУПЕНЯ	178
Рева В.С. ДОСЛІДЖЕННЯ ШЛЯХІВ ЗНИЖЕННЯ ВИТРАТ ПРИ СТВОРЕННІ СИСТЕМ ЕЛЕКТРОПОСТАЧАННЯ КОСМІЧНИХ КОМПЛЕКСІВ	181
Ременяк В.І. ПЛАНУВАЛЬНА ОРГАНІЗАЦІЯ БУДІВЕЛЬ ЕКОЛОГІЧНИХ ЦЕНТРІВ	184
Розюнюк Д.А. КУЛЬТУРА СПІЛКУВАННЯ МІЖ БАТЬКАМИ ТА ДІТЬМИ В УКРАЇНСЬКІЙ РОДИНІ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ	187

WayScience

4th International Scientific
and Practical Internet Conference

«Future of Work: Technological,
Generational and Social Shifts»
ISBN 978-617-8293-46-8

Перевознюк В.В. ЛОКАЛЬНО ОРІЄНТОВАНА ОСВІТА У КОНТЕКСТІ ЦІЛЕЙ СТАЛОГО РОЗВИТКУ: ДОСВІД ПОЛТАВЩИНИ	164
Петухова О.А. КІБЕРБЕЗПЕКА БІЗНЕСУ: ФІНАНСОВІ НАСЛІДКИ ТА ІНВЕСТИЦІЇ У ЗАХИСТ	166
Пипченко А.М. НОВАТОРСЬКІ ІДЕЇ ТА ПОШУКИ У ВИСТАВІ «СОН ЛІТНЬОЇ НОЧІ» МАКСА РАЙНГАРДТА	168
Пієва М., Беляєва Н. ЯКІСНІ МЕТОДИ ВИВЧЕННЯ ПСИХОЛОГІЧНИХ КРИЗ НА РОБОЧОМУ МІСЦІ	170
Риженко М.Ю. ОРГАНІЗАЦІЯ ФІНАНСОВОГО ОБЛІКУ У РЕСТОРАННОМУ БІЗНЕСІ	173
Розторгуєв О.М. МЕТОДИ І МОДЕЛІ ВИЗНАЧЕННЯ ПАРАМЕТРІВ ЕЛЕКТРИЧНОГО ОПОРУ ҐРУНТУ ПРИ ЗМІНІ ЙОГО ФІЗИКО-ХІМІЧНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ	174
Рушай А.К., Лисайчук Ю.С., Мартинчук О.О. ПАТОЛОГІЧНІ ЗМІНИ І ЇХ КОРЕКЦІЯ У ХВОРИХ З НЕЗРОЩЕННЯМ КІСТОК ГОМІЛКИ В ПЕРІОПЕРАЦІЙНОМУ ПЕРІОДІ	177
Рябець Д.В. СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «ФАСИЛІТАЦІЙНІ ТЕХНІКИ»	181
Сабадаш А.О. КІБЕРЗАХИСТ ПІД ЧАС ВІЙНИ: ВИКЛИКИ ТА РІШЕННЯ	183
Сук П.Л. ЗАСТОСУВАННЯ ОБЕРНЕНОГО МЕТОДУ РОЗПОДІЛУ ВИТРАТ МАЙБУТНІХ ПЕРІОДІВ НА ОСНОВІ ДОХОДУ ВІД РЕАЛІЗАЦІЇ ТОВАРІВ	185
Сурков А.А. ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ, ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ОЦІНКА ЕФЕКТИВНОСТІ РОЗРОБЛЕНОЇ ІНФОРМАЦІЙНО-ВИМІРЮВАЛЬНОЇ СИСТЕМИ	190
Троценко В.А. ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК РІВНЯ ТРИВОЖНОСТІ ТА САМООЦІНКИ МОЛОДІ З ОСОБЛИВОСТЯМИ ВИКОРИСТАННЯ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ	192
Українець О. ВІДНОВЛЕННЯ ІНФРАСТРУКТУРИ УКРАЇНИ ПІСЛЯ ВІЙНИ: ЕКОНОМІЧНІ ВИКЛИКИ ТА МІЖНАРОДНА ДОПОМОГА	194
Фон Прусс М.А. ДОСЛІДЖЕННЯ МЕЖІ ДОПУСТИМОЇ КОНЦЕНТРАЦІЇ ЗАЛІЗА У СПЛАВІ $AlSi9Cu3$ ЗА УМОВИ МОДИФІКУВАННЯ Co і V	197
Хома К.М., Жукова А.Р., Мельник О.С. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ РОЗВИТКУ НАУКОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ	199
Чернікова Н.С. КЛПШОВЕ МИСЛЕННЯ ЯК ВИКЛИК ДЛЯ ВИКЛАДАННЯ ГУМАНІТАРНИХ ДИСЦИПЛІН	202
Чернявський І.Ю., Старенький В.П. ДЕЯКІ ПИТАННЯ РАДІОЛОГІЧНИХ СЦЕНАРІЇВ КОНТАКТУ ІЗ РАДІАЦІЙНИМ ЧИННИКОМ ПІД ЧАС НАДЗВИЧАЙНИХ СИТУАЦІЙ ВОЄННОГО ХАРАКТЕРУ	205
Шакін Р., Беляєва Н. ПСИХОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ ПРОФІЛАКТИКИ ПРОФЕСІЙНОГО СТРЕСУ, СУЧАСНІ ВИКЛИКИ ТА РІШЕННЯ	207
Шевченко С.М. ПАТРІОТИЗМ ЯК ІНДИКАТОР ДУХОВНОГО ОЗДОРОВЛЕННЯ НАРОДУ ТА ВИХОВАННІ МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ	210
Шигаль Д.А. СПЕЦИФІКА ІСТОРИКО-ПРАВОВОГО ПОРІВНЯННЯ ДЕРЖАВ ЗА ТЕРИТОРІАЛЬНОЮ ОЗНАКОЮ	212
Шлапак Ю.С. ПІДТРИМКА КНИГОВИДАННЯ В УКРАЇНІ: ЦИФРОВА БІБЛІОТЕКА	214
Щебель Ю.Р. ПЕРСПЕКТИВИ ЗАСТОСУВАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ДЛЯ РОЗПІЗНАВАННЯ ЗОБРАЖЕНЬ ПРИ АВТОМАТИЗАЦІЇ РОБОЧИХ ПРОЦЕСІВ	216

The logo for WayScience is displayed in a bold, blue, sans-serif font. The letters 'W' and 'S' are significantly larger than the other characters. Two horizontal orange lines are positioned above and below the text, extending across its width. The background of the entire page is a soft-focus photograph of a yellow flower, likely a rose, with warm, golden light filtering through the petals.

WayScience

4th International Scientific
and Practical Internet Conference

«Recent Trends in Science»
ISBN 978-617-8293-47-5

Мажаренко В.В. ВПЛИВ СТИЛЮ КЕРІВНИЦТВА НА ПСИХОЛОГІЧНИЙ КЛІМАТ В КОЛЕКТИВІ	110
Мазур О.В., Мазур Д.В., Мазур Г.О., Реган В.А. СТВОРЕННЯ ПРИНЦИПІВ ПОКРАЩЕННЯ СПІЛКУВАННЯ «ВЛАДА-БІЗНЕС»	113
Марінцева А.О., Багашова Н.В. ОРГАНІЗАЦІЯ КОЛЕКТИВНОЇ ПРАЦІ: СВІТОВИЙ ДОСВІД	117
Мацюра Є.К. ВІЗУАЛЬНІ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНІ ІНСТРУМЕНТИ ВПЛИВУ НА ЦІЛЬОВУ АУДИТОРІЮ В INSTAGRAM	119
Мізіна К.С. ОСОБЛИВОСТІ БРЕНД-КОМУНІКАЦІЙ В INSTAGRAM	121
Небеленчук І.О. МИХАЙЛО РАДКЕВИЧ ЯК ПРЕДСТАВНИК СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА КРОПИВНИЦЬКОГО. СИНТЕЗ НАУК І МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ	124
Олійник А.Г., Угляр І.М., Лука М.М. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ аФДТ У ЛІКУВАННІ ПЕРИІМПЛАНТИВ	128
Опанасенко О., Грабажей Т. POST-EDITING МАШИННОГО ПЕРЕКЛАДУ. СТРАТЕГІЇ ЗНИЖЕННЯ НАВАНТАЖЕННЯ: НАЦІОНАЛЬНІ, МЕНТАЛЬНІ ТА КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНИ ПІСЛЯ 2022 РОКУ	130
Остроус Г.С. ІННОВАЦІЙНЕ УПРАВЛІННЯ ОРГАНІЗАЦІЙНОЮ СТРУКТУРОЮ ПІДПРИЄМСТВА	133
Пальоха О.В., Клязника Т.О. ЦИФРОВІЗАЦІЯ ЗАКЛАДІВ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ ЯК ГЛОБАЛЬНИЙ ТРЕНД ІННОВАТИЗАЦІЇ НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ	136
Пальчевський Т.В., Гевкалюк Н.О. ПОРІВНЯЛЬНА ОЦІНКА ЦИТОЛОГІЧНИХ ПОКАЗНИКІВ СЛИЗОВОЇ ОБОЛОНКИ РОТА ПРИ ЗАСТОСУВАННІ «МЕТРАСТОМХІТГІАЛ» У ЛІКУВАННІ ОРАЛЬНИХ ПРОЯВІВ ПОСТ-COVID-19-СИНДРОМУ	138
Петухова О.А. ЕФЕКТИВНІСТЬ ІНФОРМАЦІЙНОГО WEB-РЕСУРСУ В СИСТЕМІ ДИСТАНЦІЙНОЇ ОСВІТИ ДОРОСЛИХ ПІД ЧАС КРИЗ	142
Пипченко А.М. ПОСТДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР І ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ	144
Підвисоцька Г.В. PECULIARITIES OF TEACHING A FOREIGN LANGUAGE FOR PROFESSIONAL ORIENTATION	146
Притула Р.Л., Парченко В.В. ВИВЧЕННЯ ПРОТИГРИБКОВОЇ АКТИВНОСТІ 2-(((3-(2-ФТОРФЕНІЛ)-5-МЕРКАПТО-4Н-1,2,4-ТРИАЗОЛ-4-ІЛ)ІМІНОМЕТИЛ)ФЕНОЛУ У СКЛАДІ КРЕМУ МЕТОДОМ <i>IN VIVO</i>	147
Реқун Н.М. ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК СОЦІАЛЬНОЇ ВЗАЄМОДІЇ НА ЗАНЯТТЯХ ДІЛОВОЇ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ	149
Романків Н.Д., Ситніков Д.Е. ВИКОРИСТАННЯ ВЕЛИКИХ МОВНИХ МОДЕЛЕЙ ДЛЯ МОДЕРАЦІЇ КОНТЕНТУ SAAS ЗАСТОСУНКІВ	152
Рудюк В.В., Коц С.М., Коц В.П. ПРОФІЛАКТИКА НЕГАТИВНОГО ВПЛИВУ НАВЧАЛЬНОГО НАВАНТАЖЕННЯ НА ЗДОРОВ'Я	154
Рушай А.К. РЕАБІЛІТАЦІЙНІ ЗАХОДИ У ПАЦІЄНТІВ З НЕСПРАВЖНИМИ СУГЛОБАМИ ВЕЛИКОГОМІЛКОВОЇ КІСТКИ З ЗАЛУЧЕННЯМ ТОПКАЛЬНИХ ФОРМ	157
Савчук О.С., Захаров А.В. ІoT-СИСТЕМА МОНІТОРИНГУ МІКРОКЛІМАТУ НА БАЗІ WORKWI ТА NodeRED	161
Самойленко Є.Д. РЕЗУЛЬТАТИ ЕЛЕКТРОМЕТРИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ НА ДІЛЯНЦІ НИЖНІХ ПЕЧЕР НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА	163

