

**ТРАГЕДІЯ «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА» В. ШЕКСПІРА
НА СЦЕНАХ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ,
АМЕРИКАНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ
ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ:
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ**

*Місце дії його драм – наша земна куля, ...
вічність – ось той час, протягом якого
відбувається дія його п'єс, ... і відповідним до
них обох є герой його драм, який сяє у центрі,
становлячи єдність інтересу... Цей герой –
людство, герой, що ненастанно воскресає,
ненастанно любить, ненастанно ненавидить,
та все ж любить більше, ніж ненавидить...*

Генріх Гейне

**В ОСМИСЛЕННІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ:
ВІД ТРАДИЦІЙНИХ ДО НОВИХ КОНЦЕПЦІЙ**

Науковці справедливо зауважують, що «жоден автор у світовій літературі не виконується і не читається так часто, як В. Шекспір, і немає іншого автора, про якого було б так багато написано за останні чотириста років. Література про Шекспіра досягла світового масштабу, який практично неможливо оцінити. І все ж книги про Шекспіра продовжують писати, не відчуваючи при цьому, що подібне починання може виявитися зайвим» (Metscher, 2016).

Дійсно, протягом останніх десятиліть літературознавці розглянули зв'язки між претекстами та текстом п'єси В. Шекспіра. Так, Дж. Луптон зазначає, що «історія

Ромео та Джульєтти завжди була міжнародною. Перші згадки про “Монтеккі і Капуллетті” зустрічаються в “Чистилищі” Данте, де історія закоханих, якщо не сама історія ворожнечі, переноситься в живу історію пізньосередньовічної Верони. Історія закоханих була перенесена в італійську прозу Мазуччо Салернітано (1476), Луїджі да Порто (1524) і Маттео Банделло (1554), перекладена французькою мовою П’єром Боастуо в 1559 році, а потім перекладена англійською Артуром Бруком (1562) й Вільямом Пейнтером (1567). В. Шекспір, ймовірно, написавши п’єсу в другій половині 1596 року, насамперед спирався на поему Брука, перевидану в 1582 і 1587 роках, але знав і про прозову новелу Пейнтера» (Lupton, 2016, р. 3).

На думку Г. Блума, «іронічна, але водночас доброзичлива версія релігії кохання Чосера є найважливішим контекстом для “Ромео і Джульєтти”» (Bloom, 1998, р. 87).

Достатньо цікавий погляд на претекст до «Ромео і Джульєтти» пропонує С. Ле Коаду: «При написанні “Ромео і Джульєтти” Шекспір спирався, зокрема, на поему Овідія “Пірам і Фісба” з його “Метаморфоз”, яка є основним міфом для ряду текстів, зосереджених на трагічному коханні, що виникає в самому серці спільнот, охоплених соціальними конфліктами та конфліктами, що виникають між поколіннями. Але переписування овідієвого тексту під пером Шекспіра вже є оновленням його поетичної та символічної сили, яка відповідає, зокрема, драматичним потребам» (Coadou, 2006). І далі в статті дослідниця робить висновок, що Ромео і Джульєтта «належать до роду міфічних героїв, давніх і сучасних, оскільки вони не лише відіграють певну роль у своєму драматичному сюжеті (що означало б, що вони асоціюються лише з англійським

Відродженням), але і є символами, над якими ми міркуємо, які нас бентежать, тому що вони здатні задовольнити наші тривоги та відповісти на деякі з наших питань» (Coadou, 2006). Сама ж п'єса отримує статус літературного міфу, як зазначає та сама С. Ле Коаду, «оскільки цей твір сам по собі є подвійним позначенням любові та трагедії в одній зі своїх найбільш досконалих форм, вічною мізансценою фундаментальних принципів людської природи» (Coadou, 2006).

Також науковці окреслили широке коло тематики трагедії В. Шекспіра. Вони називають не тільки такі вже давно позначені теми кохання, пристрасті, ненависті, долі, смерті, насилля, сімейних та суспільних очікувань, але й теми «помилки та випадковості, які впливають з безлічі джерел і, таким чином, передають непередбачені обставини людського життя» (Lupton, 2016, р. 5), а також тему «наслідків людських вчинків у сфері випадковості» (Lupton, 2016, р. 12).

Гейл Керн Пастер взагалі вважає, що в основу п'єси закладена тема боротьби «між старими формами ідентичності та новими модусами бажання, між владою та свободою, між батьківською волею та романтичним індивідуалізмом» (Paster, 1996).

На сучасному етапі досліджень більшість науковців схиляються до думки, що п'єса В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» є романтичною, а не класичною трагедією (Lupton, 2016, р. 12), в якій звучить «найбільш переконливе прославлення романтичного кохання у західній літературі» (Bloom, 1998, р. 90).

Літературознавці вже достатньо повно проаналізували й систему персонажів у шекспірівській трагедії.

Зазвичай, дослідники передусім підкреслюють значущість таких персонажів п'єси, як Ромео, Джульєтта, Меркуціо та Годувальниця.

Разом з тим Г. Блум зазначає, що «легше побачити яскравість Меркуціо та Годувальниці, аніж сприйняти та зберегти еротичну велич Джульєтти та героїчні зусилля Ромео наблизитися до її піднесеного стану закоханості» (Bloom, 1998, р. 100). Також дослідник вважає, що «Ромео, хоч і сильно змінюється під її (Джульєтти. – О.К.) впливом, залишається схильним до гніву і розпачу і несе таку ж відповідальність за катастрофу, як Меркуціо і Тібальт» (Bloom, 1998, р. 100).

Джулія Луптон висловлює думку, що «Джульєтта більш самобутня і самоусвідомлена» у порівнянні з Ромео. «Ромео здається безрозсуднішим і не надто розумним, ніж Джульєтта, а його відданість має більш компромісний відтінок» (Lupton, 2016, р. 7, 10).

Вільям Хазлітт ще у ХІХ столітті звернув увагу на те, що «Ромео – це закоханий Гамлет. В одному так само надлишок пристрасті та почуття, як в іншому – думки та почуття. Обидва відсутні і занурені в себе, обидва живуть у світі уяви. Гамлет відсторонений від усього; Ромео відсторонений від усього, крім свого кохання, і загублений у ньому. Його «тендітні думки розважаються невиразними здогадами» і створені з натяків на надію, «лестоців сну». Він сам лише у своїй Джульєтті; вона – його єдина реальність, справжній дім та ідол його серця. Вся решта світу для нього – скороминущий сон» (Hazlitt).

Достатньо цікавий погляд на героя запропонував Г. Пастер: у Ромео погляд на Джульєтту як у петрарківського закоханого, що ідеалізує жінку: «У своїй меланхолії, прагненні до усамітнення та мові, повній парадоксів, Ромео ототожнює себе зі стилем відчуження та

навернення, який культура Відродження назвала на честь італійського поета XIV століття Франческо Петрарки, найвідомішого своїми сонетами до Лаури» (Paster, 1996). І далі науковець так розкриває свою концепцію: «Уявляючи свою кохану досконалою і бездоганно цнотливою, петрарківський закоханий протистоїть нерозбірливому еротичному тяжінню Грегорі чи Самсона. <...> Тому не випадково Шекспір використовує мову та егоцентричну поведінку петрарківського закоханого, щоб драматизувати любовний досвід Ромео. Для Ромео, як і для Петрарки, кохання – це формування індивідуальної ідентичності, що суперечить іншим видам ідентичності» (Paster, 1996).

У той же час деякі дослідники вважають, що у «Ромео і Джульєтти» В. Шекспіру «вдається пародіювати великого італійського героя Петрарки..., перетворюючи Ромео на карикатуру покинутого закоханого, що нудиться» (Lupton, 2016, p. 184).

На думку Р. Вайса, Ромео порівняно з Джульєттою, «майже нуль, принаймні в тому, що стосується сім'ї та минулого життя. Ми нічого не знаємо про нього, крім його захоплення Розаліною. Він риторично підноситься при першому погляді на Джульєтту, так само вражений, натхненний і піднесений, як Данте був охоплений Беатріче. З його життя, крім Джульєтти, ми бачимо лише його взаємодію з Бенволіо, Меркуціо та ченцем. Справа в тому, що, незважаючи на подвійну назву п'єси, її основна увага зосереджена на Джульєтті» (Weis, 2012, p. 7).

Що стосується Годувальниці та Меркуціо, то С. Веллс, наприклад, зауважує, що в п'єсі існують «паралелі в функціях між Меркуціо і Годувальницею»: «Він – товариш і контраст Ромео, вона – Джульєтти, він свідомо висміює романтизм Ромео з зарозумілим, непристойним цинізмом,

вона не менш земна, але менш усвідомлює сексуальний підтекст того, що вона каже, кожен з них мимоволі підводить свого супутника в його найбільшій нужді, він – через свою випадкову смерть, яка перетворює п'єсу з романтичної комедії на трагедію, вона – через обмеженість свого розуміння глибини любові Джульєтти, що залишає Джульєтту зустрічати свою долю наодинці» (Wells, 1996).

На думку С. Снайдер, Меркуціо – «найкращий з гравців, нескінченно винахідливий та повний швидких ходів та контрходів. Мова для нього – постійна вправа у багатьох можливостях: каламбури всюди, ролі беруться з забаганки, а його королева Меб приносить мрії як закоханим, таким як Ромео, так і придворним, адвокатам, священникам, солдатам, служницям. Ці події не мають жодного відношення до справи, що розглядається, а саме до передчуття біди у Ромео, але Меркуціо не пов'язаний цими подіями. Вони служать йому лише зручною відправною точкою для його польотів розуму. Коли вся ця життєва сила, яка досі ігнорувала всі нагальні справи, раптово обривається мечем Тібальта, це має стати шоком для глядача, незнайомого з п'єсою. У раптовій, жорстокій смерті Меркуціо у Шекспіра точно збігається народження трагедії із символічною смертю комедії. Альтернативна точка зору, елемент свободи та гри вмирає разом із Меркуціо. Там, де колись було багато шляхів, тепер залишається лише один» (Snyder, 2019, p. 62).

Розглядаючи образ Годувальниці, С. Снайдер пише, що «вона хоче, щоб Джульєтта вийшла заміж – за будь кого. Її занепокоєння питаннями постільної білизни та розмноження нагадує нам про стародавнє коріння комедії в обрядах родючості, і вона так само нерозбірлива, як і сама життєва сила. ... Її алегорії та відступи аналогічні дотепним іграм Меркуціо» (Snyder, 2019, p. 64).

Террі Бурус вважає, що «Годувальниця, хоч і стоїть нижче матері Джульєтти у соціальному відношенні, важливіша для Джульєтти та для п'єси. Жоден інший персонаж-Годувальниця у Шекспіра не наближається за масштабом до її ролі» (Bourus, 2022, р. 172). І далі науковиця звертає увагу на те, що «...на відміну від слуг Пітера, Самсона, Грегорі та Абрахама, Годувальниця носить італійське ім'я Анжеліка. Коли Капулетті, її господар, звертається до неї “добра Анжеліка”, це ім'я має на увазі і янгола-охоронця, і кулінарну траву; обидва сенси підкреслюють її дбайливу, втішну роль у будинку Капулетті» (Bourus, 2022, р. 172). І далі літературознавиця робить висновок, що Годувальниця Джульєтти – це «повністю розвинений та емоційно складний персонаж, на відміну від будь-якого іншого представника цієї професії у п'єсах Шекспіра» (Bourus, 2022, р. 175).

Тібальт, як помічає С. Снайдер, «у своїй непохитності – потенційно трагічний персонаж... Тільки Тібальт сприймає ворожнечу справді серйозно. Це його внутрішній закон, рушійна сила його полум'яної натури. Його природна система відліку – героїчна система честі та смерті. <...> За іронією долі, його імперативи починають домінувати у світі п'єси лише тоді, коли він сам з нього відходить. Поки він живий, Тібальт – чужинець» (Snyder, 2019, р. 60-61).

У своїй монографії М. Ван Дорен зупиняється на образі Капулетті, батька Джульєтти. Як пише дослідник, це «перший портрет Шекспіра в довгій галереї метушливих, дратівливих, упертих, недоступних людей похилого віку» (Doren, 1939, р. 71).

Увагу науковців привертають і особливості стилістики та жанру шекспірівської п'єси. Так, Н. Брук вважає, що в трагедії «Ромео і Джульєтта» можна виявити «романтичну

тему, її незмінно ліричний тон та підкреслену формальність її структури та мови. Тут присутня не лише контрольована різноманітність тонів..., а й використання різних віршованих форм, включаючи навіть цілі сонети (для хору та для першої зустрічі самих Ромео та Джульєтти)» (Brooke, 1968, р. 80). І далі літературознавець пояснює свою думку: «Безсумнівно, тут задіяний досвід недраматичних сонетів, і, по суті, п'єсу частково можна розглядати як драматичне дослідження світу любовного сонета, у тому ж сенсі, в якому “Тіт Андронік” є драматичним дослідженням світу “Викрадення Лукреції”. Майже у всіх інших сенсах очевидна її відмінність від “Тіта”. Той був політичним, жорстоким, істеричним, фарсовим; ця ж – побутова, романтична, комічна (не фарсова), і тут немає жодного інтересу до божевілля. Контраст, по суті, настільки вражаючий, як з “Тітом”, з одного боку, так і з “Річардом III”, з іншого, що стає очевидним намір – дослідження трьох різних видів драматичного досвіду, лише поверхнево пов'язаних терміном “трагедія”. Подібність можна побачити лише у техніці; я помітив у “Тіті” множення трагічних тем, глибоку усвідомлену організацію та контроль над висловлюванням, і в цьому відношенні є помітна схожість із “Ромео”. Трагічні теми знову множаться, а діапазон віршів та прози стає ширшим і очевиднішим. Іншими словами, ми маємо тут ту саму експериментальну амбітність і плодючість винахідливості в зовсім іншому жанрі: трагедії роману чи трагедії кохання» (Brooke, 1968, р. 80-81).

Сьюзен Снайдер наголошує на тому, що серед п'єс В. Шекспіра тільки «Ромео і Джульєтта» та «Отелло» є «єдиними спробами Шекспіра проникнути в італійську трагедію кохання та інтриги... Ті самі риси, які

відрізняють цей піджанр від більш поширеної течії, що описує падіння могутності, наближають його до комедії: його джерела, як правило, оповідають про новели, а не про добре відомі історичні події, його герої обіймають нижче становище, його ситуації носять скоріше особистий, ніж суспільний характер, його головна рушійна сила – любов» (Snyder, 2019, р. 55). Разом з тим літературознавиця зазначає, що «рух “Ромео і Джульєтти” не схожий на рух будь-якої іншої трагедії В. Шекспіра. Він стає, а не є трагічним. В інших трагедіях є повороти подій, але тут поворот настільки повний, що є зміною жанру. Дія та персонажі започатковуються у знайомій комічній формі, а потім трансформуються або відкидаються, щоб скласти форму трагедії» (Snyder, 2019, р. 55). І далі науковця обґрунтовує свою точку зору: рух п'єси до смерті Меркуціо «комічний. Зі звичайними інтригами та посередниками закохані долають перешкоди та з'єднуються у шлюбі. Їх особисті дії розгортаються у ширшому соціальному контексті, отже шлюб обіцяє як особисте задоволення, так і відновлення соціальної єдності» (Snyder, 2019, р. 59). Однак саме «у раптовій, жорстокій смерті Меркуціо Шекспір точно поєднує народження трагедії із символічною смертю комедії» (Snyder, 2019, р. 62).

Гарольд Блум відстоює свій погляд на особливості жанру п'єси: «Пристрасть, така абсолютна, як у Ромео і Джульєтти, не може ужитися з комедією. Одна лише сексуальність пасує комедії, але тінь смерті робить еротизм супутником трагедії» (Bloom, 1998, р. 102-103).

Даючи рецензію на кілька робіт Е.Д. Наттолла, А. Урбанчик, визнає, що «в останні десятиліття багато текстів про Барда були рухомі тонко завуальованими і болісно вузькими ідеологіями: Шекспір був або не був расистом; Шекспір прославляв гомосексуалізм чи

засуджував його; Шекспір був чи не був феміністом; тексти Шекспіра є чи не є марксистськими алегоріями; Шекспір був радикально вільним або вузько репресивним постколоніальним драматургом; і так далі...» (Urbanczyk, 2014).

До п'єси «Ромео і Джульєтта» дослідники використовують також феміністський підхід, що дозволяє їм зробити висновок, «що сюжет трагедії частково заснований на чутливості Ромео до тиску з боку оточуючих, який, мабуть, змушує його вбити Тібальта і, таким чином, вибрати чоловічу відданість замість більш м'якої і всепрощаючої моделі поведінки, яку він перейняв від Джульєтти» (Bevington, 2025).

Квір-теорія теж відкрила нові можливості у прочитанні деяких образів шекспірівської п'єси. Передусім це стосується Меркуціо. Гарольд Блум вважає, що «безперервна непристойність Меркуціо – маска, що приховує, можливо, пригнічений гомоеротизм» (Bloom, 1998, р. 97). Про особливе ставлення Меркуціо до Ромео говорять й багато інших дослідників.

ЩО ВІДКРИВАЄ РЕЖИСЕРАМ УВАЖНЕ ПРОЧИТАННЯ РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТИ?»

Оцінюючи спробу зіграти Ромео і Джульєтту, ніколи не слід забувати, що ролі майже неможливі, за винятком акторів безперечного генія...

Бернард Шоу

Аналізуючи п'єсу «Ромео і Джульєтта», дослідники достатньо часто замислюються над питанням, чи завжди режисери уважно читають текст шекспірівської трагедії.

По-перше, науковці доходять висновку, що «важливим для сучасних театральних інтерпретацій є складне літературне тло п'єси. Хоча часто полум'яний вірш багато в чому пояснює захоплення, яке викликає п'єса, в той самий час її усвідомлена літературність неодноразово зазнавала явної чи неявної критики як така, що шкодить її театральній ефективності» (Wells, 1996). На думку С. Веллса, «історія критичних та театральних реакцій на п'єсу демонструє той факт, що Шекспір працював у набагато літературнішій манері, ніж це було модно у театрі наступних століть, і що її літературність часто вважалася театральним недоліком» (Wells, 1996). І далі науковець уточнює: «Творче використання у п'єсі канонів ліричної поезії багато в чому пояснює її неминущу популярність як, мабуть, найбільшого з усіх виразів романтичного кохання. Її доповнює і певною мірою врівноважує інтелектуалізм, що особливо виявляється у складній грі слів» (Wells, 1996).

По-друге, дослідники звертають увагу на те, що в «Ромео і Джульєтті» «безліч прийомів паралелізму та повторення створюють майже архітектурне відчуття

структури» (Wells, 1996). Так, з погляду С. Веллса, «ця структура визначається появою принца Верони. У деяких постановках він промовляє Пролог, що цілком доречно, оскільки його три появи в рамках дії мають своєрідну хорову функцію. Вперше ми бачимо його самого по собі, коли він входить, щоб виявити свою владу в розпал бійки між послідовниками Монтеккі та Капулетті у першій сцені. Він вимовляє одну офіційну, хоч і пристрасну, промову, і його відхід знаменує собою поворот від публічної до приватної дії п'єси, оскільки Бенволіо, підсумувавши подію в рядках, які зазвичай скорочуються, описує симптоми любовної туги Ромео за Розаліною. Друга поява Принца стає кульмінацією другого жорстокого епізоду п'єси, що завершується вбивством Тібальта і Меркуціо, яке спонукає його знову продемонструвати свою владу, виганяючи Ромео, що є основним поворотним моментом дії; і він знову з'являється у фінальній сцені, щоб очолити розслідування смерті закоханих та визначити винних. Його заключні слова завершують п'єсу, повертаючи її до міфу» (Wells, 1996).

Науковець виокремлює ще кілька паралелей в структурі сцен: «метушливі приготування Капулетті до балу (1.5) перегукуються з приготуванням до весілля Джульєтти з Парісом (4.4); і кожен із трьох любовних дуетів п'єси – один увечері, на балу, другий вночі, в саду і на балконі, що виходить на нього, третій на світанку, коли закохані, вже одружившись, готуються до розлучення, – переривається окликом Годувальниці. Ці особливості структури п'єси створюють враження суворої формальності; їх можна вважати сильними драматургічними сторонами; і в будь-якому випадку режисеру важко уникнути їх, не переписавши п'єсу» (Wells, 1996).

Водночас С. Веллс зауважує, що «у ряді місць персонажі повторюють дію, вже розіграну раніше. У першій сцені Бенволіо присвячує десять рядків сатиричному опису втручання Тібальта у сутичку між слугами Монтеккі та Капулетті; пізніше, після бійки, в якій гинуть і Меркуціо, і Тібальт, Бенволіо знову повторює те, що сталося, цього разу в двадцяти трьох віршах; а в заключній сцені чернець, як відомо, після заяви «Скажу я стисло», переказує всю історію закоханих в одній із найдовших промов у п'єсі, яка і без того не позбавлена довгих монологів. Звичайно, ці промови є викликом, який повинні прийняти режисери, зацікавлені у поданні тексту в його цілісності; для акторів ... завдання полягає в пошуку психологічного підтексту, який допоможе їм вимовляти рядки не просто як резюме того, що було раніше, а як висловлювання, що виходять природно та спонтанно від персонажів, як вони їх замислили. Виконавці Бенволіо можуть представити його короткий виклад подій як реакцію благонаміреної, але спантеличеної людини, яка відчайдушно намагається осмислити подію; довга промова ченця була зіграна не в одній постановці не як судовий вердикт провини, а як перелякана реакція людини, що побоюється зради; реакція інших персонажів на сцені, коли він розкриває їм раніше невідомі таємниці шлюбу та зілля, не менш важлива, ніж його власний стан душі під час промови. Тим не менш, цей монолог зазнав неявної критики з боку режисерів, які прагнуть упорядкування дії» (Wells, 1996), тому багато постановників значно його скорочують.

Цікаво, що значно раніше про важливість збереження таких повторів в монологів персонажів під час театральних постановок писав Б. Еванс, коли аналізував оповідь Лоренцо: «...Промова ченця є невід'ємною

частиною загального переживання трагедії; випустити момент, коли деякі ключові учасники дізнаються, як їхні дії призвели до купи тіл у гробниці Капулетті – Ромео, Джульєтти, Тібальта, Паріса – означало б пропустити забагато» (Evans, 1979, p. 51).

Завершуючи розгляд структури п'єси, С. Веллс дає важливу рекомендацію для режисерів та глядачів: «Щоб втілити цей сценарій у всій його повноті, режисерам необхідно звільнитися від традиційних трагічних конотацій та розіграти кожен епізод по-своєму. І щоб глядачі сприймали Шекспіра на його власних умовах, вони повинні знайти у своїх відгуках місце не тільки для прямого, хоч і поетично піднесеного, висловлювання щирих почуттів, завдяки якому сцена на балконі вважається, мабуть, найкрасномовнішим із усіх зображень романтичного кохання, але й для навмисної штучності, якою Шекспір наділяє навіть мову закоханих у найпристрасніші моменти дії п'єси» (Wells, 1996).

По-третє, серед науковців існує розуміння того, що дійові особи в п'єсі не всі однаково випукло представлені. Так, Р. Вайс визнає, що хоча в тексті п'єси немає згадки про те, що Розаліна присутня на «розважальному заході Капулетті», є «явне очікування того, що Ромео зустрине її» там. Публіка готується до цього, навіть коли молоді люди збираються пробратися на бал: вони будуть у масках, але жінки дому Капулетті, включаючи Джульєтту та Розаліну, не будуть. Режисерам доведеться вирішити, чи слід ідентифікувати Розаліну, і якщо так, то як вона має виглядати поруч із Джульєттою» (Weis, 2012, p. 9).

Стенлі Веллс бере до уваги те, що завдяки «стилістичному розмаїттю та багатству п'єса надає акторам ... широкий спектр можливостей» (Wells, 1996). Наприклад, «виконавці другорядних ролей, таких як

Самсон і Грегорі, Пітер і навіть Аптекарь, який говорить всього сім рядків, хоч і мальовничо описаний Ромео в репліках, ... можуть справити сильне враження за короткий проміжок часу» (Wells, 1996). Разом з тим, на думку дослідника, «деякі з найбільш важливих персонажів можуть здатися... позбавленими індивідуальності», тобто «їхні промови здаються важливішими по суті, ніж ті, хто їх вимовляє» (Wells, 1996). До таких персонажів науковець відносить Принца та Паріса: «Принц – авторитетна постать, яка з пристрасним обуренням заспокоює початкову бійку, виганяє Ромео за вбивство Тібальта і бере на себе командування у фінальній сцені; але ми нічого не знаємо про нього особисто, крім того, що він родич Меркуціо та Паріса і відчуває деяку відповідальність за їхню смерть. <...> Паріс – відносно слабо охарактеризована роль, яку важко втілити» (Wells, 1996). Також С. Веллс вважає, що «в інших ролях складність полягає головним чином у тому, щоб показати, що репліки п'єси не просто завчені актором, а спонтанно виникають із образу персонажа. У брата Лоренцо є деякі спільні риси з Принцем – відносна безособовість його численних повчальних, узагальнюючих висловлювань, але в нього довша роль, він відіграє ключову роль у дії п'єси і набагато більше особисто пов'язаний з деякими персонажами. Хоча ця роль не є очевидним подарунком для актора, вона дає можливість зобразити під священицьким вбранням теплу, співчутливу і навіть уразливу людину...» (Wells, 1996).

Зосереджується дослідник і на ролі Меркуціо, бо вона «швидше захоплююче складна, ніж сповнена непримиренних протиріч», і, безумовно, «ставить перед актором складні завдання у поводженні з віршем» (Wells, 1996). Крім того, як визнає науковець, «останнім часом вона ускладнилася психологічними інтерпретаціями

підтексту, які передбачають, що очевидна гомосоціальність молодих людей межує з гомосексуальністю або навіть зливається з нею» (Wells, 1996).

Не забуває С. Веллс розглянути і роль Годувальниці: «Можливо, найповніше розкритий образ у п'єсі – це Годувальниця, один із небагатьох (хоч і несвідомих) дарів Шекспіра актрисам, які більше не можуть грати молодих жінок» (Wells, 1996). Але науковець попереджає, що «головна небезпека тут ... – сентиментальність» (Wells, 1996).

По-четверте, зупиняються дослідники і на осмисленні прочитання окремих сцен п'єси.

Так, Р. Вайс зауважує, що «оскільки Капулетті, здається, принаймні за п'ятдесят, режисер міг захотіти б взяти Джульєтту на роль дочки літніх батьків; це також узгоджувалося б з їхнім очевидним горем через те, що в них тільки одна дитина, і, отже, з їхньою особливою турботою про неї. Вік Годувальниці також проблематичний. <...> Майже беззубий вигляд Годувальниці може вказувати на жінку похилого віку, як і її хрипке почуття гумору, хоча вона навряд чи схожа на ... стару зводню. У той же час діалог тут також припускає, що вона могла бути набагато молодшою, оскільки її покійна дочка Сьюзен була ровесницею Джульєтти, а Годувальниця годувала її грудьми. Ми, ймовірно, повинні уявляти собі Годувальницю і матір Джульєтти досить близькими за віком, і в цьому випадку 3 сцена 1 акту стає символом основної напруги між молодими та старими у п'єсі, підкреслюючи масштаб ізоляції Джульєтти» (Weis, 2012, р. 5).

Дж. Луптон, аналізуючи «незвичайний діалог» між Годувальницею, Джульєттою та леді Капулетті (1.3), доходить висновку, що «це драматургічне та екзистенційне

дослідження обмежень, що накладаються класовими та гендерними нормами на всіх трьох жінок. Сцена розкриває близькість Годувальниці та Джульєтти на тлі дистанції між Джульєттою та її матір'ю. Джульєтта може сидіти на колінах Годувальниці або притискатися до її грудей – це пози, що часто зустрічаються в постановках. Тим часом Леді Капулетті прагне близькості, відсилаючи Годувальницю, але втрачає впевненість і кличе її назад. У ході подальшої розмови леді Капулетті може виражати відчуження, нетерпіння або жаль, переміщуючись або на авансцену (і таким чином домагаючись ідентифікації з глядачем), або вглиб сцени (подвоюючи дистанцію). ...«Ромео і Джульєтта» ділить материнську функцію між балакучою, надмірно поблажливою Годувальницею і стриманою і незадоволеною матір'ю. Повний емоційний діапазон сцени, що відображає надзвичайну щедрість п'єси в цілому, залежить від мінливої організації та постійного зіставлення інтимних зон – від тепла тіл, що стикаються, до відчутної прохолоди від людей, що рухаються по сцені» (Lupton, 2016, p. 7).

Також дослідниця зупиняється на тому моменті 3 сцени 5 акту, коли на цвинтарі біля каплиці Ромео вбиває Паріса. Дж. Луптон признає, що цей «вчинок, який іноді вирізують із постановок через його явну безглуздість, Шекспір включив ..., щоб показати продовжені наслідки дуелі в третьому акті» (Lupton, 2016, p. 11).

У статті, що надрукована у виданні «Ромео і Джульєтта: Критичний читач» під редакцією Дж. Луптон, Ієн Манро наголошує, що «драматургічні рішення щодо фіналу п'єси також мають враховувати питання співвідношення любовного сюжету та цивільного сюжету... Структура фіналу п'єси підкреслює це співвідношення, оскільки дія швидко переноситься з огорожі гробниці до

публічної міської обстановки, що нагадує початок дії, і зовнішній світ тепер залучається для спостереження за видовищем» (Lupton, 2016, р. 56).

По-п'яте, дослідники з'ясували, наскільки зручно ставити шекспірівську п'єсу в театрі, передусім орієнтуючись на сцену «Глобуса».

Так, Дж. Луптон пише, що «п'єса блискуче використовує просторові можливості театру, включаючи галерею, внутрішню сцену та залаштунки, а також центр та краї планшета у послідовності динамічних дій, які зіставляють ансамблеву роботу вуличних бійок, ігор у хованки та групових танців з інтимними побутовими розмовами та еротичними дуетами» (Lupton, 2016, р. 4).

МОЖЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНИХ АДАПТАЦІЙ «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТИ»

Розглядаючи текст «Ромео і Джульєтти», дослідники дійшли висновку, що, «на відміну від багатьох інших п'єс Шекспіра, тут немає подвійного сюжету та дуже мало маскування. Мова п'єси загалом приваблива і доступна, змінюючись моментами глибокої ліричної краси та винахідливості, уривками натуралістичної ясності, жартами та бійками. Блискучі красоти п'єси ширяють над безперервними брижами повсякденних нещасть: подружні розчарування та материнська стриманість леді Капулетті, сімейні втрати Годувальниці, зрада Меркуціо Ромео, владне, але вразливе батьківство Капулетті. Ці ж риси ... роблять “Ромео і Джульєтту” досить постановочною: дія п'єси швидко розгортається в напруженому міському просторі, без романного “подвійного часу”, як у “Отелло”, або великих змін обстановки, як у любовних романах»

(Lupton, 2016, p. 4-5). Тому «Ромео і Джульєтта» – це «найадаптованіша з робіт Шекспіра, як з точки зору кількості, так і різноманітності цих адаптацій» (Lupton, 2016, p. 53).

У той же час Т. Метшер у рецензії на монографію Дженні Фаррелла «Трагедії Шекспіра. Вступ» застерігає, що «не треба вважати, що твори Шекспіра – це доволіно оновлюванні ... тексти..., які змінюють свій зміст відповідно до чудасій і шаленств режисерів, що піддаються моді ринку та владі ідеологій. Де б і коли б це не відбувалося, їхня справжність зберігається. У них, безумовно, є глибока основа, психосоціальний історичний конфлікт, з якого вони вибудовуються, причому ця основа у Шекспіра може бути дуже складною та багатогранною» (Metscher, 2016). І далі дослідник пояснює свою думку так: «Завдання інтерпретації – як в театрі, так і в критиці – полягає у тому, щоб вловити основну тематичну констеляцію, що висловлена у конфлікті. Тут, крім суто суб'єктивного судження, існують об'єктивні критерії обґрунтованості чи помилковості інтерпретації, успішності чи невдалості постановки. Це розуміння не заперечує багатошаровості творів Шекспіра та можливості їх інтерпретації по-різному, але завжди лише у певних, широких рамках. Дивлячись на сучасні трактування Шекспіра у критиці та театрі, важко заперечувати високий ступінь заплутаності та дезорієнтації. Нині існує мало, якщо взагалі існує, аналітичних робіт чи постановок, здатних чи таких, що воліють зрозуміти п'єси Шекспіра, не в останню чергу трагедії, в їх сутнісній основі. Лише зрідка йдеться про ключовий конфлікт, а там, де він є, його навряд чи можна перевершити за тривіальністю» (Metscher, 2016).

І таку ситуацію Т. Метшер пов'язує з тим, що «у Німеччині ми вигадали невдалий вислів «режисерський театр». Він означає драматургічну концепцію, яка принципово заперечує стійкий і чітко визначений стрижневий конфлікт і ставить до центру театральної події режисерські ідеї. Драми Шекспіра, таким чином, стають “сценічними текстами”, позбавленими об'єктивного та успадкованого сенсу. Що має на увазі “Гамлет”, повністю залежить від режисера. Розуміння того, що ця п'єса торкається питань життя та смерті, проблеми, які аж ніяк не довірливі, ще не проникло в ці кола. Якщо конфлікти взагалі існують, всі вони виходять виключно з голови (чи психіки) режисерів і можуть бути оцінені психіатрією. Результатом стає естетична випадковість, що опускає театр до рівня культурної індустрії, позбавляючи твори їх старого і нового – як історичного, так і сучасного – сенсу» (Metscher, 2016).

Висновок, який робить літературознавець, невтішний: «Звичайно, є винятки, і ми повинні бути вдячні їм за це, але загальне становище, на жаль, є правилом, що підтверджується винятком» (Metscher, 2016).

Песимізмом перейнята і думка Б. Ходжон: «Виконання “Ромео і Джульєтти” на сцені неминуче свідчить про втрату: тоді як у традиційних постановках глядачі оплакують втрачену юність і любов Ромео та Джульєтти, в нетрадиційних адаптаціях рецензенти та критики оплакують втрату традиційного тексту» (Andrews, 1993, p. 243).

Ієн Манро, аналізуючи історію постановок «Ромео і Джульєтти», справедливо зауважує, що «існує нерозривний зв'язок між постановкою любовного сюжету, цивільним сюжетом у фінальній сцені та театральним виконанням п'єси загалом» (Lupton, 2016, p. 57).

Зрозуміло, що глядача, перш за все, цікавить історія кохання Ромео та Джульєтти, а не те, чи зможуть примиритися ворогуючі сім'ї. Погоджуючись з цим положенням, науковець більш глибоко занурюється у проблему: «Це незаперечно з погляду прочитання п'єси Шекспіра, але менш очевидно в контексті театральних та кінематографічних постановок, де підвищений акцент на цивільному сюжеті та суспільному світі п'єси часто йде паралельно з питаннями про ставлення спектаклю до реального світу, в якому він розігрується» (Lupton, 2016, р. 57). На думку І. Манро, «це особливо актуально щодо сучасних адаптацій та переносів п'єси, які характерним чином переосмислюють громадянський сюжет у іконоборчих ключах, зберігаючи при цьому іконічний характер любовного сюжету» (Lupton, 2016, р. 57).

Також важливим, вважає дослідник, є розуміння того, що «сприйняття п'єси як сучасного коментаря є частиною ширшої тенденції у постановках Шекспіра за останні п'ятдесят років, у яких вибираються явні декорації, що дозволяють п'єсі звертатися до нових соціальних та політичних формацій» (Lupton, 2016, р. 67).

В наступному підрозділі проаналізуємо два типи адаптацій шекспірівської трагедії, які запропонували зарубіжні та українські режисери у ХХІ столітті.

ТИПОЛОГІЯ ПОСТАНОВОК ШЕКСПІРІВСЬКОЇ ТРАГЕДІЇ

Перший тип об'єднує вистави, які вибудовуються на перетині різних видів видовищних мистецтв – театру, цирку, танцю та ін.

У 2002 році ісландська компанія Vesturport (режисер Гіслі Орн Гардарссон) поставила циркову версію вистави «Ромео і Джульєтта», в якій активно використовувалися трапеції, циркові обручі, акробатика, елементи фаєр-шоу, клоунада. У 2003 році англійська публіка могла подивитися цю виставу в театрі The Young Vic, а у 2004 – у Playhouse Theatre.

Зауважимо, що рецензії на цю виставу досить суперечливі. Так, Філіп Фішер зазначає, що «ісландська версія “Ромео і Джульєтти” із цирковими номерами звучить інтригуюче. Але десь шляхом поєднання Шекспіра, ексцентричної, дитячої комедії та акробатики не складається в єдине ціле» (Fisher, 2003). І далі рецензент зауважує: «Комедія, в якій фігурувала гігантська бородата Годувальниця в (і без) трусів, домінувала у виставі до антракту і дуже сподобалася численним підліткам у залі. Такою мірою, що сюжет губився. Після цього акробатичні номери розважали публіку, і Шекспір почав давати відсіч, причому дві зірки, Гіслі Ерн Гардарссон у ролі дуже акробатичного Ромео та Ніна Догг Філіппусдоттир у ролі Джульєтти, отримали можливість вимовити кілька любовних промов. Навіть тоді їм часто доводилося вдаватися до слабкої комедії, коли була потрібна серйозність. Кульмінацією серед багатьох інших сцен на вузькому сценічному майданчику і над ним стала трагічна фінальна сцена, в якій шість акторів загинули, повиснувши над сценою» (Fisher, 2003).

Іншу точку зору висловив Майкл Біллінгтон: «Так багато постановок цієї п'єси залишаються приземленими, що приємно бачити, як молода ісландська трупа “Вестурпорт”, що гастролює, вибирає повітряний шлях. Це не перша постановка, де закохані зображені на трапеціях: ця честь належала постановці Карен Бейєр у Дюссельдорфі 1994 року. Але ця версія розвиває цю ідею далі, роблячи практично всіх Монтеккі та Капулетті природними літунами. Жартівливий тон задається від початку, коли на сцену виходить хорист Пітер в цирковому костюмі і вимовляє напівзрозумілий пролог» (Billington, 2003).

Рецензент також констатує вміння акторів «порівняти зображення зі словом. Вони стрибають, скачуть і перекидаються червоною доріжкою, виражаючи протистояння між ворогуючими сім'ями. Ромео висить донизу головою на люстрі, поки Джульєтта пристрасно цілує його. Самотність героїні виражена тим, що вона сидить верхи на цирковому обручі, що ширяє. А атмосферу смерті в гробниці Капулетті захоплююче передано фігурами, підвішеними до шовкових колон. Гіслі Орн Гардарссон, який одночасно грає Ромео та виступає в ролі режисера, безумовно, постає перед нами як акробатичний артист та винахідливий аніматор. <...> Суть п'єси передається, не в останню чергу, завдяки чудовій грі Ніни Догг Філіппусдоттір у ролі Джульєтти. Вона грає її як трохи дратівливу дівчину, яка відкидає настанови Годувальниці. У сильно скороченому тексті їй залишається лише висловити трагізм свого розлучення з Ромео, повісившись на самоті на обручі. І хоча переважаючий тон – це безтурботна веселість, їй вдається передати трагічну, кульмінаційну самотність Джульєтти» (Billington, 2003).

Водночас Майкл Біллінгтон звертає увагу і на недоліки постановки: «Єдине, що мене бентежить, це те, що він (режисер вистави Гіслі Ерн Гардарссон. – О.К.) надмірно передає куті меду з комедією. Годувальницю, без жодної видимої причини, грає волохатий чоловік із накладними грудьми. Отець Лоренцо курить косяк разом з іронічним, культовим Христом. І жоден жарт на фалічну тему не обходиться без оргії хапань за промежину» (Billington, 2003).

Відзначимо, що Годувальниця (Олафур Даррі Олафссон) справді виглядає комічно: актор з бантиками-бігудями на голові, з маскою, що омолоджує, на обличчі, густою бородою і великим черевцем легко пересувається по сцені і танцює, коли це потрібно, разом із Джульєттою.

Традицію звернення режисерів до можливостей циркового мистецтва під час постановки шекспірівської п'єси продовжив улітку 2025 року австрійський актор та режисер Грегор Блеб у рамках фестивалю у селі Тельфс.

Грегор Блеб представив глядачам виставу «Ромео і Джульєтта», як вважає Сюзанна Гуршлер, у «найкращих циркових традиціях» за допомогою сільського театрального колективу, в якому беруть участь і професійні актори, і актори-аматори.

Рецензентка зазначає, що «Блеб ґрунтовно переробив матеріал, доопрацювавши сцени та діалоги, і переніс всю дію в “Тельфс поблизу Верони” та в циркову обстановку», завдяки тому, що на сцені театру було споруджено сталеву циркову конструкцію (сценографія та світлове оформлення Флоріана Хірша). Тож Діяру Агіту (Ромео) та Дезірі Якобіч (Джульєтта) довелося «продемонструвати не лише акторський, а й акробатичний талант» (Gurschler, 2025).

Далі Сюзанна Гуршлер пише, що «ще до початку вистави серед глядачів з'явилися різні ексцентричні

персонажі, що позували для яскравих селфі в яскравих вбраннях і з яскравим макіяжем. Імпресаріо Блеб, у червоному трико і синьому робочому халаті, виголосив дотепну вступну промову перед грандіозним видовищем» (Gurschler, 2025).

Центральна тема вистави – Любов – була зазначена великими літерами на заднику сцени. Постановка супроводжувалась «живою музикою завдяки ансамблю під керуванням Фрахо Келе», причому музичні номери були різних жанрів – «від оптимістичних до романтичних».

Аналізуючи спектакль, Сюзанна Гуршлер звертає увагу на те, що «після досить ексцентричного початку “Ромео і Джульєтта” перейшла у збалансований ритм між дією та поезією. У ньому було все: від сценічних боїв в азіатському стилі до захоплюючих акробатичних номерів та поетично умиротворених сцен» (Gurschler, 2025).

Відмічає у своїй рецензії Сюзанна Гуршлер і акторську гру: «Розпусний і схильний до спокус Меркуціо (Ліза Хёртнагль) контрастує із все більш задумливим Ромео (Діяр Агіт). Зухвала та бунтівна Джульєтта (Дезіре Якобіч) бореться з владолюбною матір'ю (Зара Кофлер) і сперечається з Годувальницею (Марлен Маркт), яка схильна до алкоголю. Закоханим допомагає чернець Лоренцо (Ліліом Левальд), який експериментує з різноманітними психотропними речовинами. Граф Паріс (Даніель Клаузнер) поважно ходить по арені, тоді як Тібальт (Густав Блеб) завдає ударів, а Бенволіо (Аарон Релль) постійно оступається» (Gurschler, 2025). Привертають увагу рецензентки танці та акробатичні номери, що «чудово поставлені Густаво Олівейрою та Сонею Швайгер» та «розкішні костюми» (Gurschler, 2025) акторів.

Важливим є зауваження Сюзанни Гуршлер стосовно особливостей жанру вистави, в якому «відчуваються відлуння комедії дель арте, водевілю та японської манги. Меркуціо та брат Лоренцо постійно нагадують Леголаса та Гендальфа з фільмів «Володар перстнів» – або схожих персонажів із «Гаррі Поттера». Ромео і Тібальт часто викликають у пам'яті японське аніме» (Gurschler, 2025).

Додамо, що Ромео та Джульєтта одягнені в костюми повітряних гімнастів, причому традиційно Джульєтта – у червоний з білою облямівкою, а Ромео – у синій з муару, перуки акторів створені у колір їхніх костюмів. На Лоренцо – білий клоунський костюм і біла перука з довгим рідким волоссям.

Заразом треба звернути увагу на те, що і сценографія виставі (так, слово Любов на заднику сцени оточено символами американського прапора, а костюми акторів, крім Ромео і Джульєтти, виключно клоунярські), і акторські роботи, в яких проявляється традиційний грубий німецький гумор, скоріш, підштовхують глядача до розуміння того, що це не стільки театральна-циркова вистава, скільки пародія на неї. До цього треба додати й ексцентричних персонажів, які з задоволенням робили селфі, і робочий костюм Густава Блеба, в якому він виступив на початку вистави. Зазначен дозволяє стверджувати, що режисер, імовірно, поставив собі за мету створити кітчеву виставу, в якій, звернувшись до відомих театральних штамів, висміяв претензії масової культури до високого мистецтва.

У 2012 році режисер паризького Національного театру Шайо Давид Бобе поставив виставу «Ромео і Джульєтта», в якій не тільки об'єднав театр та елементи цирку (еквілібристику), але ще й ввів у спектакль танці

(насамперед хіп-хоп) та елементи такого бразильського єдиноборства, як капоейра.

Ерік Демей в рецензії на виставу зазначив, що постановка «Ромео і Джульєтти» була зроблена «на основі нового перекладу, написаного спеціально для спектаклю Антуаном та Паскалем Колленами. Ця постановка, що частково виконується на сцені, поєднує знаменитий ліризм Шекспіра з грубим, поетичним і гумористичним стилем, винахідливо змішуючи вульгарний регістр – який не бентежив єлизаветинське бароко – з усією сучасною креативністю вуличного сленгу. Гумор, зміна тону та риторичні варіації приємно розставляють акценти у п'єсі, яка завдяки сценічним рішенням фокусується на ключових моментах знаменитої історії, незважаючи на те, що розгортається приблизно протягом двох з половиною годин» (Demeu, 2012).

Суттєвим, з погляду рецензента, є те, що режисер об'єднав на сцені «акторів, співаків, акробатів і танцюристів – і завдяки акторському складу, що поєднав різні національності та акценти, перетворив Верону Капулетті та Монтеккі на космополітичне місто» (Demeu, 2012). На це працюють і «грандіозні декорації, оброблені міддю ..., що зображують вулиці, церкви та інтер'єри будинків, ... і велика кількість музики, яка більше тяжіє до попурі зі світової музики, ніж до справжнього вираження музичної творчості» (Demeu, 2012).

По-іншому цю виставу сприйняла Аннабель Бодрі: «Перебуваючи десь між єлизаветинською драмою та східною казкою, ця постановка явно пронизана літньою спекою та світлом Верони, спекою, яка розпалює пристрасті Капулетті та Монтеккі. І знову Бобі вражає нас винахідливістю свого сценографічного оформлення. Протягом усієї вистави актори переміщують мідні куби,

переносячи нас з вулиці на балкон, з палацу Капулетті до сімейної усипальниці тощо. Взаємодія рухів між кубами у поєднанні з численними іграми світла створює моменти чистої візуальної поезії, особливо весільна сцена Ромео та Джульєтти у батька Лоренцо (акт II, сцена 6). Вкотре Давид Бобе демонструє своє майстерне володіння простором» (Beaudry, 2013).

Разом з тим, театрознавиці імпонують і перегуки вистави з сучасністю: «У яскравому світлі Верони Капулетті і Монтеккі виглядають скоріше як дві ворожі міські банди, ніж дві знатні італійські сім'ї. На підтвердження цього бійка в 1 акті 1 сцені – не що інше, як ретельно зрежисований бунт, подібний до тих, що показують у новинах. Більше того, ця паралель між постановкою Бобе і реальністю показує нам, що він безпосередньо надихається навколишнім світом, що має ту особливість, що знаходить відгук у кожного, особливо у численних школярів, які прийшли в театр на виставу» (Beaudry, 2013)

На думку Аннабель Бодрі, виставу можна вважати міждисциплінарною, тому що «на сцені поєднуються різні жанри: бешкетний, схожий на бегемота Меркуціо (П'єр Боло), чия швидка манера мови нагадує словесні суперечки (особливо у II акті, 4 сцені); акробатичний Тібальт (П'єр Картонне), що постійно балансує на межі емоцій, від ненависті до надмірної люті; берберська співачка леді Капулетті (Хала Омран), яка виконує хор (між I та II актами); і піаніст й саксофоніст брат Лоренцо (Ален д'Еєр), що акомпанує леді Капулетті під час хору. Ці рішення створюють сенс у рамках міждисциплінарного та популярного бачення театру» (Beaudry, 2013).

Міждисциплінарність вистави дослідниця бачить і у тому, що у «Ромео і Джульєтти» Давид Бобе використовує

кінематографічні посилання, які є технічними: «Ми бачимо переходи, наприклад, у нічній сцені між Ромео і Джульєттою, де білі завіси поступово приховують переплетені тіла двох молодих закоханих, або звукові монтажні склеювання, як у кінці бійки, де принц жестом руки припиняє насильство та музику. Ці згасання або звукові монтажні склеювання дозволяють естетично успішно переходити від однієї сцени до іншої. Уважний глядач помітить ці елементи; непоінформований глядач їх пропустить, і це ніяк не зіпсує виставу» (Beaudry, 2013).

Звертає увагу Аннабель Бодрі і на композицію вистави: «Бобе будує свою драматургію з допомогою зворотного відліку: п'єса тепер поділяється не на сцени, а на дні – п'ять днів, природно, відповідають п'яти актам. Цей поділ створює прискорювальний ефект у драмі. Таким чином, ми знаємо, що п'ятий день відповідає смерті Ромео та Джульєтти. Цей поділ, досягнутий за допомогою відеопроєкції, нагадує нам про неминучий перебіг долі, який знищить молодих закоханих Верони. Бобе пропонує нам динамічне та ефектне оформлення сцени, ритмічну та дотепну драматургію, підкріплену перекладом тексту Шекспіра, оновленим для більш глибокого сприйняття аудиторією ХХІ століття» (Beaudry, 2013).

Важливими для розуміння вистави є роздуми Сольвейг Дешамп стосовно співпраці режисера з перекладачами. З одного боку, ця робота «дуже нагадує процес спільного написання п'єси, де переклад є остаточною формою їх обговорень», а з іншого – переклад, що адаптований до постановки Бобе, «дуже фізичний ..., у якому тіло актора так само важливе, як і текст» (Deschamps, 2012).

Побачила рецензентка і символізм останньої сцени вистави Давида Бобе: «П'єса чудово закінчується

сходженням Ромео, Джульєтти, Паріса, Тібальта та Меркуціо на вівтар смерті. Цей фінальний образ потребує критичного аналізу. На вівтарі знаходяться не Ромео чи Паріс, а символи. Символи молодих життів, обірваних, принесених у жертву містом. Цей уривок відсутній у п'єсі Шекспіра; це інтерпретація трагедії режисером. Цей фінальний образ запрошує глядача критично глянути на п'єсу і, як наслідок, на світ, у якому ми живемо» (Deschamps, 2012).

Однак не всі рецензії схвально оцінюють роботу Давида Бобе. Так, Стефан Капрон визнає, що «хоча атмосфера вистави приємна, гра акторів, особливо молодих – Мехді Дехбі (Ромео) та Сари Ллоркі (Джульєтта), – не така переконлива. Цей недолік дещо компенсується відкриттям Веронік Стас у ролі Годувальниці. Ця бельгійська акторка просто блискуча! Також приємно бачити Альєна д'Еєра (брат Лоренцо)... Але задоволення від перегляду остаточно згасає до останньої години вистави, яка помітно затягується. Вистава перетворюється на класичну мішанину. Зникли ті елементи, які надавали гостроти початку. Втрачено колишню гостроту, незважаючи на прекрасне зображення нерухомих тіл Ромео, Джульєтти, Паріса і Меркуціо, осяяних вишуканим світлом. У будь-якому випадку, Девіду Бобе вдається порозумітися з юною аудиторією, яка повністю зачарована цією версією твору Шекспіра, яка знаходить відгук у їх душі» (Capron, 2012).

У той самий час рецензент незадоволений не зовсім зрозумілим «нагромадженням ефектів і образів» у виставі. Так, «лють і розпач Паріса з приводу смерті Джульєтти, коли він починає вити від горя арабською мовою. Ідея гарна, але вона зовсім недоречна. Можливо, нам слід було б зрозуміти, коли пані Капулетті співає свою пісню

(арабською) – дуже гарний голос, але що з того? У результаті ми залишаємося із цим проблиском кохання між двома підлітками. Що б стало з їхньою любов'ю, якби смерть не забрала їх? Все це справляє враження аматорської, трішки демагогічної, злегка популістської спроби, яка могла б нас підкорити» (Carpon, 2012).

Постановка Тіни Брюггеманн «Ромео і Джульєтта» у 2020 році є спільною роботою театру міста Аален, балетного класу музичної школи Аалена та будинку танцю Кераміка.

Дагмар Ольтерсдорф відразу зазначає, що це міждисциплінарна постановка, в якій «в історію кохання вплетений танцівник Браян Фішер у ролі витонченого та захопленого Паріса. Райна Хебель виконує партію Леді Капулетті з непохитною грацією, вона одягнена у вражаюче яскраве жабо (художник по костюмах Аннет Вольф). Олена Вірт приголомшує експресивним танцем у ролі вольового Тібальта. Патрік Гутенсон у ролі Меркуціо не поступається їй у своїй безтурботній сміливості» (Oltersdorf, 2021).

Важливі для вистави і масові сцени. Так, «група танцюристів у темних сукнях штурмує сцену. Банда вступила в жартівливу, гарячкову битву з іншою групою. Ця група одягнена в цукеркові кольори і рухається скоріше елегантно, ніж дико. Але не менш агресивно. Вулиця зустрічається з куртуазністю. Капулетті зустрічаються з Монтеккі. Кераміка зустрічається із балетним класом. Модернізм зустрічається із класикою. Невербальна мова тіла зустрічається із поезією» (Oltersdorf, 2021). Причому, з одного боку, як вважає рецензент, «танцюристи демонструють потужну гру», а з іншого – таке домінування «над драмою невербальної та візуальної складових протягом більшої частини вистави»

іноді відбувається «на шкоду поетичній дузі напруги» (Oltersdorf, 2021).

Дагмар Ольтерсдорф у рецензії детально аналізує гру акторів у виставі: «Джулія Сільвестр грає свою Джульєтту з освіжаюче сучасним відтінком, представляючи її молодю жінкою, яка часом з дитячою наївністю пручається дорослому життю, а потім, з явним викликом, повстає проти громадських очікувань. У душі вона Монтеккі. Мануель Флах переконливий у ролі Ромео, спочатку він вагається, але, охоплений любов'ю, зрештою діє рішуче. Поруч із ним Філіп Дюршмід грає Бенволіо, який, гойдаючись на дитячих гойдалках під стелею, постійно підхоплює нитку розповіді. Арвід Клауз у ролі білого, як крейда, принца, який перекидає виноградні шпажки, і хитрого ченця майже не говорить, але ці появи особливо запам'ятовуються. Те саме можна сказати і про Діану Вульф. У ролі Лорентії, няні та сестри Джульєтти, вона грає з зосередженою інтенсивністю на тлі яскравих та диких подій» (Oltersdorf, 2021).

Цікаве музичне оформлення вистави: «Мона Вайнгарт грає на акордеоні у супроводі професора ударних інструментів Бернда Брунка, виконуючи все – від класики до поп-музики» (Oltersdorf, 2021).

Важко сказати, чи знав Ростислав Держипільський про експерименти режисерів, які у своїх виставах синтезували можливості театру, цирку та танцю, але у своїй постановці директор та художній керівник Івано-Франківського академічного обласного музично-драматичного театру ім. Івана Франка пішов іншим шляхом – в його спектаклі актори займаються важкими фізичними вправами. На майданчику, що розташований на сцені та обтягнутий сіткою рабицею, розкладені велика шина, молоти, штанга, гантелі, підвішений боксерський

мішок для відпрацювання ударів руками та ногами, стоять велотренажер та лава для жимової вправи зі штангою в положенні лежачи. Все це необхідно для підготовки спортсменів, що виступають у змішаних єдиноборствах, якими є Ромео, Меркуціо та Тібальт.

Треба взяти до уваги, що актор Олег Панас у сценах Ромео зі своїм батьком, який заміняє у виставі Бенволіо, та в діалогах з Іваном Бліндаром-Меркуціо займається складними фізичними вправами, але це не позначається на його диханні та вимові реплік.

Приголомшливими в постановці є і бої Меркуціо з Тібальтом та Ромео з Тібальтом, вирішені як боксерські бої.

Другий тип вистав, який посідає важливе місце серед сучасних постановок «Ромео і Джульєтти», – це мюзикли, які були створені в десяти – двадцяті роки ХХІ століття.

Мюзикл Конрада Аскланда «Ромео і Джульєтта» вперше був показаний у січні 2015 року в Історичному театрі Лінкольна в Маунт-Верноні, штат Вашингтон. Режисер – Джо Боуен, постановка – META Performing Arts. Це масштабна постановка, в якій беруть участь наживо понад 10 музикантів та понад 30 акторів. Композитор говорить, що «завдання, яке поставили перед творцями мюзиклу, полягало в тому, щоб використовувати як музичний супровід лише оригінальний текст Шекспіра. Жодного спрощення слів. Ніякого сленгу та оновлених текстів. І жодних сучасних хіпстерських декорацій. Ми створили декорації та костюми відповідно до епохи Шекспіра – кінця ХVІ століття. Це був дуже складний та надзвичайно корисний проект» (Q&A: Romeo and Juliet rendition questions, 2016).

Звернімо увагу на те, як Конрад Аскланд працював над створенням свого мюзиклу: «Вся музика була написана

безпосередньо на основі тексту Шекспіра. Ніколи не складалася пісня, яка спочатку була б написана, а потім “підігнана” під слова Барда. Це було одним із перших правил: вся музика повинна була бути написана безпосередньо і тільки для того, щоб служити чудовому тексту Шекспіра. <...> Більшість музики залишалася незмінною протягом усього процесу репетицій з невеликими змінами для вибору тональності, що найбільш підходить для актора. Музичний супровід був написаний під час репетицій, коли ми визначали, скільки часу потрібно для зміни декорацій чи сценічних рухів. Музика для бойових сцен була написана після того, як була розроблена хореографія бойових сцен» (Askland’s *Romeo and Juliet the musical*, 2021).

Музика до мюзиклу Конрада Аскланда «Ромео і Джульєтта» вирізняється своїм композиційним підходом, що поєднує класику та сучасність. Сам композитор говорить про те, що він «створив спектакль, поєднавши північноамериканський бродвейський стиль та легку оперу: таким чином, сама музика була адаптована для публіки музичного театру, тоді як текст і постановка відповідали добі, в якій вони були написані» (Q&A: *Romeo and Juliet rendition questions*, 2016).

Зазначимо, що синтез неокласики та сучасних дисгармонійних мелодій, в яких музичні звуки, що видобуваються з духових дерев’яних та мідних інструментів і скрегочуть, на нашу думку, не зовсім добре поєднується у мюзиклі Конрада Аскланда, як і те, що оперні аріозо межують в його «Ромео і Джульєтті» з легкими розважальними мелодіями. Такий дисонанс різних стилів починається вже в увертюрі, коли на зміну ліричній та тривожній темам приходить весела мелодія, яка ляже в основу аріозо Меркуціо про королеву Меб, під

час якого актор не тільки активно рухається по сцені, але й майстерно вибиває чечітку.

Як і в мюзиклі Жерара Пресгюрвіка, так і в мюзиклі Конрада Аскланда важливу роль грає персонаж Смерть, але на відміну від французького твору, в американському – Янгол Смерті не мовчить, а співає: з'явившись на самому початку дії, актор в чорно-білому одязі проспівує слова хору з прологу, а потім протягом вистави коментує ті чи ті події. Саме він в останні хвилини постановки з'являється біля тіл молодих закоханих і, проспівавши останню репліку принца Ескала, покладає на них білу троянду.

Мюзикл «Ромео та Джульєтта – Кохання – це все» був створений композиторами та авторами текстів пісень Петером Плате та Ульфом Лео Зоммером, а також музикантом Джошуа Ланге. Прем'єра мюзиклу відбулася у березні 2023 року в Театрі Вестенс у Берліні.

Переглянувши виставу, рецензенти одразу зауважили, що «кохання, секс та смерть» – головні теми цього мюзиклу (Sarah, 2023), а «сюжет досить точно відповідає оригіналу, приправлений чудово поставленими танцювальними та бойовими сценами, на чолі з неймовірно талановитою та зворушливою Ясміною Хемпель у головній жіночій ролі» (Review Romeo & Julia, 2023).

У той самий час відразу був виявлений суттєвий недолік. Так, Домінік Лапп підкреслив, що «хоч би як сучасно ні звучали музика та тексти, коли на сцені вимовляються діалоги, тексти Шекспіра читаються в оригінальному перекладі Августа Вільгельма Шлегеля. Саме тут і криється слабкість: сучасні тексти пісень та запилені оригінальні рядки просто не поєднуються. Шекспір звучить часом смішно, часом гірко злісно, але насамперед дуже пафосно – саме тому навіть театри зараз часто використовують нові адаптації його текстів. Той

факт, що мюзикл «Ромео і Джульєтта» повертається до оригінального тексту, руйнує сучасну концепцію твору – і, мабуть, саме цього й домагалися. Однак це робить діалоги дещо схожими на пародію та вимагає від глядачів додаткової концентрації. Легкий, автентичний текст пісні раптово змінюється театральним-неприродним розмовним фрагментом» (Larr, 2023).

Пише рецензент і про слабкий сценарій: «І без того затягнута оригінальна історія в мюзиклі здається нецілісною, являючи собою ковдру з сет-листів поп-концертів, що перемежаються стомлюючими діалогами, що не утворюють цілісного твору. Однак була зібрана сильна команда в особі Крістофа Древіця (режисер) та Джонатана Хуора (хореограф), яким вдалося отримати найкращий результат зі слабого сценарію. Зокрема, динамічна та виразна хореографія Хуора привносить у постановку темп і блиск. Древіць об'єднав 17 акторів у згуртований колектив, але його персонажі залишаються міцно вкоріненими у текст, що не дозволяє їм розкритися глибше» (Larr, 2023).

На думку Домініка Лаппа, «найбільш яскраво у цій постановці виділяється її візуальне оформлення. Ендрю Д. Едвардс не тільки розробив чудові костюми, що ідеально відповідають епосі, але й створив надзвичайно функціональну, цілісну сценографію. Для “Ромео і Джульєтти” вона є напівкруглою балюстрадною конструкцією з красиво прикрашеними дверима внизу і завісою з ниток. У поєднанні з настільки ж винахідливим і захоплюючим світловим оформленням Тіма Дейлінга це створює чудові сцени, особливо при використанні сцени, що обертається. Родзинкою є безліч лампочок, підвішених на різній висоті, які, подібно до рою світлячків над сценою,

створюють чарівну атмосферу, рухаючись вгору і вниз, блимаючи і змінюючи колір» (Larr, 2023).

Інші рецензенти уточнили особливості костюмів вистави: «Ця вистава – справжнє візуальне досягнення, з чудово продуманою концепцією костюмів, що поєднує в собі моду італійського Відродження із сучасною вуличною модою та військовим взуттям» (Review Romeo & Julia, 2023).

Домінік Лапп у своїй рецензії детально аналізує і роботу акторів на сцені: «Ще однією перевагою вистави є висококласний акторський склад, очолюваний Ясміною Хемпель у ролі Джульєтти та Полом Читковичем у ролі Ромео. Обидва привносять чудову свіжість і безтурботність у свої образи закоханих підлітків. Читкович переконливо комічний, спочатку оплакуючи своє втрачене кохання – Розалінду, а потім, наче мавпа, звисаючи з балкона Джульєтти. Але він також майстерно зображує закоханого та борця. Хемпель, з іншого боку, грає не просто закохану дівчину, а сильну та емансиповану жінку, яка повстає проти планів свого батька (блискуче злого: Пилип Новицький) щодо шлюбу... Ліза-Марі Самнер зачаровує в ролі суворої леді Капулетті, Ентоні Кертіс Кірбі проникливо співає про брата Лоренцо, Едвін Парзефалл створює достовірний образ кузена Ромео, Бенволіо, а Семюел Франко захоплює у ролі кузена Джульєтти, Тібальта. Але одна з найсильніших ролей належить Ніко Венту у ролі Меркуціо, безнадійно закоханого у Ромео. Гра Вента переконлива, і він виконує свої пісні із запалом. Єдина, хто затьмарює всіх, – це Штеффі Ірмен, яка в ролі Годувальниці є не просто прихованою зіркою, а безперечною зіркою вистави» (Larr, 2023).

Більшість рецензентів звертає увагу на образ, який традиційно вводиться в мюзикли про Ромео і Джульєтту. Це Янгол Смерті – персонаж, який постійно присутній на галереї над сценою, «ніби ширяє над тим, що відбувається.

Ефірний, чистий спів контратенора Нільса Вандерера також ідеально підходить для цієї ролі, надаючи барокового відтінку, досить незвичайного для мюзиклу» (Lapp, 2023).

Домінік Лапп не забуває описати і особливості заключної сцени вистави, коли «після смерті головних героїв усі виконавці скидають свої костюми XVI століття і одразу ж з'являються на сцені у повсякденному одязі XXI століття. Цей жест посилюється емоційною фінальною піснею «Війна закінчена» – і ми вкотре переконуємось у тому, наскільки позачасова ця історія» (Lapp, 2023).

Рецензентка Сарах уточнює, що у ролі Янгола Смерті Нільс Вандерер «смикає за нитки (дійсно, ближче до кінця другої дії є сцена, в якій персонаж виступає в ролі ляльководи: Янгол Смерті знаходиться на галереї і в своїх руках тримає стрічки, що простягнуті вниз до акторів, які опоясують їх талії. – О. К.) і разом із панотцем Лоренцо, якого грає Ентоні Кертіс Кірбі, веде глядачів через сюжет» (Sarah, 2023).

З погляду Сарах, «Кірбі грає свою власну інтерпретацію побожного християнського брата. У цій п'єсі Церква явно інтерпретується як віра у природу, людство, добро та власну силу. Люди роблять помилки – навіть ті, хто займає таке важливе становище, як панотець Лоренцо. Ця інтерпретація дуже сучасна і втілена Кірбі з любов'ю та часткою гумору» (Sarah, 2023).

Крістофер Філіпескі прискіпливо придивляється до музичних номерів німецького мюзиклу, яких усього 25: «Тут представлено дике поєднання німецької поп-музики 2023 (Es lebe der Tod), трохи шлягера (Halt dich an die Reichen), потужні, масштабні балади (Das Schцnste), несподівана електронна інтерлюдія (Der Wolf) і ... оперний вокал. <...> Тут є потужні хорові номери, такі як енергійна

«Wir sind Verona»..., а також зворушливі дуети між провідними акторами Ясміною Хемпель у ролі Джульєтти та Полом Читковичем у ролі Ромео, у фортепіанно-струнній композиції «Dann fall ich», які вони виконують скоріше як німецькі поп-співачи, ніж як типові виконавці мюзиклів...» (Filipecki, 2023).

Додамо, що деякі композиції, які були включені в мюзикл, вже звучали раніше у виконанні музичного дуету «Розенштольц» (вокалісти Петер Плате та Анна Р.), перш за все, це пісня «Любов – це все», але були значно осучаснені для вистави.

Наступне зауваження, на наш погляд, є актуальним не тільки для німецького мюзиклу, але і для багатьох вистав у різних театрах світу. Так, Карін Копер у рецензії зауважує, що «слабке місце вистави – це діалоги. Майже всім виконавцям не вистачає мовної майстерності та чіткої артикуляції; коротше кажучи, дикція залишає бажати кращого» (Coper, 2023).

У жовтні 2021 року на сцені Вінницького академічного музично-драматичного театру ім. М. Садовського відбулася прем'єра мюзиклу «Ромео і Джульєтта» режисера-постановника Тараса Мазура. Музику до вистави написав В'ячеслав Назаров.

Постановка привертає увагу своєю динамічністю, чітким переходом від масових сцен, де домінує жвавий темп і швидкі рухи танцюристів-спортсменів під час виконання хіп-хопу або танцюристів, що беруть участь у стилізованому під старовинний танець, що виконується у швидкому темпі, а також присутні складні акробатичні номери та брейк-данс (хореографи – Діана Калакай та Гліб Зельгін), до ліричних, які пов'язані з головними героями.

Чудовий запальний танцювальний номер виконує у виставі Годувальниця (Олена Шамрай) перед зустріччю з

Ромео, яка вправно користується стилізованою булавою у руках проти розбишак, що хочуть її скривдити. Цей номер плавно переходить у її дует з Меркуціо.

Оригінальним у виставі є і поєдинок між Меркуціо (Михайло Крисов) та Тібальтом (Гліб Зельгін): актори виявляють свою майстерність не у бою на шпагах, а на танцювальному майданчику, виконуючи чечітку.

Режисер у виставі використовує елементи фізичного театру, прийом розбивки рухів акторів на кадри для досягнення ефекту сповільненої зйомки, а також акторів, як ляльок, що ожили (почет Тібальта з чотирьох дівчат) чи вже стали непридатними, зіпсувалися (той же Тібальт під час бою з Ромео під оглушливий гуркіт перкусії).

Серед вокальних номерів привертають увагу блюз про королеву Меб, який співають Меркуціо (Михайло Крисов) та Бенволіо (Роман Хегай-Семенов), а також пісні, що виконують на початку вистави Ромео (Володимир Білосор), Паріс (Артур Константинов) та Джульєтта (Марія Левченко). Разом з тим у виставі багато дуетів, а завершує постановку хор усіх акторів на сцені.

Таким чином, аналіз показав, що науковці (літературознавці та мистецтвознавці) та режисери-практики продовжують у ХХІ столітті активно звертатися до п'єси «Ромео і Джульєтта» в пошуках нових ідей та сенсів, які б могли дати відповіді на екзистенціальні виклики сучасності, а також, долучаючи молоде покоління до театру, розкрити для них велич та красу шекспірівського твору.

Необхідно також звернути увагу на те, що розглянуті у статті вистави українських режисерів самотутні і не являють собою переспіви західноєвропейських чи американських постановок. У той же час і Ростислав Держипільський, і Тарас Мазур активно експериментують з можливостями сучасного театрального мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Andrews, John F. (Ed.). (1993). *Romeo and Juliet: critical essays*. New York London : Garland Pub.
- Askland's Romeo and Juliet the musical – When Shakespeare meets musical theatre.
(2021). *Conrad Askland*. Retrieved from <https://conradaskland.com/blog/asklands-romeo-and-juliet-the-musical-when-shakespeare-meets-musical-theatre/>
- Beaudry, Annabelle. (2013). «De plus en plus de jour: de plus en plus de tñnñbres sur nous» (acte III, 5): un Romñño et Juliette lumineux et plastique», *Shakespeare en devenir [En ligne]*, *L'Oeil du Spectateur*, N°5 – Saison 2012-2013, Adaptations scñniques de pñces de Shakespeare, mis a jour le: 13/06/2013,
Retrieved from <https://shakespeare.edel.univpoitiers.fr:443/shakespeare/index.php?id=642>.
- Bevington, David, Spencer, Terence John Bew. (2025). William Shakespeare. Feminist criticism and gender studies. *Britannica*. Retrieved from <https://www.britannica.com/biography/William-Shakespeare/Feminist-criticism-and-gender-studies>
- Billington, Michael. (2003). Romeo and Juliet. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/2003/oct/02/theatre>
- Bloom, Harold. (1998). Shakespeare: the invention of the human. *Internet Archive*. Retrieved from https://archive.org/details/isbn_9780965686822
- Bourus, Terri. (2022). Speak'st thou from thy heart?: Performing the Mother-Nurse and Clown-Servant in Romeo and Juliet. *SKENI: Journal of theatre and Drama Studies*, 8 (2), 169-195.
- Brooke, Nicholas. (1968). Shakespeare's Early Tragedies by. *Methuen & Co. Ltd.* Retrieved from <https://books.google.ba/books?id=Ow-ToQKsapEC&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false>
- Capron, Stñphane. (2012). Romñño et Juliette version David Bobññe. *Sceneweb*. Retrieved from <https://sceneweb.fr/romeo-et-juliette-version-david-bobee/>
- Coadou, Sterenn Le. (2006). Romeo and Juliet: la (re)naissance d'un mythe littñraire.

- OpenEditionBooks*. Retrieved from <https://books.openedition.org/pur/37961> Coper, Karin. (2023). *Es muss Liebe sein. magazin Klassik.com*. Retrieved from <https://magazin.klassik.com/konzerte/reviews.cfm?task=review&PID=7936>
- Demey, Eric. (2012). *Romeo et Juliette. Journal La Terrasse*. Retrieved from <https://www.journal-laterrasse.fr/romeo-et-juliette-chaillot-shakespeare-david-bobee/>
- Deschamps, Solveig. (2012). Critique. *Roméo et Juliette de Shakespeare par David Bobee a Chaillot. Un Fauteuil Pour l'Orchestre*. Retrieved from <https://unfauteuilpourolchestre.com/critique-romeo-et-juliette-de-shakespeare-par-david-bobee-a-chaillot/>
- Doren, Mark Van. (1939). *Shakespeare. Internet Archive*. Retrieved from <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.186054/mode/2up>
- Evans, Bertrand. (1979). *Shakespeare's Tragic Practice*. Oxford: University Press.
- Filipecki, Christopher. (2023). Various Artists – *Romeo & Julia: Liebe Ist Alles – Das Musical. minutenmusik*. Retrieved from <https://minutenmusik.de/rezension/various-artists-romeo-julia-liebe-ist-alles-das-musical>
- Fisher, Philip. (2003). *Romeo and Juliet (Young Vic and Vesturport production). British Theatre Guide*. Retrieved from <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/RJice-rev>
- Gurschler, Susanne (2025). *Romeo & Julia bei den Tiroler Volksschauspielen. Inn bruck info*. Retrieved from <https://www.innsbruck.info/blog/de/events/romeo-julia-bei-den-tiroler-volksschauspielen/>
- Hazlitt, William. (n.d.). *Characters of Shakespeare's Plays (Romeo and Juliet). Gen us*. Retrieved from <https://genius.com/William-hazlitt-characters-of-shakespeares-plays-romeo-and-juliet-annotated>
- Lapp, Dominik. (2023). *Mit Stärken und Schwächen: „Romeo & Julia“ in Berlin. Kulturfeder.de*. Retrieved from <https://www.kulturfeder.de/rezension/romeo-und-julia-berlin-1005845.html>
- Lupton, Julia Reinhard (Ed.). (2016). *Romeo and Juliet: A Critical Reader. Doc men.PUB*. Retrieved from <https://dokumen.pub/romeo-and-juliet-a-critical-reader-9781474216364-9781472589262-9781474269094-9781474216371.html>
- Metscher, Thomas. (2016). *Review of Shakespeare's Tragedies. An Introduction*.

- MLToday*. Retrieved from <https://mltoday.com/review-of-shakespeare-s-tragedies-an-introduction/>
- Oltersdorf, Dagmar. (2021). Shakespeares Romeo und Julia trifft auf Tanz und Musik. *SchwabischePost*. Retrieved from <https://www.schwaebische-post.de/ostalbkreis/shakespeares-romeo-und-julia-trifft-auf-tanz-und-musik-90275496.html>
- Paster, Gail Kern. (1996). A Modern Perspective: Romeo and Juliet. *Folger Shakespeare Library*. Retrieved from <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/romeo-and-juliet/romeo-and-juliet-a-modern-perspective/>
- Q&A: Romeo and Juliet rendition questions. (2016). *Conrad Askland*. Retrieved from <https://conradaskland.com/blog/qa-romeo-juliet-rendition-questions/#more-6702>
- Review Romeo & Julia: sharply cut, well crafted Berlin musical rocks Shakespeare. (2023). *DETSKUDUSE.DK*. Retrieved from <https://dets kuduse.dk/en/2023/04/27/romeo-amp-julia-sharply-cut-well-crafted-berlin-musical-rocks-shakespeare/>
- Sarah (2023). «Romeo & Julia» im Theater des Westens: Shakespeare trifft Broadway – und das mitten in Berlin! *Sarah Lippasson*. Retrieved from <https://sarahlippasson.com/2023/03/19/romeo-und-julia-liebe-ist-alles-das-musical-kritik/>
- Snyder, Susan. (2019). The comic matrix of Shakespeare's tragedies: Romeo and Juliet, Hamlet, Othello, and King Lear. *Documen.PUB*. Retrieved from <https://dokumen.pub/the-comic-matrix-of-shakespeares-tragedies-romeo-and-juliet-hamlet-othello-and-king-lear-9780691196626.html>
- Urbanczyk, Aaron. (2014). Shakespeare and Mimesis [i] A new Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality by A.D. Nuttall [i] Shakespeare the Thinker by A.D. Nuttall. *Intercollegiate Studies Institute*. Retrieved from <https://isi.org/shakespeare-and-mimesis-ia-new-mimesis-shakespeare-and-the-representation-of-reality-i-by-a-d-nuttall-ishakespeare-the-thinker-i-by-a-d-nuttall/>
- Weis, Rene. (Ed.). (2012). *Romeo and Juliet*. Bloomsbury Arden Shakespeare. Wells, Stanley. (1996). The Challenges of Romeo and Juliet. *eNotes*. Retrieved from <https://www.enotes.com/topics/romeo-and-juliet/criticism/romeo-and-juliet-vol-87/criticism-overviews-and-general-studies/stanley-wells-essay-date-1996>

**THE TRAGEDY "ROMEO AND JULIET"
BY W. SHAKESPEARE ON THE STAGES OF WESTERN
EUROPEAN, AMERICAN AND UKRAINIAN THEATERS
OF THE FIRST QUARTER OF THE 21st CENTURY:
INTERPRETATIONAL ASPECT**

The article examines the directions that can be identified in the study of literary and art studies of the tragedy "Romeo and Juliet" by W. Shakespeare in recent decades, and also reveals two fundamentally new types of adaptations of Shakespeare's tragedy, which were proposed by foreign and Ukrainian directors in the 21st century. It should be noted that literary scholars not only supplement the list of problems raised by the playwright in his work (J. Lupton, G. Paster), but also delve into identifying pretexts for the text of "Romeo and Juliet" (H. Bloom, S. Le Coadou, J. Lupton). Researchers continue to clarify the characters of the main characters of the play – Romeo, Juliet, the Nurse and Mercutio (H. Bloom, T. Bourus, R. Weis, J. Lupton, G. Paster, S. Snyder, S. Wells, etc.). Scholars are also interested in the stylistic and genre features of "Romeo and Juliet" (H. Bloom, N. Brooke, S. Snyder). Recently, literary scholars have also begun to apply new approaches to Shakespeare's play, such as the feminist approach (D. Bevington) and queer theory (H. Bloom).

Recently, art and literary critics have begun to ponder the rather complex issue of the careful reading of the play's text by modern directors.

First of all, they emphasize the literary nature of the tragedy, which combines lyrical poetry with intellectualism,

which is "especially evident in the complex play of words" (S. Wells). Scholars also argue that "the many techniques of parallelism and repetition create an almost architectural sense of structure" that directors should see when reading "Romeo and Juliet" (S. Wells).

An equally difficult task for directors is that not all characters are presented equally prominently in the play. Thus, Sampson, Gregory, Peter, and the Apothecary attract the attention of the audience, despite the fact that they have a small number of lines in the play, while the Prince and Paris, although important characters, are deprived of a bright individuality by the playwright (S. Wells). At the same time, the researchers analyzed which roles in Shakespeare's play are difficult for actors to perform – these are the roles of Friar Lawrence, Mercutio, and the Nurse (S. Wells).

According to researchers, there are several problematic scenes in "Romeo and Juliet" that require special attention from directors. First of all, this is the scene in which Juliet, Lady Capulet, and the Nurse meet together (1.3), where "the restrictions imposed by class and gender norms on all three women" are clearly visible (J. Lupton). The cemetery scene (3.5) is also difficult, which is often cut from the play, but it is necessary because it shows "the continuation of the consequences of the duel in the third act" between Tybalt and Romeo (Lupton). The finale is also difficult to read, because "there is an inextricable connection between the staging of the love plot, the civil plot in the final scene, and the theatrical performance of the play as a whole" (J. Lupton).

Scholars conclude that "Romeo and Juliet", thanks to its well-constructed plot, is "the most adapted of Shakespeare's works, both in terms of the number and variety of these adaptations" (J. Lupton). However, scholars caution that interpretations of the play's text should not reflect "the

eccentricities and follies of directors who succumb to the fashions of the market and the power of ideologies" (T. Metscher).

Scientists also pay attention to the fact that the director, while working on a play, inevitably faces the question of which plot in "Romeo and Juliet" to focus on – the love plot or the civil plot, because recently in theatrical productions that "characteristically reinterpret the civil plot in iconoclastic terms, the ... iconic nature of the love plot has been preserved" (J. Lupton).

In the 21st century, directors have opened up two new approaches to reading the tragedy of "Romeo and Juliet" on the stage of theaters.

The first type combines performances that are built on the intersection of different types of performing arts – theater, circus, dance, etc.

The Icelandic company Vesturport (directed by Gisli Orn Gardarsson) staged a circus version of the play "Romeo and Juliet" (2002), which actively used trapezes, circus hoops, acrobatics, elements of a fire show, and clowning. On the one hand, the director offered the audience an original approach to solving the scenography of the play, but, on the other hand, by replacing the tragedy with a comedy that appealed to the young audience, he made it entertaining, that is, one that did not reveal the true meaning of the play.

In the play "Romeo and Juliet" (2025) by the Austrian director Gregor Bloeb, as part of the Telfs festival, the possibilities of circus art are also played up, but with the addition of elements of vaudeville, commedia dell'arte, and anime.

The production of "Romeo and Juliet" (2012) by David Bobee at the National Theatre of Chaillot combines theatre, circus elements (equilibrium), capoeira and dance. At the

same time, David Bobee moves away from entertainment and tries to emphasize the play's connection with modernity.

Tina Brøggemann's production of "Romeo and Juliet" (2020) is a collaboration between the Aalen City Theatre, the ballet class of the Aalen Music School and the Keramik Dance House, but the extensive use of dance in the performance leads to it beginning to dominate "the drama non-verbally and visually for most of the performance" sometimes "to the detriment of the poetic arc of tension" (Oltersdorf).

The actors playing Romeo and Mercutio in the play "Romeo & Juliet" (2021) by Rostyslav Derzhipilsky (director, artistic director of the Ivano-Frankivsk Academic Regional Music and Drama Theatre named after Ivan Franko) engage in complex physical exercises on stage during dialogues, and later demonstrate their skills in the most unruly fights with Tybalt.

A second type of production that has become prominent among modern productions of "Romeo and Juliet" are musicals.

Conrad Askland's musical "Romeo and Juliet" (2015) at the Historic Lincoln Theatre in Mount Vernon, Washington, was notable for its music, which combined North American Broadway style with light opera, and was written entirely to "Shakespeare's original text. No simplifications. No slang or updated lyrics" (Q&A). The set and costumes for the play were also appropriate to Shakespeare's era.

The main themes of the musical by Peter Plate, Ulf Leo Sommer and Joshua Lange "Romeo and Juliet – Love is Everything" (2023) at the Westens Theater in Berlin (directed by Christoph Drewitz) are "love, sex and death" (Sarah). The magnificent set design, original costumes, dance numbers and fight scenes, as well as extremely melodic hits and ballads that also require opera training from the actors

– all this attracts the attention of the audience. In both the musicals by Askland and by Plate, Sommer and Lange, the role of the Angel of Death, which first appeared in the musical by G. Presgurvik, is already becoming traditional, but if in the French production the Angel of Death does not sing or speak, then in the American and German musicals he sings, and in "Romeo and Juliet – Love is Everything" this role is performed by a countertenor.

The musical "Romeo and Juliet" (2021) at the Vinnytsia Academic Music and Drama Theater named after M. Sadovsky (director – Taras Mazur, composer – Vyacheslav Nazarov) attracts attention with its dynamism. The performance has a clear transition from mass scenes, dominated by a lively pace and fast movements of athletes-dancers during the performance of hip-hop or dancers participating in a dance performed at a fast pace and stylized as ancient, as well as complex acrobatic numbers and break dance (choreographers – Diana Kalakai and Gleb Zelgin), to calm and lyrical ones, which are associated with the main characters and their dates. In addition, the original features of the play are the duel between Mercutio and Tybalt in the form of a tap dance (who can beat the rhythm with their feet better and longer) and the incendiary dance number of the Nurse.

At the same time, the director uses elements of physical theater in the play, the technique of breaking down the actors' movements into frames to achieve the effect of slow motion, as well as actors as dolls that have come to life (the tribute to Tybalt from four girls) or have already become unusable, spoiled (the same Tybalt during the fight with Romeo to the deafening roar of percussion).

Thus, the analysis showed that in the 21st century, scholars (literary and art historians) and practicing directors continue to actively turn to the play "Romeo and Juliet" in

search of new ideas and meanings that could provide answers to the existential challenges of modernity, as well as, by involving the younger generation in the theater, reveal to them the greatness and beauty of Shakespeare's work.

It is also necessary to pay attention to the fact that the performances of Ukrainian directors considered in the article are original and are not retellings of Western European or American productions. At the same time, both Rostyslav Derzhypilsky and Taras Mazur are actively experimenting with the possibilities of modern theatrical art.