

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА
ФРАНКА

ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кафедра театрознавства та акторської майстерності

КУРСОВА (БАКАЛАВРСЬКА) РОБОТА
**«ДРАМАТУРГІЯ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА
НА СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ
(НА ПРИКЛАДІ ТЕАТРІВ ЗАХІДНОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ)»**


Студентки 4 курсу
денної форми навчання
спеціальності 026
«Сценічне мистецтво (Театрознавство)»
факультету культури і мистецтв
Остап'юк Олесі Любомирівни

Науковий керівник – доцент кафедри
театрознавства та акторської
майстерності,
кандидат мистецтвознавства
Р. Я. Лаврентій

Завідувач кафедри:  проф. Б.М.Козак

Національна шкала вигнінко

Кількість балів: 95 Оцінка: ECTS

 A

Львів – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ГАМЛЕТІАНА У ЧИННОМУ РЕПЕРТУАРІ ТЕАТРІВ ЗАХІДНОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ	
1.1 Лялькове «alter ego» Гамлета на сцені Львівського академічного театру естрадних мініатюр « І люди, і ляльки »	8
1.2 Андеграунд прочитання «Гамлета» на сцені Івано-Франківського національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка.....	14
1.3 «Н-effect» : пошук сучасного Гамлета-героя в умовах війни (Україна, ХХІ ст.).....	22
РОЗДІЛ 2. ВТІЛЕННЯ ТРАГЕДІЇ «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТА» У ДВОХ РІЗНИХ СЦЕНІЧНИХ ПРОСТОРАХ	
2.1. Постапокаліптична вистава <i>Dramma per Musica</i> «Romeo & Juliet» режисера Р. Держипільського.....	31
2.2. Мінімалістична постановка «Ромео та Джульєтта» на сцені Першого академічного українського театру юного глядача у Львові....	36
РОЗДІЛ 3. ІНШІ П'ЄСИ В. ШЕКСПІРА НА СУЧАСНИХ ЛЬВІВСЬКИХ СЦЕНАХ	
3.1. «Сни літньої ночі» у внутрішньому дворіку Львівського академічного драматичного театру ім. Лесі Українки.....	39
3.2. Руйнація міфу про домінування чоловіків у студентській виставі «Макбет» у режисурі <i>Рози Саркісян</i>	42
3.3. Капустяна різанина Ричарда у моновиставі Творчої майстерні «Театр у кошику».....	46
ВИСНОВКИ.....	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	56

ВСТУП

П'єсам Вільяма Шекспіра більше чотириста років, але попри це сучасні режисери ХХІ століття все частіше стали звертатися до його творчості. Вони віднаходять та розривають нові теми, які є актуальними у наші дні та по-новому інтерпретують звичні образи персонажів, які ми пам'ятаємо ще з уроків світової літератури. Така актуалізація зумовлена в першу чергу тим, що ті ситуації, переживання героїв та їхні почуття сходяться з нашими сьогодні, тобто є вічними.

Тема нашого дослідження є актуальною, оскільки дає можливість осмислити досвід сценічних прочитань п'єс видатного драматурга та прослідкувати трансформації героїв у репертуарі театрів західного регіону України, який налічує 8 областей: Львівську, Тернопільську, Івано-Франківську, Волинську, Рівненську, Хмельницьку, Чернівецьку та Закарпатську. У зв'язку з вузькими рамками курсової роботи ми зменшили географію постановок до меж Львівської та Івано-Франківської областей.

Для дослідження було взято львівські вистави «Гамлет» Олексія Кравчука на сцені Львівського академічного театру естрадних мініатюр «І люди, і ляльки», проєкт «H-effect» та студентська вистава «Макбет» Рози Саркісян на сцені Львівського академічного драматичного театру ім. Л. Українки, «Ромео і Джульєтта» Вадима Сікорського у Першому академічному театрі для дітей та юнацтва, «Сни літньої ночі» Дмитра Захоженка у Львівському академічному драматичному театру ім. Л. Українки та «Ричард після Ричарда» Творчої майстерні «Театр у кошику». На франківській сцені: «Hamlet» та «Romeo & Juliet» Ростислава Держипільського на сцені Івано-Франківського національного академічного драматичного театру ім. І. Франка.

Режисери не просто інтерпретують видатні п'єси, відкриваючи у них сучасні проблемні теми, а й істотно трансформують художні образи

персонажів, надаючи їм рис наших сучасників. Також важливо зазначити, що це дуже різні прочитання і навіть різні види театру: театр ляльок, художній театр, постдокументальний та експериментальний.

Отже, актуальність зумовлена потребою осмислення українського досвіду (на прикладі певних областей) сценічного прочитання образів п'єс В. Шекспіра та можливістю прослідкувати, як режисери віднаходять різні теми для висвітлення та у абсолютно неочікуваному світлі та форматі.

Метою роботи є **виявлення ключових концепцій** у підході українських режисерів до шекспірівської драматургії, окреслення характерних моделей, які обирають режисери для зображення героїв Шекспіра на території західної частини України.

Відповідно до поставленої мети було сформульовано такі завдання:

- Знайти та проаналізувати вже наявні публікації та матеріали у засобах масової інформації, де було представлено творчі доробки режисерів обраних вистав;
- Безпосередньо ознайомитися з виставами;
- Дослідити творчі біографії режисерів;
- Тезисно структурувати отриманий матеріал;
- Розкрити механізми актуалізації персонажів, проблем, порушених у трагедії Шекспіра;
- Виділити окремі риси режисерської роботи над виставою;
- Здійснити підсумки та передбачити можливості наступних досліджень.

Об'єктом дослідження є зазначені вистави за п'єсами В. Шекспіра у репертуарі театрів західного регіону України, а предметом дослідження – **режисерські** прочитання і трактування образів їх персонажів.

Для написання цього матеріалу використовувалися наступні методи дослідження: для реконструювання життєвого і творчого шляху режисерів використовувався біографічний метод. Синтез зібраної розрізненої інформації використовувався для зіставлення образів та тем у драматургії

та створених на сцені – порівняльний метод. Для зіставлення суспільних процесів, театального та політичних процесів, режисерських пошуків, використано порівняльно-історичний (компаративний) метод. Метод структурного аналізу був застосований для виділення структурних елементів вистави.

Джерельною базою роботи в основному стали публікації у таких засобах масової інформації: газета «День», аналітичне інтернет-видання Львова «Zaxid.net», українська інтернет-газета «Збруч», інтернет-видання «New Voice», «Firtka», «Театраріум» і публікації в альманасі фестивалю «ГРА» та в журналі «Просценіум».

За теоретичну основу було використано такі теоритичні праці як: «Вступ до театрознавства» Крістофера Бальме, «Словник театру» Патріса Паві та «Постдраматичний театр» Ханса-Тіса Лемана. Методологічним взірцем для досліджень слугували праці [шекспірознавців](#), зокрема праця Майї [Гарбузюк](#) «Український театр ХХ століття: В. Шекспір «Гамлет»: Львівський оперний театр (1943); Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка (1956)»

Ця курсова робота має практичну цінність, адже матеріал, проаналізований та осмислений у ній, може стати предметом ширшої публікації, насамперед, для документування й наукового усвідомлення доробку згаданих режисерів, його аналітичного осягнення і додатковим матеріалом для інших дослідників.

Структура роботи: курсова робота складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (27 позицій). Загальний обсяг курсової роботи – 55 сторінок, з них 53 основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ГАМЛЕТІАНА У ЧИННОМУ РЕПЕРТУАРІ ТЕАТРІВ ЗАХІДНОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ.

1.1. Лялькове «alter ego» Гамлета на сцені Львівського академічного театру естрадних мініатюр « І люди, і ляльки » у режисурі Олексія Кравчука.

Кравчук Олексій Анатолійович – це український режисер, актор, педагог. Син Анатолія та Ірини Кравчуків. Народився 3 квітня 1963 року у місті Лієпая, що знаходиться у Латвії. Акторську освіту здобув у Харківському інституті мистецтв імені Івана Котляревського у майстерні Леся Середюка з 1980 по 1982, режисерську – у майстерні О. Барсегяна з 1990 по 1995 рік. Також відвідував студію при академічному театрі М. Заньковецької та навчався майстерності актора у Народного артиста Богдана Козака.

Своїм вчителем, людиною, що зародила бажання займатися режисурою О. Кравчук вважає Володимира Кучинського, українського режисера, Заслужений діяч мистецтв та Народний артист України, що навчався мистецтва режисури у Анатолія Васільєва та був художнім керівником створеного ним ж Львівського академічного театру імені Леся Курбаса. У 1985–1989, 1990–1995 О.Кравчук був актором Харківського академічного театру ім. Т. Шевченка. З 1989 по 1990 – актор Львівського театру ім. Леся Курбаса. Обіймав посаду режисера у Харківському академічному театрі ім. Т. Шевченка (1994-1995 рр.), Донецькому академічному театрі ім. Артема (1995-1999 рр.). У 2001 був головним режисером Першого українського театру для дітей та юнацтва у Львові, а з 2006 по 2009 рік – директором Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса. Також обіймав посаду художнього керівника Луганського академічного театру ляльок (2012- 2014 рр.) і співпрацював з Луганським обласним російським драматичним театром ім. Павла Луспекаєва. У Луганському обласному академічному українському музично-драматичний театрі він поставив свого першого «Гамлета» (2010 р.) У цій виставі О.

Кравчук створив образ Гамлета та Лаерта як дзеркальне відображення одне одного, що хотіли віднайти правду. «На початку вистави ці два персонажі не мають проблем, це щирі і щедрі люди. Бій між ними в у фіналі можна трактувати, як бій із самим собою. Вони приходять до примирення, але не з допомогою зброї, а через молитви. Це є найважливіший момент вистави, і він найсильніший...», – зазначила Алла Антіпова у статті під назвою «У кожного покоління повинен бути свій «Гамлет»» для газети Верховної Ради «Голос України» [2].

У зв'язку з початком війни на східній частині України переїхав до Львова і з 2015 р. керує Львівським академічним театром естрадних мініатюр «І люди, і ляльки». Також займався викладацькою діяльністю у Львівському училищі культури і мистецтв та на факультеті культури й мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. За його ініціативи було започатковано «Міжнародний фестиваль «І люди, і ляльки», Міжнародний фестиваль «Різдвяні історії» та фестиваль «Волоцюги та ляльки» (триденна мандрівка театру на возах селами Львівщини).

Як директору та режисерові, О. Кравчук не розділяє планові зобов'язання, скільки обов'язкових вистав на рік має випустити театр. Оскільки це пережитки радянських часів, коли театр перетворився на «фабрику». «...кожна вистава має свій «термін вагітності». Тобто, випускати у світ її можна тільки тоді, коли можна випускати, а не тоді, як хтось записав собі у календарі. Бо не про сфери заводського виробництва чи обслуговування йдеться. Та й узагалі, якщо говоримо про ляльковий театр, то він (як жоден інший) потребує тиші. А тиша – це поза часом. Тільки коли це позачасся можливе, тиша, вийшовши на сцену, справді гучна...», – додав режисер Ярині Коваль у інтерв'ю для інтернет-видання «Збруч» [18].

О. Кравчук має багатогранний досвід роботи з класичними та сучасними п'єсами, з акторами драматичного театру та лялькового та

знайомий з найрізноманітнішою публікою на західній та східній частині України. Як режисер приділяє велику увагу формам, аби мізансцени, мова, текст органічно співіснували, створенню сценічними засобами художніх образів, ідей, що розкривають зміст вистав та знаходять сучасні аспекти у постановках і на історичну тематику.

Львівський «Гамлет» одна з найгучніших прем'єр 2017 року. У 2018 році виконавиця головної ролі данського принца Гамлета – Надія Крат, була нагороджена тричі: премією Анатолія Хостікоєва і Богдана Бенюка під назвою «Браво» (м. Київ), дипломом переможця «Миті акторського генію» на Всеукраїнському театральному фестивалі «Чехов-фест» (м. Суми) та дипломом переможця у номінації «Найкраща акторська робота» на театральному фестивалі «Світ.Огляд» (м. Сєверодонецьк).

Зі сцени Львівського академічного театру естрадних мініатюр «І люди, і ляльки» текст лунає у перекладі Юрія Андруховича українського поета, прозаїка, перекладача та есеїста. Саме його переклад вважається максимально наближеним до стилістики сучасності. Ю. Андрухович опирався на англійський варіант п'єси та на її переклад польською мовою. Текст насичений гумором та словами звичними для людей, що проживають у Західній Україні (наприклад «стрийко» брат батька або дядько по батьку).

Перша інстанція О. Кравчука "Гамлета" у перекладі Ю. Андруховича була у Луганському музично-драматичному театрі у 2010 році. У репертуарі цього театру твори англійського драматурга ставились неодноразово, але це були мюзикли, як, зокрема, «Ромео і Джульєтта». А ось такий неоднозначний Шекспір, запропонований О. Кравчуком, на луганській сцені ставився вперше. Але ця вистава кардинально відкривається від тої, що йде на сцені львівського театру. Тоді основна ідея була, що правда без любові вбиває людину [7].

У літературному тексті Гамлет викликає у співчуття, а у виставі він виступає у ролі руйнівника, що ламає долі всім довкола, навіть тим кого

він начебто любив чи відчував до них певну симпатію. Основний експеримент над цим персонажем це його виконавиця Надія Крат. Як відомо, у досвіді О.Кравчука вже була вистава, у якій роль персонажа не співпадала зі статтю виконавця ролі. У Львівському академічному драматичному театрі імені Лесі Українки у виставі «Баба Пріся» заголовну роль виконує Олег Стефан. Хоч спочатку у «Гамлеті» в пріоритети не ставилося гендерне питання, проте в одному з інтерв'ю Михайлу Бублику для інтернет джерела «Укрінформ», О. Кравчук зазначив: «І загалом, у Гамлеті є щось жіноче. Ми знаємо, що дуже багато актрис також виконували Гамлета. Це і Сара Бернар, і Алла Демидова. В ньому є така інтуїція. Там є одна фраза, коли вже перед дуеллю, Гораціо каже: «Принце, не ходіть». А він відповідає: «Таке жіноче передчуття». І – ще. Монолог, коли Клавдій молиться. Гамлет каже, що міг би його вбити тут, зараз, під час молитви. Мужчина-воїн так би й зробив, напевно. А цей – ні, не зараз. Хай в'ється, хай у гуляннях, в розпусті, хай піде. Тільки жінка може так мстити, якщо вона мстить, і в помсті йде до кінця» [5]. Тобто десь між рядками ми можемо побачити акценти, у яких Гамлет постає без сліпої чоловічої жорстокості і надає значення тим речам, яких сильна стать може залишити без уваги. Український журналіст, театральний і кінокритик, мистецький оглядач, письменник, публіцист, редактор відділу культури тижневика «Дзеркало тижня» Олег Вергеліс у своїй статті «Сестра наша – Гамлет» зауважив, що такий вибір О. Кравчука, щодо виконання ролі Гамлета, зміщує окремі акценти, але не в бік Сарри Бернар чи Алли Демидової, великих актрис, які також колись епохально грали цю роль, а у «...бік шекспірівської «Дванадцятої ночі» де Віола та Себастьян – губляться – знаходяться, де комедія різдвяного маскараду – ще ось-ось може перетворитися на трагедію» [7]. Та як би там не було, цей експеримент О.Кравчуку відмінно вдався, і не створив жодних незручностей для сприйняття глядачами постаті головного героя.

Центральні герої постають перед нами у двох планах: живому та ляльковому. Актори створюють образи на рівні з персонажами ляльками, вони діють у спільному ігровому просторі, вступають на сцені у взаємовідношення як незалежні одне від одного. Тут ляльки виступають більше як символи іншої реальності. Окрім того, цю іншу реальність можна поділити на мікро та макро світи, які виражаються за допомогою тих самих ляльок у зменшених габаритах. Таким чином у виставі задіяний живий план, великі ляльки естрадного типу, та маленькі ляльки, як їхнє «alter ego». Акторські діалоги з ляльками – це конфлікт загальний і локальний. Над ляльками для цієї вистави працювали двоє художників – Оксана Россол та Олександр Сергієнко. О.Россол неодноразово створювала ляльки для вистав саме цього театру, вона працювала над близько 7 виставами: «Колесо долі», «Лелеченя та опудало», «Снігова Королева», «Різдвяна зірка», «Лисеня – хитрун», «Горіхова гілочка». У художньому тандемі з Олександром Сергієнком працювали над виставою «Пустостан».

Костюми акторів зроблені зі звичайної темно-сірої трикотажної тканини із капюшонами для того, аби не відволікати глядацьку увагу від ляльок. Також через це на акторських обличчях відсутній особливий грим. Ляльки мають доволі жахаючий вигляд: розтріпане у різні боки волосся, потворні риси обличчя та дещо пошарпаний одяг.

Вигляд ляльок цілковито передавав стан їхніх душ. Внутрішня мерзенність персонажів мала зовнішній прояв. Лише Гамлет та Офелія були більш-менш привабливими. Обличчя ляльок доволі блідих відтінків з темними акцентами у місцях з глибокими зморшками, великі носи та вуха, кутики губ опущені донизу, нахмурені брови та дещо обвислі щоки. Така їхня неестетичність чудово передає спотворення, вади та низьку мораль підігнившого суспільства. Маленькі ляльки частіше ставали символами. Наприклад у фінальній сцені битви Лаерта з Гамлетом на сцені діяли актори у живому плані, але замість шабель у їхніх руках були ці ляльки,

що символізували ті самі шаблі. У іншій мізансцені міні Гамлет використовувався вже як мікрофон.

Сценографія створена у темних тонах. Звичне чорне тло вистави, посеред сцени великі дерев'яні двері без вставлених шкелець, біля правої куліси розташований паркан з пластикових труб, з лівого боку стояли невеликі пластикові бочки світлого кольору та валіза, яка згодом виконувала функцію домовини для Полонія. Використовується світло теплового жовтого та оранжевого відтінку. Сцена на цвинтарі з гробарем спершу відбувається у цілковитій темноті, якій світяться лише очі того самого моторошного гробаря, наче свічки.

Ця вистава згідно з режисерським задумом передбачає рефлексивний шлях людини та її лялькового «alter ego». Вона повинна самотійно проаналізувати побачене, пізнати та зрозуміти себе. «Класичне “Бути чи не бути?” – в цій інтерпретації – загострено сприймається саме як намагання живої істоти зрозуміти бодай самому себе: хто я є в скаженому світі, заселеному потворами-карикатурами-перевертнями, -маска-маріонетка чи людина; чоловік чи жінка?; брат чи сват?», – писав Олег Вергеліс [7].

О. Кравчук разом з акторами ставить собі за мету у цій виставі – дослідити механізми маніпуляцій над людьми. Адже ними також можна керувати, як лялькар керує маріонеткою. Саме маріонетками були усі персонажі твору, бо кожного з них щось чи хтось «смикав за ниточки». Це могло бути бажання влади, любові, справедливості; піддавання власним спокусам і т.д. Серед персонажів найголовнішим «лялькарем» все-таки був король Клавдій.

Не залишили без уваги і сучасні проблеми театральної сфери, які були висвітлені у сцені прибуття трупи вуличних акторів у Ельсінор. Це було подано у вигляді інтерв'ю Гамлета. Нова контрактна система – тема, на яку відбулося сотні дискусій, не стала забутою і тут.

О. Кравчук хотів спонукнути глядачів здуматися над темою маніпуляції свідомістю людини. Адже зовнішнє оточення завжди мало вплив, який загострився з розвитком телебачення та Інтернету. І зараз дуже часто, ми маніпулюємо самі собою.

1.2. Андеграунд прочитання «Гамлета» на сцені Івано-Франківського національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка.

Український театральний режисер і актор, народний артист України, директор-художній керівник Івано-Франківського академічного обласного музично-драматичного театру ім. Івана Франка. Народився 7 жовтня 1975 році у місті Косів, що розташоване біля підніжжя Українських Карпат в Івано-Франківській області, у сім'ї вчителів. Навчався у Косівській середній школі № 1, яку закінчив із золотою відзнакою. У 1992 році вступив у Львівський національний університет ім. Івана Франка на історичний факультет. Другу вищу освіту почав здобувати у 1994 році у Львівському вищому державному музичному інституті ім. Миколи Лисенка на акторському відділенні (клас Богдана Козака), яке закінчив з кваліфікацією «актор драми і кіно».

З 1998 по 2000 грав у Івано-Франківському обласному музично-драматичному театрі ім. Івана Франка. З вересня 2001 р. до травня 2003 року – актор драми у Київському театрі «Вільна сцена». А згодом з 2003 по 2008 рік – актор драми у Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка.

У 2008 році посів посаду директора у Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка. Уперше за всю історію театру колектив здійснює гастролі за океаном. З виставою «Солодка Даруся» було відвідано 5 міст США (Клівленд Нью-Йорк, Нью-

Джерсі, Філадельфія, Чикаго) та 3 міста Канади (Монреаль, Оттава, Торонто). А вже у 2011 році перейшов на пост художнього керівника. Протягом перших двох років його керування театр поставив 16 нових вистав (найвідоміші — «Театр», «Солодка Даруся», «Нація»). У 2015 році став директором Всеукраїнського відкритого фестивалю сценічних мистецтв «Час театру» («Time of Theatre»), а у наступному році генеральним директором Міжнародного фестивалю актуального мистецтва «PORTO FRANKO». У тому ж році був обраним першим заступником голови НСТДУ та керівником напряму регіональної політики. Р. Держипільського знають як режисера-новатора, здатного синтезувати театр, заснований на національних традиціях та новітніх засобах вираження. Його вистави завжди викликають резонанс у колі професійної театральної критики та отримують нагороди на театральних фестивалях. У 2007 році отримав звання Заслуженого артиста України. У 2009 році став лауреатом Премії національної спілки театральних діячів України імені Володимира Блавацького (США-Україна) та отримав медаль «За заслуги перед Прикарпаттям» Івано-Франківської обласної державної адміністрації і Івано-Франківської обласної ради. У 2013 премії імені Віталія Смоляка в галузі театального мистецтва. У 2015 був нагороджений почесною грамотою Кабінету Міністрів України та отримав звання Народного артиста України. Лауреат Шевченківської премії у номінації «Театральне мистецтво» — за вистави «Енеїда» І.Котляревського, «Вона — Земля» В.Стефаника, «HAMLET» В.Шекспіра, «Оскар і Рожева Пані» Е.-Е.Шмітта Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка у 2019 році. І вже наступного року отримав орден «За заслуги».

Попри те, що Р. Держипільський є директором класичного театру, він хоче створити експериментальний театр. «І мені, справді, закидають інколи, що ми відійшли від тієї звичної форми, яка не змушує глядачів зануритись у якусь проблематику, а лише дозволяє споглядати картинку на

сцені. Переконаний, що не можна сьогодні залишатись у вчора. Тим паче, коли це вже є позавчорашнім. Тому я витягую наш театр через свої вподобання на інший рівень, який, виявляється, є досить крутий» [12].

Вистава «Hamlet» Івано-Франківського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Івана Франка одна з найгучніших постановок трагедії В. Шекспіра «Гамлет» на західній частині України. Прем'єра вистави відбулася 4 лютого 2017 року. І за доволі короткий проміжок часу здобула нагороду «Найкраща експериментальна вистава» фестивалю-премії «ГРА» (2018 р.), Шевченківську премію (серед інших вистав режисера) (2019 р.). Також Майкл Добсон, видатний європейський шекспірознавець, високо оцінив цю виставу та назвав її одною з найцікавіших шекспірівських сценічних версій сучасного театрального світу [25].

Родзинкою вистави є жанр визначений як неоопера-жах та місце проведення. Неоопера-жах – це новий синтетичний жанр, придуманий формацією молодих українських митців «NOVA OPERA». Композитори Роман Григорів та Ілля Разумейко спеціально для створення музики до вистави «Hamlet» ознайомилися з історією музичного оформлення вистав у Шекспірівському театрі. Намагаючись відтворити склад типового шекспірівського оркестру, композитори зібрали невеликий ансамбль, який складався з литаврів, валторна, віолончелі, контрабасу, перкусії та фортепіано. Для реінтерпретації спеціального «шумового» відділу театру Глобус використовувалась електронна музика. Доповненням до цього звучання були поєднання рок, джаз та балканських танцювальних мотивів.

Вузькими слабо освітленими коридорами з обдертими стінами, спускаючись крутими сходами, де стоять постаті в чорних мантиях, ми потрапляємо у сире, прохолодне тьмяне підвальне приміщення Івано-Франківського драматичного театру імені Івана Франка. Вистава «Hamlet» відбувається у бомбосховищі театру, яке Радянська влада побудувала у 70-ті роки на місці міського кладовища [28]. Розбитою де-не-де плиткою,

попри "могили" ми добираємось до глядацьких місць, що розташовані за сразком зали шекспірівського театру "Глобус". Саме місце дії одразу диктує особливу містичну атмосферу.

Глядачі впритул розташовані до акторів, що також додає відчуття максимальної близькості. Між ними руйнується закон «четвертої стіни», оскільки актори постійно різним чином комунікують з глядачами. «Робота на малій камерній сцені, коли глядач у метрі від актора – це вищий пілотаж. Наші актори треновані до схожого формату. Гадаю, що й глядачу сподобається, оскільки це, свого роду, 3D вигляд. На твоїх очах відбуваються метаморфози, емоції акторів, які неможливо зфальшивити. Тому, це цікаво як акторам, так глядачам, для них це зайвий адреналін», – так прокоментував Р. Держипільський таку близькість [23].

«Забава страшна, на межі можливостей – голосових, емоційних, фізичних. Вона провадить у підземелля нашого із вами життя-буття. Спершу – дослівно, коли господар дому й вистави Р. Держипільський веде вас коридорами униз, у велетенське технічне приміщення під сценою, попереджаючи дорогою про бетонні перекриття і труби над головою. Потім – метафорично, коли вас занурюють у хаос звуків, емоцій, фраз, з яких ви маєте укласти знайому історію про принца данського, впізнавши у ній не тільки дійових осіб, а й самих себе...», – зазначила Майя Гарбузюк у своїй рецензії на виставу для інтернет-видання «Збруч» [9].

Праворуч від сцени спочивають Гертруда (заслужена артистка України Ірма Вітовська\ заслужена артистка України Ольга Качмарик-Комановська), Клавдій (заслужений артист України Юрій Хвостенко), Лаерт (Іван Бліндар) та Офелія (Анастасія Балажук\ Ірина Бенюк, а ліворуч – Гамлет (Олексій Гнатковський), який крізь сон, нічне жахіття, промовляє всім відомий монолог «Бути чи не бути?». Перед нашими очима оживають персонажі Шекспірівської трагедії «Гамлет». Вони постають зі своїх могил більш сучасними: володіють смартфонами, роблять селфі, переписуються в онлайн чатах. Також сучасного звучанню додає текст

перекладений нашим сучасником Ю. Андруховичем, що додав до нього трішки родзинок. Р. Держипільський додає нових дійових персонажів, Ериній, які перекочували до його вистави з іншої трагедії В. Шекспіра – «Макбет». Їх зіграли заслужені артистки України: Галина Баранкевич, Надія Левченко, Олеся Пасічняк). Ручними ліхтариками вони обстежили майже кожен куточок підвалу та глядачів, і лише тоді розпочали дійство. Еринії взяли на себе роль античного хору – розкривати сенс трагедії та душевних переживань героїв. Їхній спів зачаровував, створював комок у горлі та змушував мурашок бігати табунами по шкірі глядачів. «Вони подекуди – античний хор, часами – брехтівські співачки, а здебільшого – типові беквокалістки, що виспівують увесь жах оповіданої історії, втискаючи нас у крісла, а наші серця – у п'яти. За ними важко встежити – вони виринають із глибини зали і розчиняються у ній, їхні соло, дуети, тріо переходять у багатолосся чоловічого ансамблю у чорних монаших каптурах (Віктор Абрам'юк, Андрій Батир, Владислав Комуницький, Андрій Мельник, Микола Сливчук) – усе це деколи справляє враження величезного концерту на замовлення. Такий собі моцартовий «реквієм» навспак...», – висловилася М. Гарбузюк про Ериній [9].

Перед нами постає образ Гамлета як парубка, що заплутався, але попри це все ще жадає поститися за батька . Він часто дає волю своїм емоціям: кричить, розбиває бокали та пляшку з вином об стіни, страждає... З комічного боку розкриває себе, притворюючись божевільним, у розмові з Полонієм (Павлом Кільницьким\ Дмитром Рибалевським) жартома натякає на свою нетрадиційну орієнтацію. По середині сценічного простору, на вогні з маленького газового балона смажить шматки м'яса. Олія стріляє, у повітрі з'являється димок і несамовитий запах м'яса та горілої олії. Доволі спірним є моменти годування деяких глядачів тим ж м'ясом. Адже воно приготоване у зовсім нестерильних умовах і також є не зовсім етичним для глядачів вегетаріанців та веганів. Проте це доволі цікава провокація та

водночас певна шокотерапія для глядачів, що точно залишить відбиток у їхніх спогадах про виставу.

На початку дійства Гертруда викликає доволі негативне ставлення, а їхній тандем з Клавдієм виглядає звільгаризованим. Новоспечений король, обвивався біля неї як щеня і ніяк не відводив погляду від пишного бюсту королеви, до речі, як і сам Гамлет. Гертруда постійно носила з собою маленьку коробочку з льодяниками, які споживала сама, коли нервувалася або запихала силоміць до рота інших. Лише Гамлет їх не куштував. Він ховав їх у роті і випльовував, коли королева не бачила. Ці льодяники як отруйні пігулки затьмарювали розум. Її перука, роги з волосся, у поєднанні з готським макіяжем та чорною пишною сукнею з тугим корсетом одразу створюють асоціацію з чимось нечистим з потойбічного світу. Проте під кінець дійства, перед дуеллю Гамлета з Лаертом, вона змінює вбрання на сучасне: штани шкіни, блузу та довгий кардиган та здирає силоміць з себе перуку. Саме після цих зовнішніх змін ми з'являються внутрішні зміни. У неї наче сходить пилина з очей і вона починає тверезо оцінювати те, що відбувається навколо неї.

Бідолашна Офелія, юна безмежно закохана дівчина, що стала маріонеткою у руках інших героїв. Гамлет, що перше проявляє до неї почуття любові, а потім жорстоко відштовхує її від себе. Полоній і Клавдій, які використовують її у власних цілях для знищення Гамлета. Та Гертруда, яка вбачаючи в ній, мабуть, майбутню невістку, бажає перетворити її на власну копію. Вона силоміць затягує на Офелії корсет, одягає таку ж перуку та малює їй губи червоною помадою, чим робить її зовнішньо схожою на себе.

Єдиним світлим променем, білою плямою серед цієї темноти та бруду є невелике іграшкове піаніно, подароване Офелії Гамлетом як знак його любові. Навіть це *toy piano* інші герої намагалися у неї забрати. Зовсім збожеволівши, замість сушених квітів та трав, які несли собою особливий підтекст, Офелія роздавала шматки розбитої плитки з підлоги,

такої ж самої як вона. «Трісь – і на цементній підлозі розбивається не радянської дати плиточка, а усенький світ: на уламки, уламки, уламки... Несамовито Гамлет-Гнатковський підніматиме зі смертного ложа її тіло – а воно зісковзуватиме знову й знову (пластичне рішення Ольга Семьошкіна). Силоміць, всупереч смерті й розуму, притулятиме її до залізної балки, аби встояла – а вона знову сповзе... Такий-от контемпорарі денс...», – так описала М. Гарбузюк сцену самогубства Офелії [9]. Лаерт попереджав сестру, що її закоханість нічим добрим не закінчиться. За зовнішніми ознаками, костюмом, він був схожим на свого підлого батька Полонія, але внутрішньо на нього не перетворився. У ньому не було ні краплини підлості, він також став маріонеткою, яку приводили до дії, смикаючи за ниточки почуттів чим також поклали його у могилу. На їхньому фоні Гамлет виглядав живим, він не був маріонеткою у інших рука або механічною лялькою, про це говорять його червоні, заплакані на перший погляд, очі, що за рахунок чорного олівця, яким підведенні, стають ще більш виразними.

«Звісно, настане вакханалія убивств: трунками, залізними прутами, шаленим до божевілля ритмом і зростаючим до нестерпних децибелів звучанням музики й голосів. Навіть якщо до цієї миті ти вже освоївся у виставі, де все може видаватись зрозумілим, передбачуваним, повторюваним – не сподівайся так легко вийти із цієї гри. Тебе все одно з головою накриє ця фінальна екстатична лавина смерті...», – написала М. Гарбузюк у своїй рецензії описуючи фінал. [9] Усі мертві, через тіла героїв на подіум, що на початку вистави слугував упокійним ложем для Гамлета, підіймається чоловік у сучасному сірому класичному костюмі – Фортінбрас (Євгеній Холодняк). Впевнено та голосно у мікрофон він виголошує власну промову в якій повідомляє, що став власником данської землі. Здавалося б, що це кінець, але знову «воскресає» Гамлет, а точніше його виконавець і холодна та відчужено повторює монолог «Бути чи не бути?»

Таким завершенням Р. Держипільський натякає на те, що ця історія буде повторюватися знову і знову та, що кожного разу вона не втрачатиме своєї актуальності. Він також осучаснив її на візуальному рівні. Всі, окрім Полонія, Клавдія, Лаерта та частково Гертруди, були у звичайному одязі, а костюми перерахованих персонажів відповідали епосі, що описується у п'єсі В. Шекспіра. Музичне та світлове оформлення, що постійно тримають в тонусі та підкреслюють містичну та потойбічну атмосферу вистави. Також для зручності глядачі розмістили два телевізори, які дозволяли бачити дійство на екрані, навіть якщо глядач сидів у місці, з якого повністю не відкривався сценічний простір.

«...Я вважаю, що театр повинен формувати свідомість. Ця вистава є проекцією сьогодення, ті спіралі історії вічно повторюються», – зазначив Олексій Гнатковський, виконавець ролі Гамлета, у коментарі Богдані Комарніцькій для сайту «Бріз» [20].

Вічне повторення історії полягає і у тому, що головному героєві все складніше знаходити відповідь на заповітне запитання. Вистава «Hamlet» містить у собі нові звучання та цікаві інтонації трагедії В. Шекспіра. Як підсумував один з членів журі Всеукраїнського театрального Фестивалю-Премії «ГРА» («GRA» («Great Real Art»)) Олег Вергеліс: «Успішний інтерпретатор сакральних національних сюжетів на рідній сцені, Р. Держипільський у своєму «Hamlet», здається, тягнеться до ще не використовованого ним сценічного інструментарію. Його нова вистава – за зовнішніми ознаками – андеграундний сейшн (який згодом перетікає в драму думки, драму помсти); а внутрішнє жанрове забарвлення – музична трагікомедія, розіграна пристрасно та скажено» [14]. Доповнила його коментар Людмила Олтаржевська заявляючи, що: «...Гамлет» сьогодні – це не класика, а андеграунд. Час диктує свої умови існування, а можливо, навіть, і свою правду. Геть умовності та патетику, як би ми не звикли до неї, згадуючи Шекспіра! Обшарпані стіни, оббиті кахлі, запах свіжосмаженого м'яса, істерики й взаємні обвинувачення на підвищених

тонах – і... звичайний молодик, часом розгублений, зневірений, знервований, серед цього бедламу, який намагається відповісти на одвічне питання людства «Бути чи не бути?»» [14].

Р. Держипільський синтезує театр, заснований на національних традиціях та новітніх засобах вираження, серед яких є і принципи деконструкції та дегероїзації. Він змістив акценти у звичному та сталому для глядачів образі Гамлета, відкривши у ньому якості, що не проглядалися у тексті п'єси.

1.3. «N-effect» : пошук сучасного Гамлета-героя в умовах війни (Україна, XXI ст.)

Українська театральна режисерка Роза Саркісян народилася 20 січня 1987 року в місті Степанакерт, що належить до Нагірно-Карабаської автономної області Шушинського повіту в Азербайджані. У п'ятирічному віці разом з батьками переїхала до України. У 2004 році вступила до Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна на кафедру політичної соціології соціологічного факультету, де здобула першу вищу освіту. У 2012 закінчила Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, де навчалася на кафедрі режисури. Р. Саркісян навчалася майстерності у Олександра Сергійовича Барсеґяна, українського театального діяча, режисера, педагога, член-кореспондента Національної академії мистецтв України (2009), професора, заслуженого діяча мистецтв України, народного артиста України.

Здобувши диплом режисера, у 2015 році стала співкураторкою у проєкті Європейські театральні студії в Муніципальній галереї у Харкові. Наступного року розпочала співпрацю з драматургинею Іриною Гарець і

«Театром сучасного діалогу» у Полтаві, що працюють у руслі документальних вистав, основні теми яких стосуються толерантності, правах та обов'язків громадянина, мові ворожнечі та стереотипах. Окрім цього, режисерка використовує постдокументальні техніки, систему Костянтина Станіславського, напрацювання Михайла Чехова, прийоми епічного театру Бертольда Брехта, елементи «театру жорстокості» Антонена Арто, монтаж атракціонів Сергія Ейзенштейна і практики сучасного перформансу. «Мене цікавить театр, який існує на межі декількох реальностей, зокрема, ігрової, неігрової і перформативної. Театр, в якому ці реальності асимілюються, узурпують одна одну або існують амбівалентно. Саме дослідження цієї взаємодії для мене і є головним предметом в театрі. Просто ставити або інтерпретувати видатні тексти «про вічне і незмінне» без жодної проблематизації – не входить в коло моїх інтересів. Мені близька думка, що театр – це не просто віддзеркалення реальності, а шанс її змінити. Щодо очікувань глядачів, то театр – це гра з очікуваннями, а не їх задоволення», – зазначила Р. Саркісян у згаданому вище інтерв'ю [27].

У період з 2017 по 2019 рр. займала посаду головної режисерки Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва у Львові, у якому поставила посттравматичну драму «Прекрасні, прекрасні, прекрасні часи» за темами роману «За дверима» Ельфріде Єлінек. Над виставою Р. Саркісян працювала разом із польською драматургинєю Йоанною Віховською.

Разом з Івано-Франківським національним академічним обласним музично-драматичним театром імені Івана Франка створила інклюзивний проєкт “КОЛО-БО-РАЦІО!”, що став проєктом 2020-го року у сфері інклюзивного мистецтва від Українського культурного фонду. Результатом цього проєкту стала постановка мюзиклу із залученням професійних митців та людей з обмеженими можливостями.

У 2021 році Р. Саркісян номінували на премію «Women in Arts». Це всеукраїнська премія, що відбувається з метою підтримки та сприяння професійному розвитку жінок у сфері мистецтва та культури України на національному та міжнародному рівнях, а також подолання гендерних стереотипів та усунення нерівності [8]. У 2022 році Р. Саркісян була внесена до списку претендентів на здобуття премії імені Леся Курбаса з міжнародним театральним проектом «Н-Effect», що відбувся за підтримки ГО «Арт-Діалог» [1].

Мистецькі уподобання Р. Саркісян ґрунтуються на інтересі до соціально ангажованого театру, до експериментів із формами театру. Режисерка здобувала досвід у різних містах та країнах, що допомагає їй більше поглиблюватися у теми, що цікавлять людей, які належать різних культурних груп.

«Н-Effect» – вистава Р. Саркісян у співпраці з Й. Віховською у рамках польсько-німецько-українська копродукції, що об'єднала постдокументальну виставу «Н-effect» та однойменний документальний фільм «Синдром Гамлета» в режисурі Ельвіри Невієри та Пьотра Россоловського. Її прем'єра відбулася 9 жовтня 2020 р.. В основі вистави – «Гамлет-Машина» Гайнера Мюллера, «Гамлет» Вільяма Шекспіра, а також особисті історії шести виконавців, серед яких – професійні актори, солдати, журналісти, громадські активісти.

Використовуючи тексти «Гамлета» В.Шекспіра і «Гамлета- машини» Г. Мюллера був створений міжнародний театральний проєкт під назвою «Н-Effect». Над ним працювали митці та мисткині з Німеччини, Польщі та України. Р. Саркісян режисера та співавторка тексту разом з драматургинею Й. Віховською створили пост документальну виставу про територіальну війну на Сході України, яка триває з 2014 року і не закінчилася до сьогоднішнього дня та про війни, які відбуваються у нашій підсвідомості та на інших умовних рівнях. Репетиційний процес якої став основою для фільму «Синдром Гамлета» у режисурі польсько-німецьких

кінорежисерів Ельвіри Невієр та Пьотра Росоловського. Разом з акторами вони хотіли дослідити та показати, який вплив має війна на життя людини та існування її у соціумі і у поствоєнний період.

У виставі задіяно п'ятеро акторів з різних міст України: Донецька, Києва, Львова, Тернополя та Харкова. Вони різної статті, віку, орієнтації, у них різні погляди на життя та менталітет, але їх об'єднала війна. Роман Кривдик – актор та учасник АТО, Олена Черкашина – актриса, Ярослав Гавянець – юрист, учасник АТО та оборони Донецького аеропорту, Катерина Котлярова – документаторка військових злочинів та порушень прав людини, учасниця загонів самооборони під час Революції Гідності, воювала у складі добровольчого батальйону «Айдар» та Олег Родіон Шурігін-Геркалов – перформер, художник з костюмів, ЛГБТ-активіст та волонтер. У документальних драмах однією з головних ознак жанру є те, що люди, які беруть участь у виставі не завжди професійні актори. Адже як стверджував Ервін Піскатор, родоначальник терміну «політичного театру», що пролетаря може зіграти лише пролетар. Тобто лише людина, що пережила ту чи іншу історію, ситуацію, може найкраще і найточніше про неї розповісти. Важливим фактором для Р.Саркісян був не тільки досвід учасників, але також вміння пов'язати свої рефлексії з українською політичною та соціальною реальністю. Колектив використовував документальний театр як метод роботи, але більше їх цікавив процес дослідження. Вони не хотіли лише розповісти власні історії з минулого, а й деконструювати його, ставлячи себе у інші запропоновані ситуації, використовуючи метод К.Станіславського з використанням «якщо б». «Звичайно, досвід перебування на фронті – це екстремальний досвід, а отже, цинічно кажучи, завжди цікавий для театру...Починаючи роботу, нам важливо, щоб учасники максимально занурилися в об'єкт дослідження і шукали особисту актуальність теми, якщо ідея не пасує до структури, ми змінюємо структуру, а не ідею...Учасники не лукавлять, коли кажуть «Я досліджую...». І тут першочергове навіть не слово

«досліджую», а слово «Я», – розповіла Р. Саркіян у інтерв'ю Л. Льницькій [15]. Актори досліджують ситуації, об'єкти, теми та себе відносно цих обставин. Серед цього усього вони намагаються і почути власне «Я» і те, що воно їм говорить. «...ми розробляли візію майбутньої вистави та шукали точки дотику реальних досвідів акторів і вигаданих персонажів з текстів Шекспіра і Мюллера. У процесі роботи над постановкою важливо було не втратити цю початкову візію, навіть якщо вона буде втілена інакше, ніж ми собі планували», – сказала Й. Віховська у вищезазначеному інтерв'ю [15]. Адже для драматургії важливо розвивати тему вихідної точки, показувати її під потрібним кутом зору і зберегти її цілісність до кінця, при тому що впродовж роботи вона може видозмінюватися.

«На першому репетиційному етапі, якщо людина довго не говорила, ми казали, що, може, й не треба витягати цю історію. Так, наприклад, було зі Славіком, він декілька разів починав розказувати одну і ту саму історію, зупинявся на якомусь травматичному моменті, вставав, виходив, знову повертався ... він у якийсь момент сказав, що мріє зіграти цю роль так, щоб ніхто не повірив, що він Кіборг, а думали, що він просто артист. Фактично він проходив шлях пошуку дистанції і об'єктивізував себе й свій досвід, почав просто спостерігати сам за собою і зрозумів, що не хоче жити з цим досвідом тут і зараз, а хоче шукати до нього певну дистанцію» [15]. Актор досліджував «ефект відчуження» за методикою Б. Брехта, відсторонився від свого персонажа і спостерігав за ним зі сторони не входячи у його нутро. Як зізналася Й. Віховська, що саме цей принцип і допоміг їм визначитися з назвою вистави: «Ми також на початку проекту вирішили назвати його H-effect, щоб натякнути на V-effect, на Брехта, який стверджував, що самі емоції нічого не змінюють і що в театрі найбільша провокація – це спровокувати людей думати і вийти зі звичної перспективи мислення» [15].

Історії акторів є реальними і саме вони покладені в основу вистави. Разом з режисеркою та драматургинєю вони писали тексти та створювали сценарій. Важливим було зберегти однорідність цього сценарію, щоб тексти не випадали з його структури через різне авторство. Для кожного з учасників війна почалася у різний період їхнього життя та на різних фронтах, в різних її контекстах, але з важливим акцентом – у реальному, негероїчному і особистісному вимірі. Актори розповідають, що вплинуло на їхнє рішення відправитися на війну. До Романа закралося питання, а що якщо його донька залишиться без батька, Ярослав після завершення служби у армії пішов на війну з багатьох причин і одною з них було бажання подібатися дівчатам після її звершення, а Катя хотіла рятувати життя людей.

Спочатку може здатися, що історія Родіона дещо не вписується в контекст вистави, але його тема лежить не на поверхні, тому до неї ще варто докопатися. Він не учасник бойових дій на східній частині України, але він родом з Донецька і його війна за власну ідентифікацію як представника ЛГБТ почалася ще з дитинства. Проти нього використовувалося фізичне та психологічне насилля як і над іншими акторами. Його війна за власні права тривала значно більше часу. «Досвід Родіона – це досвід війни, яку не хочуть помічати, щоденної боротьби за свої права, деколи ціною розбитої голови. Чомусь цю боротьбу ми не вважаємо війною і вона для нас випадає, може, тому що існує шаблон, чим є війна і боротьба», – зазначила Р. Саркісян [15].

Коли ми чуємо певне слово, наша підсвідомість видає нам ряд асоціацій та уособлень, що з ним пов'язані. Зі словом «герой» у нашій уяві переважно постає персонаж або особа, що відстоює певний високий ідеал, думку, ідею до такого ступеня, що ладен за це покласти життя. В нас час найчастіше цей «титул» звикли використовувати відносно людей, що пройшли випробування війною, а опираючись на літературне підґрунтя – відносно Гамлета. Тому акторам було запропоновано уявити себе

персонажем відомої трагедії В. Шекспіра. Як зазначила Р. Саркісян: «Нам вдалося створити гібридного Гамлета, який мігрує між персонажами вистави» [15]. Вони задаються тим самим запитанням «Бути чи не бути?» та намагаються в'яснити хто з них може назвати себе Гамлетом та хто він такий. І тут знову перед нами постає ще один шаблон, що герой – обов'язково чоловік, а героїня зазвичай вживається у випадку, якщо це персонаж твору або асоціюється лише з одним званням «мати-героїня», що надавали в СРСР жінкам, які народити та виховали не менше десяти дітей. Олена та Катя відмовляються визнавати себе за Гамлета та грати чоловічу роль, вони ведуть жіночу лінію та ідентифікують себе як Офелію. «...якщо Гамлет одягав камуфляж удаваного божевілья, то Офелія цього не вдавала, вона входила в божевілья радикально, якщо Гамлет дуже довго думав, чи вбити себе, то Офелія пішла і це зробила. У Мюллера Гамлет каже: «Я був Гамлетом», а Офелія: «Я – Офелія». Вона не каже «Я була Офелією», а чітко називає свою ідентичність, усвідомлює свої кордони, свою в'язницю і заявляє, що готова її палити», – заявила Р. Саркісян [15]. Тому одною з важливих перспектив у виставі займають не менш важливі жіночі постаті Олени та Каті. Вони не прогнулись під звичний патріархальний устрій та голосно заявили про жінок, які так само як і чоловіки займають свої бойові позиції у воєнний час.

Одною з найбільш шокуючих та не менш емоційною сценою було з'ясування злочину насилля над жінкою на блокпості, що вивели на геополітичну площину. Дві жінки, одна у класичному сірому костюмі, Катя, що бере свідчення, друга у вечірній сукні молочного відтінку – постраждала, Олена, сидять одна навпроти одної. Олена без емоційно, холодно та відсторонено розповідає про те що трапилося, вона не називає це зґвалтуванням, а наголошує на тому, що це був звичайний статевий акт. Вона не пам'ятає або не хоче розповісти всіх деталей, під контролем представників якої держави був блокпост, які шеврони була на формі чоловіків, плутається у свідченнях, а згодом агресивно реагує та повторні

запитання. Олена виплескує свої емоції, коли за допомогою прапора України відтворює те, що з нею робили. Таке використання національного символу шокує, але і підтверджує те, що суспільство більше обурює така наруга над прапором, а не сама історія згвалтування жінки.

В одній зі сцен постає запитання «Хто має право говорити про війну?» Четверо акторів сидять за столом та їдять, ми бачимо етюд на безпредметну дію. Олена наче ведуча теленовин розповідає про факти з передової, які інші, наче суфлери, нашіптують їй на вухо. Ця сцена відтворює те, як цензуровані новини, які ми щодня довідуємось з мас-медіа проваюють конфлікти між людьми, які мають спільні цінності й борються за добробут своєї країни. Після чого актори отримують свободу слова та по одному підходять до бочки, як політики до трибуни, стійки доповідача, та виголошують свої вимоги та накази щодо війни.

Коли політика бездіяльна або докладає мало зусиль для вирішення нагальної проблеми, за справу береться мистецтво. Так і з'являється лозунг великими літерами на заднику «No art no war», що зроблений зі скочу, яким так легко заклеїти рота тому, хто забагато говорить.

Над художнім вирішенням стенографії працювала Корнелія Дзіковська, а автором візуальних ефектів був Адам Здунчик. У сценографії вони використали принцип колажу – техніку накладання на поверхню кусків різних матеріалів, який перекликається зі жанром вистави. Прийом політичного театру, коли ми бачимо калейдоскоп різних доль, яких пов'язує війна та соціальна несправедливість. Вистава створена у тьмяних відтінках. Така монохромність локалізує нас у минулому, у подіях які вже відбулися і висвітлюються флеш беками у нашій пам'яті. Такі кольори створюють ефект репортажності, що дозволяє абстрагуватися та подивитися на ті самі речі під іншим кутом зору та побачити глибший сенс. Колір впливає на емоцію глядача, емоція переносить у час, коли відбувалися події, що описуються і тоді здобуває ще більшої вагомості. У певних мізансценах освітлення змінюється на червоний та синій кольори,

що вирізняє ті сцени з поміж інших і повертає глядачів до розуміння того, що ця вже відбувається тут і зараз. В організації сценічного простору використовує принцип монтажу, на заднику транслюються відеоматеріали з подіями Революції гідності та АТО. Задник створює враження ніби події відбуваються у військовому наметі. Додатковим реквізитом є бочка, яку використовують як трибуну, шини, за допомогою яких можна зробити лавку, поклавши зверху дошку, а у іншій мізансцені символізують похоронні вінки, кушетка для тупів, яку ще використовують у якості стола, сокира та мікрофон на стійці.

Важливим фактором для створення вистави був не тільки досвід учасників, але також вміння пов'язати свої рефлексії з українською політичною та соціальною реальністю. Актори хотіли не лише розповісти власні історії з минулого, а й деконструювати їх, ставлячи себе у інші запропоновані ситуації, використовуючи метод К.Станіславського з використанням «якщо б», шукаючи точки дотику реальних досвідів акторів і Гамлета з текстів В. Шекспіра і Г. Мюллера. Вистава дає нам розуміння того, що ті кого ми вважаємо героями є звичайними людьми, що є серед нас і яких можна зустріти будь-де. Вони також чогось бояться, помиляються, їм не дають спокою докори сумління. Їхній героїзм проявляється в першу чергу у тому, що вони дивляться своєму страху прямо у вічі. Коли людина перестає боятися – вона стає вільною, і продовжуючи відстоювати власні переконання – стає героєм.

Для Р. Саркісян як для режисерки ідеальний актор – це передусім емпатія і неспокій, які виявляються через уважність до того, що відбувається навколо і всередині нього. Сміливість і вміння артикулювати ці проблеми, а також шукати вихід разом. Вона не боїться співпраці з акторами, у яких згаслий погляд. Набагато складніше працювати з акторами із широко розплющеними, але скляними очима, в яких відбиваються порожнеча й байдужість [15]. У кожного актора і актриси під час роботи над виставою є свої предмети дослідження. Обговорення їх під

час репетиційного процесу дозволяє відкривати нові теми, що хвилюють сучасне суспільство і повинні звучати у виставі. Кожна людина дивиться та відкриває ту чи іншу описану ситуацію через призму власного досвіду. Адже, як розповіла Р. Саркісян в інтерв'ю Л. Ільницькій для сайту «LB.ua»: «Хтось мислить радикально, а в когось ця радикальність проявляється в іншому. Питання в тому, як ми можемо існувати в одному сценічному просторі, коли ми різні, не дискредитуючи досвід іншого. Чи можемо знайти інструменти комунікації, які дозволять не просто існувати поряд, а вміти співпрацювати, маючи різні позиції і погляди, та при цьому не робити якесь штучне перемир'я, штучну толерантність» [15].

РОЗДІЛ 2. ВТІЛЕННЯ ТРАГЕДІЇ «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТА» У ДВОХ РІЗНИХ СЦЕНІЧНИХ ПРОСТОРАХ.

2.1. Постапокаліптична вистава *Dramma per Musica* «Romeo & Juliet» режисера Р. Держипільського.

Виставу *Dramma per Musica* «Romeo & Juliet» режисера Р.Держипільського, прем'єра якої відбулася у лютому 2021 року, можна вважати певним продовженням постановки «Hamlet». . Адже за атмосферою вони є максимально схожими. Вони поєднують у собі готику, постмодерн та по-сучасному втілену класику. Окрім простору, актуальних тем та схожої тональності у цих виставах сполучним канатом слугують додані режисером персонажі: три відьми Еринії із трагедії В. Шекспіра «Макбет», які виконують роль античного хору, що, надає подіям епічного виміру подіям, які відбуваються перед глядачами.

Слід зауважити, що у репертуарі театру вже була вистава «Ромео і Джульєтта» поставлена у 2011 році, проте вона була вирішена у класичному стилі. «Ми намагалися переплавити те, що не потрібне. Те, що віджило, те, що є мертвим і створити новий духовний продукт. Ми всі потребуємо справжніх, гострих емоцій, а історія кохання від найуспішнішого драматурга всіх часів і народів, якій вже 426 років (*ред.:* 428 років станом на 2023 рік) – це якраз про це» – розповів режисер у статті в інтернет виданні «Прикарпатська інформаційна компанія» [11]. Символічним є те, що Ігор Захарчук, який у першій версії вистави грав Ромео тепер гратиме батька Ромео. А колишня Джульєтта, Тетяна Гірник, – тепер у ролі матері Джульєтти.

Вистава «Romeo & Juliet» відбувається у підвалі театру, яке у наш час слугує бомбосховищем. До повномасштабного вторгнення росії в Україну перша дія вистави відбувалася поза межами театру, а саме у приміщенні заводу «Промприлад». Глядачам видавали каски та схеми руху по локації механічного цеху, а також ознайомлювали з правилами техніки безпеки на виробництві. Цех створював особливий антураж,

залізобетонний простір надавав грубість в атмосферу, в якій розвивалася ніжна та водночас крихка історія любові двох юних людей. За словами Р. Держипільського у статті для інтернет видання «New Voice»: «Це місце надзвичайно складне. Але воно ідеально підходить, щоб проілюструвати зіткнення духовності, віри і любові Ромео і Джульєтти і світу, який їх оточує» [16].

Цей простір став викликом для акторів та чимось новим та цікавим для глядачів навіть пропри холод. Актор Олег Панас, який грає роль Ромео у своєму коментарі для «New Voice» зазначив: «З одного боку, локація поглинає актора, важко не загубитися в цих колосальних обставинах, зазначає він. – Але з іншого боку, (це) підвищує цінність концепції вистави та емоції актора. Холодний, масивний майданчик, сходи – всі ці елементи підсилюють відчуття актора» [16].

Після фінальної сцени першої дії вистави, а саме битви Тібальда та Меркуціо (акторів Юрія Вихованця та Івана Бліндара) відбувався перформенс похоронної процесії. З вулиці Сахарова на вулицю Незалежності під звуки похоронного маршу глядачі слідували зі свічками в руках за вантажівкою з тілом Тібальда. Перехожі дивувалися цьому дійству та перепитували, що відбувається, адже не здогадувалися, що це театральне дійство. Та, на жаль, в умовах воєнного стану для безпеки глядачів першу дію вистави перенесли у підвал театру.

Зустріч двох закоханих відбувається у нічному клубі. Серед вульгарщини та хаосу зароджується світле та ніжне почуття Ромео та Джульєтти (у виконанні Інни Бевзи). Навіть сам сценічний простір є тяжким, складним та довоює гнітючу атмосферу жорстокості, яка часто витає у повітрі. На передній частині сценічного простору розташований великий куб із металевої сітки, який у кінці першої дії функціонує як ринг для бою, а другій дії цей куб слугував ґратами у залі суду або, якщо інтерпретувати більш глибоко – чистилищем. Позаду розташовані тренажери, які задіюються у сценах, що відбуваються у спортзалі, де

чоловіки мають можливість зігнати свою агресію, фізично зміцнитися та підготуватися до бою. За цим простором розташована ванна, яку уводять в експлуатацію лише раз у сцені, дія якої відбувається у сауні. Саме в цьому місці герої можуть видихнути з полегшенням та змити з себе бруд. Також на передній частині простору, але правіше, розташоване підвищення, яке мало різне застосування. Наприклад, слугувало пірсом на якому батько Джульєтти (Юрій Хвостенко) та Паріс (Андрій Мельник) ловили рибу або сцену для музичного номеру Меркуціо на початку першої дії. Поруч розташовувалась висока конструкція з драбиною, на вершині якої сиділа Джульєтта у другій дії, будучи відстороненою від Ромео.

У режисерському рішенні Р. Держипільського Отець Лоренцо стає одним з головних героїв, постаючи поруч із закоханими. Його роль виконував, вже знайомий нам виконавець ролі Гамлета, Олексій Гнатковський. В оригіналі трагедії о. Лоренцо створює благородний світлий образ мудрого священнослужителя та філософа, а у виставі він здається дещо божевільним. Це підкреслено його зовнішнім виглядом (костюмом та гримом) та психофізіологічними вираженнями (жестами, мімікою, рухами, експресивним мовленням). Хоч насправді, на відміну від інших героїв, він завжди залишається при ясному розумі. Це яскраво висвітлюється у другій частині вистави. О. Лоренцо виступає в ній у ролі адвоката, який відстоює права та інтереси підсудного Ромео та водночас, він зберігає образ певного священнослужителя та порадирика. Він наче пророк, який знає трагічну розв'язку і ніяким чином не може на неї вплинути.

Він аргументує та пояснює глядачам вчинки героїв, їхню мотивацію, а героїв намагається вивести на правильний шлях. Він пропонує Ромео свою допомогу, підказує як вчинити в такій ситуації та залагодити гострі кути проблеми. Але юнак не чує його. Ромео впадає у крайнощі, дає волю емоціям. Йому простіше обрати смерть, ніж жити далеко від коханої. Та навіть у чистилищі, їхнім душам не зустрінися, оскільки самогубці не

заслужують на щастя після смерті. Його сум за Джульєттою має звучання сопілки. Акторів О. Панасу довелося для цього спеціально освоїти цей музичний інструмент.

Над музичним оформленням вистави працювали Р. Григорів та І. Разумейко. У звучанні вони поєднали класику та сучасну електронну музику. Зокрема, Джульєтта виконує найвідомішу арію Георга Фрідріха Генделя «Lascia ch'io pianga», що в перекладі означає «дозволь мені плакати». Так само як у арії Джульєтта журбує про свою жорстоку та складну долю.

За художнє рішення вистави відповідала Юлія Заулична, яка в основному працювала на столичних сценах. А також у своєму творчому доробку була художницею по костюмах у виставі «Сатисфакція» за В. Шекспіром у театрі ім. Марії Заньковецької. Коли всі вбачають та асоціюють красу та мистецтво з Італією, де і розгортаються дії у п'єсах В. Шекспіра, вона намагалася, аби це помітили у речах, які б здавалося не можу такими бути, навіть у механічному цеху. Клопітка робота була проведена над костюмами для вистави, які поєднують сучасний та готичний стиль. Допомогли із втіленням образів шанувальники театру, які віддали свої старі шуби з натурального хутра для того, щоб ті отримали «друге життя» у виставі. Шуби були різні за довжиною, але всі у темних відтінках. Щоправда у другій частині вистави Джульєтта постала у білій.

Незмінним у режисерському прочитанні від п'єси залишається тема боротьби Ромео і Джульєтти за своє кохання. Попри несхвалення та заборону двох ворогуючих родин вони всеодно намагалися воз'єднатися і не загасити іскру у холодному та темному середовищі. Хоч після одного з монологів о. Лоренцо може закрастися сумнів, а чи справді це кохання? Можливо, це лише гіперболізоване юнацьке захоплення та пристрасть, що провокує молодих людей на необдумані вчинки? Для актриси І. Бевзи ця історія точно про любов. Як вона зазначила у коментарі для статті видання «Прикарпатська інформаційна компанія»: «Вся ця п'єса для мене тільки

про любов. Потрібно відрізнити пристрасть, симпатію, хворобливу залежність і любов. Адже любов – це талант, який дається особливим» [16].

Але ще одною провідною темою вистави – це жорстокість світу. Зачерствіле суспільство, яке не розуміє та не здатне почути ніжних сердець та голосів розуму. Суспільство, яке втрачає змогу відчувати як прекрасне, так і біль та звикло до втрат. Жорстокість стала домінантною, порятунком від якої могла стала віра та о. Лоренцо як її представник. Юний вік героїв – це саме період бунтарства проти старого світу та його правил.

2.2. Мінімалістична постановка «Ромео та Джульєтта» на сцені Першого академічного українського театру юного глядача у Львові.

Франківська вистава про Ромео та Джульєтту не єдина у західному регіоні України. У вересні 2016 року на сцені Першого академічного театру для дітей та юнацтва відбулася прем'єра «Ромео і Джульєтти» у режисурі заслуженого діяча мистецтв України Вадима Сікорського, перші постановки якого виходили під опікою його вчителя Сергія Данченка. Так зазначав сам режисер: «Сам Данченко мені про це не казав. Але мені здається, що мої перші спроби у режисурі були контрольовані ним» [19].

Вадим Сікорський народився 11 листопада 1958 року. Навчався у акторській студії при театрі імені Марії Заньковецької та закінчив її у 1978 році після чого тривалий час успішно працював актором. Пізніше В. Сікорський навчався на факультеті режисури у Київському інституті імені І. Карпенка-Карого у творчій майстерні Леоніда Олійника. З початку 90-тих років являється режисером-постановником театру ім. М. Заньковецької та поставив там більше тридцяти вистав.

У своїй творчості він звертається та тяжіє до драматургії «інтелектуальної напруги», в якій провокує глядача до інтелектуальної діяльності. Оперує оригінальною та лаконічною театральною мовою, уникаючи несмаку фальшу та побутовизму. У його виставах можна

помітити провідну тему до якої найчастіше звертається режисер – тему маленької людини у великому та складному світі. Це закладено у його вистави: «Історія Коня» за оповіданням «Холстомер» Л. Толстого, «Троє товаришів» за Е.-М. Ремарком, «Небилицях про Івана...» за І. Миколайчуком та інші [21].

У своїй виставі «Ромео і Джульєтта» він робить акцент на Ромео, який з несерйозного юнака перетворюється на чоловіка, який бореться за своє кохання. Сама мова вистави без високопарних фраз, легка для сприйняття, хоч і у віршованому стилі з римою.

Лаконічності виставі додає сценографія заслуженої художниці України Дарії Зав'ялової, яка створила її у мінімалістичному стилі. Чорний одяг сцени і з декорацій лише великий маятник, який починає гойдатися з початком вистави. Впродовж дійства головні персонажі його розгойдують, аби він не спинявся, та коли вони помирають – маятник таки завмирає. У костюмах переважають чорні, червоні, сірі та білі кольори. Костюми Капулетті у чорно-червоних тонах, а Монтеккі – у біло-чорних. Чорний колір тут дуже символічний, адже асоціюється з журбою та трауром, який очікує на ці родини.

Відсутність великої кількості декорацій слугує великим плюсом, адже це не викликає великих труднощів у транспортуванні та відтворення вистави за межами театральної сцени. Так у 2017 році 250 глядачів мали змогу, на відкриття театрального сезону, подивитися виставу «Ромео і Джульєтта» у Італійському дворіку. Символічним є те, що у 1671 році, якраз після смерті В. Шекспіра, там відбували покази вистав [24].

Режисер робить акцент не лише на боротьбі за кохання двох молодих людей, які попри несхвалення та заборону ворогуючих родин намагалися возз'єднатися, а й конкретно на образі Ромео, який з хлопчика підліткового віку проходить свій шлях до формування себе як чоловіка. Він дорослішає у боротьбі за своє кохання та приймає зовсім не дитячі рішення попри свій юний вік.

РОЗДІЛ 3. ІНШІ П'ЄСИ В. ШЕКСПІРА НА СУЧАСНИХ ЛЬВІВСЬКИХ СЦЕНАХ.

3.1. «Сни літньої ночі» у внутрішньому дворіку Львівського академічного драматичного театру ім. Лесі Українки.

Вистава «Сни літньої ночі» за комедією В. Шекспіра у режисурі молодого режисера Дмитра Захоженка – наразі єдина у західному регіоні України.

Режисер вистави народився 24 червня 1987 року у Херсоні. Навчаючись за спеціальністю «Комп'ютерні науки» у Києво-Могилянській Академії у період з 2005 по 2010 рр., став одним з організаторів і учасників театральної студії «Театр у Кімнаті», якою керував Анатолій Черков. Режисерську освіту почав здобувати з 2013 року у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. На рішення пов'язати своє життя з театром та режисурою його наштовхнула вистава Еймунтаса Някрошюса «Ідіот», яку Д. Захоженко побачив у Києві у 2010 році. «Я прийшов в театр з абсолютної іншої сфери. Тоді мені було не сильно зрозуміло (якщо чесно, як і зараз) багато речей, притаманних традиційному класичному українському театру в плані естетики та подачі наративу. Вони мені здавались досить дивними і нецікавими, я хотів шукати якийсь інший спосіб діалогу з глядачем. Мені подобався європейський театр, польський, німецький, британський і різні форми», – поділився режисер у інтерв'ю для інтернет видання «Укрінформ» [3].

Згодом, у 2015 році, він став засновником освітнього театального проєкту «Європейські студії» при Київській академічній майстерні театального мистецтва «Сузір'я» і в подальшому перебазував його у Новий драматичний театр на Печерську.

З 2018 року його вистави йшли на сценах київських театрів: Київського академічного театру на Подолі, Київського академічного театру оперети та Дикого Театру. А вже у серпні 2019 Д. Захоженка призначили

головним режисером у Львівському академічно-драматичному театрі ім. Лесі Українки. За період з 2019 по 2023 рр. на сцені цього театру він поставив 6 вистав: «Філоктет. Античний рейв», яка отримала три премії IV всеукраїнського Фестивалю-Премії «ГРА», «Дами чекають», «Сни літньої ночі», «TOP GIRLS», «146 зірок, видимих неозброєним оком» та «Imperium delendum est».

Д. Захоженко намагається створити відкритий та сучасний театр, що сповнюється експериментами та дослідженнями. «Театру Лесі Українки необхідні серйозний діалог і сучасна драматургія, тому ми практикуємо разом з акторами колективне дослідження, роботу з тілом і емоціями. У наших виставах перемішане і смішне, і трагічне, але іронія залишається метапозицією відносно того, що ми робимо», – зазначив режисер у інтерв'ю для «Суспільне. Культура» [4]. Він вважає, що театр повинен експериментувати, шукати щось нове та рухатися вперед, адже якщо театр замикається у якійсь одній власній естетиці та формах, він зазвичай втрачає зв'язок з реальністю та стає «герметичним». Саме тому театр Лесі сміливий до розмови з глядачем, експериментів та орієнтується на європейські практики. У інтерв'ю для «Укрінформу» він зазначив: «Театр – це місце діалогу, місце об'єднання, місце, куди люди приходять і діляться власними переживаннями, мають можливість співпереживання. Дивовижно, наскільки швидко функція театру зараз повертається до базових речей!» [3].

У теперішній час театр став для режисера змогою виходу зі стану неймовірного потрясіння і розуміння, що треба боротися та жити наскільки це можливо, а також разом з командою та глядачами справлятися зі своїми емоціями.

Прем'єра вистави «Сни літньої ночі» відбулася у театрі Лесі 15 серпня 2020 року. Сценічним простором слугував внутрішній дворик театру. Глядачі ніби опинилися на виїзній весільній церемонії. Поки всі очікували на наречену, що запізнювалася з Дрогобича, Пак (Зоряна

Дибовська) розважав публіку та навчав української весільної пісні «Гірка вода». Та коли нарешті з'являється наречена (Софія Лешишак) – весілля зривається. Замість вчепити квітку нареченому (Микола Береза) на груди, вона кидає її йому прямо в обличчя і тікає. З мікробусу, який оздоблений шматками дзеркала, чим схожий на диско кулю, на сцену виходить трупа мандрівних акторів, які демонструють свої чудернацькі таланти та просять дозволити їм зіграти виставу.

Вистава не послуговується виключно п'єсі В. Шекспіра «Сон літньої ночі». Драматургиня Оксана Данчук використала лише уривки з цієї п'єси у перекладі Юрія Лісняка, а також додала 38 сонет В. Шекспіра в перекладі Наталії Бутук та уривки поеми «Метаморфози» Овідія в перекладі Андрія Содомори. У виставі також зробили пародію на ток-шоу «Говорить Україна», на якому розбиралися, чому Гермію (Іссабель Меркулова), яка кохає Лізандра (Софія Лешишак), батько Егей (Михайло Понзель) хоче видати за Деметрія (Андрій Кравчук), який приїхав у студію на інвалідному візку. Оскільки, коли почалася війна Деметрій пішов захищати свою державу до стін Трої та перенести заплановане весілля з Гермією. Коли він повернувся з війни, яка забрала його фізичне здоров'я та посадила у інвалідне крісло, Гермія закохалася в іншого. В умовах сьогодення приходить усвідомлення того наскільки, на жаль, реальною є така ситуація. Та звичайно ж за жанром вистави визначеним як іронічна комедія, ця тема швидко зникає, адже ми і так здогадуємося та здаємо, що буде з героями далі. Але ця сцена так і до кінця не відпускає і змушує роздумувати над цією ситуацією далі.

Також потробоно загади, що до цієї студії завітали навіть Сеньйор та Сеньйора Капулетті (Василь Сидорко та Анастасія Лісовська), щоб розповісти про власну ситуацію, яка відбулася з їхньою дочкою Джульєттою.

Під час цієї вистави показаної мандрівними акторами, наречений засинає. Дійство набирає інших обертів, більш таємничих та навіть

магічних. Наречений перетворюється на Купайла, а наречена на Марену. На купальську ніч вони одружуються. На сцену виносять гільце українське традиційне обрядове деревце, прикрашене стрічками, мати перев'язує молодятм руки весільним рушником, проте гості замість подарунків наносять нареченій Марені поранення гострим шматком скла. Після чого вона помирає та падає у воду. Наприкінці вистави можна побачити потойбічну істоту з двома ликами на ходулях та первісних людей Адама і Єву.

Сценограф Олексій Хорошко продумав конструкцію сцени таким чином, що вона поділена на 9 частин і відкривши 3 передніх, ця частина сцена затоплена водою. Актори танцюють по ній, створюючи неймовірний бризки, що освітлюються синіми та червоними кольорами. Ці танці відбуваються під музичний супровід гурту «YAGODY», пісні яких у стилі етно-драми. Вони мають на меті популяризувати українську народну пісню завдяки балканським та іншим екзотичним мотивам. З музичних інструментів можна почути: ліру, джембе, акордеон, дощовицю, дрімбу, сопілку, барабан та контролер.

Д. Захоженко поєднав комедію В. Шекспіра з українським колоритним дійством на час літнього сонцестояння, на свято Івана Купала, та додав обрядових традицій українського весілля.

3.2. Руйнація міфу про домінування чоловіків у студентській виставі «Макбет» у режисурі Рози Саркісян.

Вистава Р. Саркісян «Макбет» народжувалася в процесі творчої кооперації з факультетом культури та мистецтв ЛНУ ім.Івана Франка і розвивалася як експериментальне дослідження. В її основу закладено тексти В. Шекспіра та молодих українських драматургів Андрія Бондаренка і Лени Лягушонкової. За словами режисерки, трагедія Шекспіра – "текст на межі", і, працюючи з ним, студенти мали простір для

інтерпретації питань ідентичності, політики, свободи. Одна з тем, що цікавила творчу групу – токсична маскуліність [10].

Прем'єра вистави відбулася 7 лютого 2020 року на малій сцені театру Лесі Українки.

Першим, що кидається у вічі є те, що режисерка змістила акценти, даючи важелі впливу на конфлікт жінкам. Слід зазначити, що в оригіналі п'єси ми зустрічаємо короля Дункана та вельможу Макдуфа, але у виставі ми бачимо королеву Дункан (Таїсія Малахова) та леді Макдуф (Ксенія Арнаут). І протистояння вже відбуваються не між чоловіками, а між жінками: між леді Макбет (Надія Калинюк) та королевою Дункан, згодом між леді Макдуф та королевою Макбет. Олексій Паляничка у своїй статті «Тепер ти любитимеш мене, мамо?» зробив два припущення щодо цього: «Першим буде особиста позиція режисерки до патріархального дискурсу влади: зображуючи світ «навиворіт», Р. Саркісян ніби ламає патріархальний устрій... Іншим припущенням буде створена альтернативна реальність, у якій історія розвивалася дещо по іншому: замість патріархату, в європейській комуні вкорінюється матріархат» [22]. У виставі чоловіки стають пішаками. Жінки диктують їм ким вони мають стати та, що вони мають зробити. Спершу мати казала Макбету (Михайло Понзель), що той стане королем, а згодом дружина сказала вбити королеву Дункан.

Три відьми, які на початку п'єси роблять Макбету три пророцтва, у виставі втіленні у постатях королеви Дункан, леді Макдуф та королеви Макбет. Тобто виходить так, що вони не лише визначають ключові події сюжету, а безпосередньо на них впливають. Це також передає ідею про те, що долі персонажів у творі вже заздалегідь визначені і немає можливості змінити їхній курс. Ідея фатуму відображає віру в універсальну силу, яка керує подіями і робить їх неминучими.

З двох синів королеви Дункан, спадкоємців на престол, Р. Саркісян залишила тільки Малькольма (Ростислав Колачник). Який десь як і

Макбет, уникає самостійного прийняття рішень та відповідальності протягом більшої частини вистави. Малкольм займає пасивну позицію і замість того, щоб посісти на престол або хоч спробувати за нього поборотися – просто тікає. Режисерка, намагається показати, як кастраційний комплекс впливає на стосунки між різними людьми, розпочавши з прикладів стосунків матері та сина, а потім перейшовши до стосунків між подружжям.

Кастраційний комплекс – це концепт, що виник у психоаналітичній теорії Зигмунда Фрейда та відноситься до внутрішньої боротьби особистості зі своїми бажаннями та імпульсами, які не відповідають соціально-прийнятим нормам. На цю ж тему дисконтує О. Паляначика: «У постановці «Макбет» бачимо порушення сценарію едипового комплексу, і – як наслідок – бачимо слабого, неспроможного нічого змінити сина (Малкольм – Ростислав Колачник) і чоловіка (власне Макбет – Михайло Понзель). Однією з ключових фраз, яка в тій чи іншій формі повторюється у виставі, стала: «Мама сказала: «Макбете, коли ти виростеш, то обов'язково станеш королем» – і я наклав у штани». Цю ж фразу можна приписати й Малкольму, сину королеви Макдуф» [22]. А також він зазначає, що єдиним повноцінним чоловіком у виставі є друг Макбета – Банко (Назар Бонящук). Можливо, це тому, що ніяка жінка не мала на нього впливу? Проте саме через наказ жінки, його і вбив Макбет.

Р. Саркісян також використала основний принцип брехтівського епічного театру – ефект відчуження. Актор виходить з ролі Макбета та говорить свій монолог від себе, а не від персонажа. Він роздумує над тим, що буде завтра, що би в тому «завтра» він хотів би зробити. Але також локалізує себе «тут і зараз», що відбувається вистава, чути як їздять трамваї, машини по бруківці, що в цей момент люди проходять повз будинок театру і їм всі байдуже, що тут зараз відбувається. Це змушує задуматися, що можна відтермінувати рішення про щось до завтрашнього дня і зосередитись на теперішньому моменті, адже звернення уваги на

поточний момент може допомогти зробити кращі рішення в майбутньому. На жаль, ніяка дата не може гарантувати вартісних досягнень, поваги, любові, свободи або титулу короля.

Свобода може мати різне значення для різних людей. Для когось вона може означати звільнення від обмежень або опір певним чинникам, для іншого – можливість зробити вибір та самореалізацію. Але свобода не може бути наполовину, вона або є, або її немає. Так само, не можна бути наполовину королем або наполовину другом. Р. Саркісян, створюючи матеріал про загальну свободу людини, фактично зосереджується на темі емансипації. Зокрема, у виставі більше йдеться про емансипацію чоловіків, а не про загальну тему свободи. Якщо Ленокса (Данило Хромов) змусити їсти дітей леді Макдуф, то він буде їх їсти. Ця сцена звісно ж не є естетичною (як і вся вистава), в певній мірі навіть бридкою, хоч актор і не жує справжнє м'ясо, а лише щось схоже на тісто рожевувато-червоного відтінку, трохи рідкуватого за своєю консистенцією.

Менш шокуючою є одна з фінальних сцен, коли Макбет засипає тіла королеви Дункан та свого друга Банко (Назар Боянщук) землею з відра. В цей момент з'являється королева Макбет та лягає поруч з ними та самотійно посипає себе землею. Після цього одразу стає зрозуміла її подальша доля – самогубство. Замість квітів на могили, Макбет зверху кладе оберемки гілок з листям (віники для бані), які згодом використають Малькольм та леді Макдуф, коли йтимуть війною на Макбета. Так і справдиться друге пророцтво: «Ніхто Макбета не здолає, доки на Дунсіанський пагорок високий не зрушить ліс Бірнамський».

На сцені ми бачимо розсипану землю, розливу воду, шматки бутафорського м'яса на підлозі, а також де-не-де шматочки торта, який Макбет куштував зі своєю дружиною руками. Це створює враження хаосу та бруду, який не лише передається зовнішньо, але й відчувається внутрішньо.

Не обійшлося і без відеотрансляції вистави на стіні позаду акторів. Зйомка крупним планом акцентує увагу глядачів на дії та емоціях акторів. Це слугує режисерською родзинкою Р. Саркіян та відсилкою до політично театру, в стилі якого переважно працює режисерка.

3.3. Капустяна різанина Ричарда у моновиставі Творчої майстерні «Театр у кошику».

На львівській сцені нестандартного прочитання історичній п'єсі В. Шекспіра про життя, позиції та діянь Річарда Глостера надає театрознавчиня та режисерка Ірина Волицька.

Вона народилася 22 жовтня 1955 року на Львівщині. На театральний шлях її надихнула Софія Федорцова, яка була актрисою театру «Березіль» Леся Курбаса. Саме вона запропонувала І. Волицькій вступати на акторське відділення в Московське театральне училище імені Щукіна та допомагала їй із підготовкою до творчого конкурсу. Та їй не вдалося вступити, оскільки дівчину виключили з комсомолу. Проте після цього їй вдалося вступити у Ленінградський інститут театру, музики та кінематографії на театрознавчий факультет. Вона вивчала та розробляла наукові теми пов'язані з історією та теорією театру, досліджувала театральну юність Леся Курбаса та почала працювати у Інституті народознавства НАН України. Вже у 1997 році разом з актрисою Лідією Данильчук створила як незалежне театральне об'єднання «Театр у кошику». Та через 7 років свого існування цей приватний театр став творчою майстернею Національного центру театального мистецтва ім. Леся Курбаса у Львові. «Театр у кошику» послуговується різним теоріям, театральним школам та системам. Його вважають пошуковим та експериментальним театром, оскільки вони досліджують теми та способи втілення у виставах театральних метафор, символу, намагаються знайти власну методологію та створювати самобутні способи для прояву сценічної виразності.

У період з 1997 по 2023 роки було створено 15 вистав, більшість яких представлені у одному з найскладніших жанрів театрального мистецтва – це моновистави («На полі крові» та «Розмова» за Лесею Українкою, «Білі мотилі, плетені ланцюги...» за новелами та листів Василя Стефаника, «Стара пані висиджує» Тадеуша Ружевича). І вистава «Ричард після Ричарда», прем'єра якої відбулася у 2007 році, входить до цього переліку.

Ідею поставити трагедію В. Шекспіра у цьому жанрі та представити її на Міжнародному шекспірівському фестивалі монотеатрів «ARMONO» у Вірменії, запропонували директор «ARMONO» Акоп Казанчян та польський шекспірознавець Анджей Журовський. Для режисерка І. Волицької це стало цікавою пропозицією та певним викликом, тому вона з актрисою Л. Данильчук одразу взялися за роботу. «...Відразу відкинули Джульєтту, Леді Макбет, за яку буде братися кожна акторка. Гамлет вже теж не відкриття у світі – Сара Бернар грала і так далі... Одностайно зійшлися на Ричарді та почали працювати», – згадувала актриса у одному зі своїх інтерв'ю [17].

Таким чином Л. Данильчук перша актриса в Україні, яка зіграла Ричарда із трагедії В. Шекспіра «Ричард III». Також, не має згадок та інформації про виконання жінкою цієї ролі у і європейському театрі. Окрім цього, такий гендерний момент підштовхує на одну з ідей вистави, що немає особливого значення, хто на сцені втілює роль протагоніста – жінка чи чоловік. Як зазначала режисера у анотації до вистави: «Проблема Річарда чи Гамлета стосується кожного, незалежно від статі» [17].

З цим важко не погодитися, бо такі відчуття як самотність, відкинутість, неотримання потрібної кількості любові, які можуть спровокувати за собою бажання помсти, самоствердження себе за рахунок інших людей, потребу довести свою могутність та цінність, можуть бути притаманними кожній людині, незалежно від її статі. У Ричарда це

почалося ще з самого дитинства, коли через його потворність став покинутим навіть власною матір'ю. Тому у виставі би бачимо його дуже самотньою людиною, яка втрачає здоровий глузд і робить неймовірно підступні та жорстокі речі. Його поглинає бажання помсти за страждання та бажання влади. Останнє стає найбільш актуальним та створює у глядацьких головах пряму асоціацію з президентом-тираном, який править сусідньою країною кілька десятків років, пішов на територію нашої держави з війною та щоденно проливає кров на нашій землі. Це живий приклад того як безмежна влада може звести люди з глузду та змусити через це страждати інших.

Актриса майже усю виставу січе ножами капусту, в певні моменти зосереджено, без особливого поспіху, наче намагається насолодитися процесом різанини, а згодом в поривах злості та безумства докладаючи багато сили, що шматки капусти розлітаються по всій сцені. Ричард знищує капусту так, наче вбиває та позбувається своїх ворогів. Цю капусту можна прочитувати як символіку відрубаної голови. Л. Данильчук переводить тепер ці моменти у сучасні реалії, надаючи своїм асоціаціям іншого сенсу: «Ця порубана капуста – наші зруйновані міста, запах крові (іноді люди кажуть, що капустяний сік створює таке аж приторно-реалістичне враження на виставах)... Дуже прямі потужні асоціації». І глядачі сприймають тепер це теж аналогічно.

У виставі можна почути дві мови: українську та англійську. Оскільки у ключових моментах монологу використано фрази з оригіналу п'єси, аби не втрачати автентичність п'єси та її слів. Також це слугує спрощенням мовного бар'єру, який переважно виникає на показах вистав закордом. Таким чином іноземним глядачам це вносить ясність у кульмінаційних моментах. «Ричард після Ричарда» показували у Вірменії, Польщі, Латвії, Литві, Німеччині та Об'єднаних Арабських Еміратах.

Сценічний простір майже порожній, лише стіл на якому січеться капуста та чорний годинник круглої форми, на якому замість цифр

розташовані ножі. Під час динамічних монологів та швидкої різанини, коли шматки капусти розлітаються – у гру ступає червоне світло. І цей момент додає ще більшої кривавості, нагадуючи закривавлений феєрверк. Стукіт леза ножів по столі підсилює динаміку дає ще більшої ритмічності, яку підхоплює і сам Ричард, який до того всього починає ще й пританцьовувати та тупотіти ногами.

«Ричард, за словами режисера Ірини Волицької, приречений на різанину, як Сізіф: «Це пересторога — і політикам, і акторам, які загралися. Нині в Україні театральна ситуація абсолютно безхребетна, постмодерністична ситуація дезорієнтувала театр. Я не є прихильником мистецтва для мистецтва. Не тільки театральний пошук має бути, вистави мають хвилювати суспільство. Концепція вистави сформувалася відразу, і це пов'язано з тим, що збіглися і ситуація театральна, і ситуація суспільно-політична» [13].

Ричард, якого ми бачимо перед собою на сцені, може слугувати алюзією до будь-якої ситуації, зокрема і політичного характеру, але не лише в Україні, але і у інших державах. Гостре питання порушення влади, злочинів будь-якої складності, покути за скоєне та відбуття покарання – було є і буде актуальним усюди та в різні часові періоди. Тому теми, ідеї та проблеми шекспірівських п'єс є вічними.

ВИСНОВКИ

Аналіз прочитань відомих п'єс В. Шекспіра: трагедій «Гамлет», «Ромео і Джульєтта», «Макбет», історичної п'єси «Річард III» та комедії «Сон літньої ночі» у чинному репертуарі театрів на [західних теренах України](#) переконливо свідчить, що п'єси драматурга не [втрачають актуальності](#), адже кожна епоха знаходить у них окремі теми та проблеми, що турбують глядачів.

У першому розділі було розглянуто втілення п'єси «Гамлет». Серед обраних нами постановок режисерів Р. Саркісян, О. Кравчука, Р. Держипільського і В. Петріва хронологічно та географічно близькі прем'єри демонструють різні підходи у трактуванні образу Гамлета. У кожного режисера він різний і втілюють вони його у різних видах театру: ляльковому, художньому [драматичному](#) та постдокументальному. Головний герой трагедії постає перед глядачами у концепції Гамлета-ПОСТгероя, Гамлета-руйнівника, що у стихійному протесті руйнує все навколо себе і самого себе, Гамлета-фенікса, що відроджується заново, але постійно постає перед ти самим вибором «Бути чи не бути?».

«Гамлет» у Львівському академічному театрі естрадних мініатюр «І люди, і ляльки», яка згідно з режисерським задумом О. Кравчука передбачає рефлексивний шлях людини та її лялькового «alter ego» та досліджує тему механізму маніпуляцій над людьми. Актори створюють образи на рівні з персонажами ляльками, вони діють у спільному ігровому просторі, вступають на сцені у взаємовідношення як незалежні одне від одного. Центральні герої ведуть лінії власного «alter ego» у макро та мікро світі. Через зовнішню потворність ляльок передано мерзенність певних персонажів та нищий стан їхніх душ. Режисер зосередив увагу на формах, мізансценах, мові, тексті та на сценічних засобах художніх образів. Гамлета у виставі грає жінка. Між рядками ми можемо побачити акценти,

у яких Гамлет постає без сліпої чоловічої жорстокості. У ньому є щось жіноче: добре розвинене почуття інтуїції та манера помсти.

Дійство вистави Р. Держипільського «Hamlet» у Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка проходить у нестандартному для цього місці: підвалі театру, який ще більше занурює в атмосферу містики та потойбічного світу. Режисер відтворив склад типового шекспірівського оркестру, композитори зібрали невеликий ансамбль, який складався з литаврів, валторна, віолончелі, контрабасу, перкусії та фортепіано. А сам жанр вистави неоопера-жах – поєднав музичне звучання поєднання року, джазу, балканських танцювальних мотивів та електроніки (автори музичного оформлення І. Разумейко та Р. Григорів). Режисер застосував прийом античного хору, ввівши у виставу Ериній, героїнь зі ще одної відомої трагедії В. Шекспіра, що діяли на сцені як оповідачі, які додавали ключі розуміння трагедії. Р. Держипільський зруйнував встановлену традиційну застиглу форму сприйняття Гамлета як героя. У режисерському трактуванні персонажі вистави – це непокоєнні душі, які через власні гріхи повертаються до своєї історії знову і знову у різному часі. Режисер вибрав сьогодні використовуючи зовнішні ознаки того. Інтерактив між акторами та публікою є цікавою провокацією та водночас певною шокотерапією для глядачів.

У «H-effect» Р. Саркісян висвітлила реальні історії людей, які, пройшовши випробування війною на східній території України, постали перед гамлетівською проблемою морального вибору. Режисерка обрала серйозні та напрочуд болючі запропоновані обставити, поєднала здавалося б, далекі та не зовсім сумісні методики роботи. Р. Саркісян за допомогою Шекспіра, Мюллера, синтезуючи з досвідом учасників вистави, намагалась показати дещо інший бік героїства. Підняті у виставі проблеми суттєво коригують наше уявлення про образ героя, є встановленою традиційно застиглою формою відносно персонажа Гамлета. Учасники вистави

деконструювали власні історії, ставлячи себе в інші запропоновані ситуації, знаходячи точки дотику з Гамлетом із текстів В. Шекспіра і Г. Мюллера.

У другому розділі було розглянуто два кардинально різних втілення трагедії «Ромео та Джульєтта». *Dramma per Musica «Romeo & Juliet»* Р. Держпільського з урахуванням простору, музики та Ериній, стає продовженням п'єси «Hamlet». У цьому режисерському рішенні отець Лоренцо стає одним з головних героїв, постаючи поруч із парою закоханих. В оригіналі трагедії він створює благородний світлий образ мудрого священнослужителя та філософа, а у виставі в першій частині він здається дещо божевільним, що підкреслено його зовнішнім виглядом, в другій – виступає у ролі адвоката, який відстоює права та інтереси підсудного Ромео та водночас зберігає образ певного священнослужителя та порадника. О. Лоренцо наче пророк, який знає трагічну розв'язку і ніяким чином не може на неї вплинути. Провідною темою вистави є жорстокість світу. Зачерствіле суспільство, яке не розуміє та не здатне почути ніжних сердець та голосів розуму. Суспільство, яке втрачає змогу відчувати як прекрасне, так і біль та звикло до втрат. І тема боротьби Ромео і Джульєтти за своє кохання. Юний вік героїв – це саме період бунтарства проти старого світу та його правил.

Якщо вистава Р. Держпільського в Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка вражає простором та сценічним оформленням, то «Ромео і Джульєтта» Вадима Сікорського у Першому українському академічному театрі для дітей та юнацтва витримана у мінімалістичному стилі. Саме мала кількість декорації дає можливість без додаткових перешкод грати виставу не лише на сцені театру, а й за її межами (наприклад, Італійському дворику). Режисер робить акцент не лише на боротьбі за кохання двох молодих людей, які попри несхвалення та заборону ворогуючих родин намагалися воз'єднатися, а й конкретно на образі Ромео. Він з хлопчика підліткового

віку проходить свій шлях до формування себе як чоловіка. Він дорослішає у боротьбі за своє кохання.

У третьому розділі ми розглядали сценічне втілення інших п'єс В. Шекспіра: комедії «Сон літньої ночі», трагедії «Макбет» та історичної [хроніки](#) «Річард III». Вистава Д. Захоженка «Сон літньої ночі» відбувалася у внутрішньому дворіку театру, через що покази відбувалися у теплий сезон. Режисер не послуговувався виключно п'єсі В. Шекспіра «Сон літньої ночі». Драматургиня Оксана Данчук використала лише уривки з цієї п'єси у перекладі Юрія Лісняка, а також додала 38 сонет В. Шекспіра в перекладі Наталії Бутук та уривки поеми «Метаморфози» Овідія в перекладі Андрія Содомори.

У виставі поєднано комедію В. Шекспіра з українським колоритним дійством на час літнього сонцестояння, на свято Івана Купала, та додав обрядових традицій українського весілля. Тому Обертон та Тітанія трансформуються підчас дійства у Купайла та Марену, а весілля переходить до похорону. Оскільки у виставі є любовна тема, режисер вирішив додати сімейство Капулетті, аби ті розповіли історію доньки та поділилися своїм почуттями. А також наприкінці вистави можна побачити потойбічну істоту з двома ликами на ходулях та первісних людей Адама і Єву.

Вистава «Макбет» була створена у творчій кооперації з факультетом культури та мистецтв ЛНУ ім.Івана Франка і розвивалася як експериментальне дослідження. В її основу закладено тексти В. Шекспіра та молодих українських драматургів Андрія Бондаренка і Лени Лягушонкової. Р. Саркісян змістила акценти, даючи важелі впливу на конфлікт жінкам. В оригіналі п'єси ми зустрічаємо короля Дункана та вельможу Макдуфа, але у виставі ми бачимо королеву Дункан та леді Макдуф. І протистояння вже відбуваються не між чоловіками, а між жінками: між леді Макбет та королевою Дункан, згодом між леді Макдуф та королевою Макбет. Також вони вони виступають і у ролі трьох відьом,

не лише визначаючи ключові події сюжету, а безпосередньо маючи на них вплив.

У виставі чоловіки стають пішаками. Жінки диктують їм ким вони мають стати та, що вони мають зробити. Р. Саркісян також використала основний принципом брехтівського епічного театру – ефект відчуження. Актор виходить з ролі Макбета та говорить свій монолог від себе, а не від персонажа. Він роздумує над тим, що буде завтра, що би в тому «завтра» він хотів би зробити і також локалізує себе «тут і зараз». Режисерка, створюючи матеріал про загальну свободу людини, фактично зосереджується на темі емансипації. Але у виставі більше йдеться про емансипацію чоловіків, а не про загальну тему свободи.

Моновистава «Ричард після Ричарда» синтезує дві мови: українську та англійську, оскільки у ключових моментах монологу використано фрази з оригіналу п'єси. І. Волицька зробила це для того аби не втратити автентичність п'єси «Річард III» та її слів. Ця постановка особлива тим, що вперше **роль** Ричарда грає жінка. Такий гендерний момент підштовхує на одну з ідей вистави, що немає значення, хто на сцені втілює роль протагоніста – жінка чи чоловік.

Ричард створює пряму асоціацію з президентом-тираном сусідньої країни агресорки. Січення капусти так прочитується як вбивство та усунення ворогів, а сама капуста слугує символом відрубаної голови. Ричард, якого ми бачимо перед собою на сцені, може слугувати алюзією до будь-якої ситуації, зокрема і політичного характеру, але не лише в Україні, але і у інших державах. Гостре питання порушення влади, злочинів будь-якої складності, покути за скоєне та відбуття покарання – було є і буде актуальним усюди та в різні часові періоди.

Отже, актуальність п'єс В. Шекспіра зумовлена в першу чергу тим, що ті ситуації, переживання героїв та їхні почуття сходяться з нашим сьогоденням. Історії любові, дружби, зради є невід'ємною частиною життя кожної людини так само як і державні питання. Режисери адаптують твори

під різні види театру, різні жанри та пізні сценічні простори, вносячи цим свої родзинки. Завдяки цим сценічним версіям українських режисерів герої Шекспіра стають нам ближчими та зрозумілішими. І це є тим, що об'єднує ці західноукраїнські постановки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Адаменко В. «Став відомий список претендентів на премію імені Курбаса» [Електронний ресурс] / Віталій Адаменко // Amazing Ukraine. – 27.01.2022. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.amazingukraine.pro/culture/stav-vidomyj-spysok-pretendentiv-na-premiyu-imeni-kurbasa/>
2. Антіпова А. «У кожного покоління повинен бути свій «Гамлет»» [Електронний ресурс] / Алла Антіпова // Голос України. – 12.11.2010. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.golos.com.ua/article/123824>
3. Базів Л. «Дмитро Захоженко, головний режисер Львівського академічного драмтеатру імені Лесі Українки» [Електронний ресурс] / Любов Базів // Укрінформ. – 25.01.2023 – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3658830-dmitro-zahozenko-golovnij-reziser-lvivskogo-akademicnogo-dramteatru-imeni-lesi-ukrainki.html>
4. Берестовська С. «Треба вчитися грати в довгу» [Електронний ресурс] / С. Берестовська // Суспільне Культура – 20.04.2023 – Режим доступу до ресурсу: <https://suspilne.media/451194-sasha-boole-treba-vcitisa-grati-vdovgu/>
5. Бублик М. «Олексій Кравчук, театральний режисер Ще не скоро, але все вернеться в Україну. Просто треба вести боротьбу не тільки зброєю» [Електронний ресурс] / Михайло Бублик // Укрінформ. – 30.10. 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/2569291-oleksij-kravcuk-teatralnij-reziser.html>
6. Вергеліс О. «Ім'я Рози» [Електронний ресурс] / Олег Вергеліс // Дзеркало тижня – 25.04.2019. №16 – Режим доступу до ресурсу: https://rozasarkisian.blogspot.com/2020/04/blog-post_5.html
7. Вергеліс О. «Сестра наша — Гамлет» [Електронний ресурс] / Олег Вергеліс // Дзеркало тижня. – 27.11.2017. – Режим доступу до ресурсу: https://zn.ua/ukr/ART/sestra-nasha-gamlet-261314_.html
8. Волошин Т. «Режисерку франківського драмтеатру номінували на премію «Women in Arts»» [Електронний ресурс] / Тарас Волошин // Галицький кореспондент. – 08.03.2021. – Режим доступу до ресурсу: <https://gk-press.if.ua/rezhyserku-frankivskogo-dramteatru-nominuvaly-na-premiyu-women-in-arts/>

9. Гарбузюк М. «Чи нормальної класики хочете?» [Електронний ресурс] / Майя Гарбузюк // Збруч. – 13.02.2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://zbruc.eu/node/76495>
10. Голоднікова Ю. «Які прем'єри готують репертуарні театри України на початку 2021 року» [Електронний ресурс] / Юлія Голоднікова // Суспільне Культура. – 26.02.2021 – Режим доступу до ресурсу: <https://suspilne.media/99399-aki-premeri-gotuut-repertuarni-teatri-ukraini-na-pocatku-2021-roku/>
11. Дзінько Н. «Нічний клуб, сауна, спортзал»: франківські актори розповіли про виставу «Ромео і Джульєтта» [Електронний ресурс] / Надія Дзінько // Прикарпатська інформаційна корпорація. – 12.02.21 – Режим доступу до ресурсу: <https://pik.net.ua/2021/02/12/nichnyj-klub-sauna-sportzal-frankivski-aktory-rozpovily-pro-vystavu-romeo-i-dzhulyetta-foto/>
12. Дружук І. «Ростислав Держипільський, директор, художній керівник і режисер Івано-Франківського національного драмтеатру Ми тікали з «червоної» зони на відкритий простір – грали у селах, районних містечках» [Електронний ресурс] / Ірина Дружук // Укрінформ. – 26.03.2021. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3215809-rostislav-derzipilskij-direktor-hudoznij-kerivnik-i-reziser-ivanofrankivskogo-nacionalnogo-dramteatru.html>
13. Дудко Н. ««Капустяний тан» Річарда III» [Електронний ресурс] / Наталія Дудко // Львівський портал. – 11.10. – Режим доступу до ресурсу: <https://portal.lviv.ua/uncategorized/2007/10/11/152955>
14. «Експерти про фіналіста: «Гамлет»» [Електронний ресурс] // Національна спілка театральних діячів України. – 26.11.2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://nstdu.com.ua/festival/eksperti-pro-finalista-gamlet/>
15. Ільницька Л. «Вірус війни в соціальній тканині України. Мистецьке дослідження на театральній сцені» [Електронний ресурс] / Люба Ільницька // Лівий берег. – 15.01.2021. – Режим доступу до ресурсу: https://lb.ua/culture/2021/01/15/475240_virus_viyni_sotsialniy_tkanini.html
16. Кабацій М. «Перевинайдення Ромео і Джульєтти». Reuters написав про виставу Івано-Франківського театру [Електронний ресурс] / Марія Кабацій // New Voice. – 706. – Режим доступу до ресурсу: <https://life.nv.ua/ukr/art/reuters-napisav-pro-ukrajinsku-vistavu-romeo-i-dzhulyetta-ostanni-novini-50164399.html>

17. Канарська А. «Лідія Данильчук: тема шекспірівського Ричарда — вічна» [Електронний ресурс] / Анастасія Канарська // Culture.pl. – 27.09.2022 – Режим доступу до ресурсу: <https://culture.pl/ua/stattia/lidiiia-danylchuk-tema-shekspirivskoho-rycharda-vichna>
18. Коваль Я. Олексій Кравчук: «Вся справа в акцентах» [Електронний ресурс] / Ярина Коваль // Збруч. – 24.11.2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://zbruc.eu/node/73472>
19. Козирєва Т. «Поминок я не робитиму» [Електронний ресурс] / Тетяна Козирєва // Zaxid.net. – 12.11. 2018 – Режим доступу до ресурсу: https://zaxid.net/pominok_ya_ne_robitimu_n1469693
20. Комарніцька Б. «Скоро у всіх підвалах України. «Гамлет» або феномен Франківського театру» [Електронний ресурс] / Богдана Комарніцька // Бріз. – 09.09.2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://briz.if.ua/38223.htm>
21. Новосад Х. «Персонажі Вадима Сікорського – маленькі люди у великому світі» [Електронний ресурс] / Христина Новосад // Театраріум – Режим доступу до ресурсу: <https://teatrarium.com/vadym-sikorsky/>
22. Паляничка О. «Тепер ти любитимеш мене, мамо?» [Електронний ресурс] / Олексій Паляничка // Збруч. – 13.04.2021 – Режим доступу до ресурсу: <https://zbruc.eu/node/104586>
23. Саманчук С. «Ростислав Держипільський: «Івано-Франківськ – театральна столиця України»» [Електронний ресурс] / Сніжана Саманчук // Вежа. – 03.10.2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.vezha.org/rostyslav-derzhypilskyj-ivano-frankivsk-tsentralna-stolytsya-teatru-v-ukrayini/>
24. Сенишин О. «Перший театр відкрив сезон в Італійському дворіку виставою «Ромео і Джульєтта»» [Електронний ресурс] / Оксана Сенишин // Zaxid.net. – 08.09.2017 – Режим доступу до ресурсу: https://zaxid.net/pershiy_teatr_vidkriv_sezon_v_italiyskomu_dvoriku_vistavoju_romeo_i_dzhulyetta_n1435842
25. Стельмашевська О. «Чим і ким ми цікаві світові?» [Електронний ресурс] / Ольга Стельмашевська // День. – 12.06.2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/chym-i-kym-my-cikavi-svitovi>
26. Христинюк Д. «Розмови про важливе в укритті. Ростислав Держипільський» [Електронний ресурс] / Христинюк Дар'я //

- Фундація Суспільність. – 05.05.2022 – Режим доступу до ресурсу:
<https://souspilnist.org/blog/news/rozmovi-pro-vazhlive-v-ukritti-rostisl/>
27. Ярушевська О. «Роза Саркіян: «Мене цікавить театр, який існує на межі декількох реальностей»» [Електронний ресурс] / Олена Яришевська // Theatre.love. – 30.12.2020. – Режим доступу до ресурсу:
<https://theatre.love/ru/blog/roza-sark-syan-mene-s-kavit-teatr-yakiy-snu-na-mezh-dek-lkoh-realnostey/>