

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кафедра театрознавства та акторської майстерності

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА
“Гамлет” Вільяма Шекспіра на українській сцені 2014-2024 рр.:
образ сучасного героя в умовах війни

Студентки 2 курсу магістратури
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

Рецензент: Торкут Наталія Миколаївна,
доктор філологічних наук, професор, академік АН ВШ України,
керівник Українського міжуніверситетського навчально-наукового
Шекспірівського центру
Запорізького національного університету

Львів – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1.	
УКРАЇНСЬКА СЦЕНІЧНА ГАМЛЕТІАНА: ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС	9
1.1. Перші інтерпретації “Гамлета” на українській сцені у XX ст.....	9
1.2. Хронологічний екскурс у втілення п’єси “Гамлет” у XXI ст.....	16
РОЗДІЛ 2.	
ДІАПАЗОН РЕЖИСЕРСЬКИХ ПРОЧИТАНЬ П’ЄСИ “ГАМЛЕТ” НА СЦЕНАХ ДЕРЖАВНИХ ДРАМАТИЧНИХ ТЕАТРІВ	21
2.1. Образ Гамлета-ветерана російсько-української війни (Закарпатський обласний музично-драматичний театр імені братів Шерегіїв, 2016 р.)	21
2.2. Образ Гамлета-фаталіста (Сумський національний академічний театр драми та музичної комедії імені М. С. Щепкіна, 2017 р.).....	26
2.3. Андеграундний Гамлет (Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2017 р.).....	30
2.4. Гамлет нашого часу (Рівненський академічний український музично-драматичний театр, 2021 р.).....	38
РОЗДІЛ 3.	
АЛЬТЕРНАТИВНІ ПРОЧИТАННЯ “ГАМЛЕТА” В ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИХ ТЕАТРАХ	44
3.1. Переосмислення класичного тексту через проєкт “H-effect” Рози Саркісян.....	44
3.2. Гендерна ідентичність і образ Гамлетеси (Театр “Нафта”, 2021 р.)	52

3.3. “RadioHamlet”: психічний розлад і екзистенційний абсурд
(Запорізький муніципальний театр-лабораторія “VIE”, 2021 р.).....57

РОЗДІЛ 4.

ТЕАТР ЛЯЛЬОК І НОВЕ ЖИТТЯ “ГАМЛЕТА”.....65

4.1. «Гамлет» між лялькою і людиною

(Львівський академічний театр естрадних мініатюр “І люди, і ляльки”, 2017 р.).....66

4.2. Позачасовий Гамлет у Харківському академічному театрі ляльок імені В. А. Афанасьєва (2018 р.)71

4.3. “Хамлет” як трагіфарс (Житомирський академічний обласний театр ляльок, 2021 р.)77

ВИСНОВКИ.....84

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ90

ДОДАТКИ.....94

ВСТУП

Сценічні інтерпретації “Гамлет” Вільяма Шекспіра продовжують залишатися вагомим явищем у театральному просторі, зберігаючи свою актуальність навіть через понад чотири століття після написання. Універсальність тем, закладених у п’єсі, зокрема боротьби за справедливість, зіткнення з владою, пошуків ідентичності та подолання зради, дозволяє їй знаходити новий відгук у глядачів кожної епохи. В сучасних реаліях України ці теми звучать із особливою гостротою через соціальні, політичні й культурні виклики останніх десятиліть.

Український театр активно використовує “Гамлета” як інструмент рефлексії над актуальними проблемами, такими як війна, соціальна несправедливість, деградація владних структур і кризи ідентичності. Ці процеси, зокрема бойові дії на території України, викликали потребу переосмислення класичного тексту в новому соціокультурному контексті. У виставах 2014–2024 років образ Гамлета постає не лише як символ боротьби за правду, але й як метафора для осмислення сучасних суспільних змін. Він відображає переживання й страхи сьогодення, зокрема питання особистої відповідальності, морального вибору й опору деструктивним силам. Окрім цього, інтерес до “Гамлета” обумовлений розвитком українського театру як платформи для новаторських експериментів. Сучасні постановки пропонують радикальні режисерські рішення, які адаптують текст Шекспіра до умов постмодерного суспільства. Вони поєднують класичні традиції з мультимедійними засобами, фарсом, гротеском та іншими сучасними формами виразності.

Таким чином, дослідження втілення образу Гамлета сучасному українському театрі є важливим для розуміння розвитку національної культури, а також для усвідомлення ролі театру у відображенні та переосмисленні ключових суспільних викликів. Це явище слугує своєрідним дзеркалом епохи, дозволяючи театру не лише відображати, але й формувати суспільну свідомість.

Хронологічними рамками для дослідження стало останнє десятиліття 2014–2024 роки, оскільки цей період позначений значними соціальними і культурними зрушеннями: Революція Гідності, бойові дії на сході України, криза національної ідентичності та пошуки нових форм суспільної комунікації. У театральній сфері ці події стали стимулом для нових підходів до інтерпретації класичних текстів, зокрема “Гамлета”. До аналізу було обрано чотири вистави державних театрів: «Гамлет» Закарпатського обласного державного українського музично-драматичного театру (2016 р.), “Hamlet” Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка (2017 р.), “Гамлет” Сумського театру драми і музичної комедії ім. Михайла Щепкіна (2017 р.), “Гамлет” Рівненського музично-драматичного театру (2021 р.); три вистави експериментальних альтернативних театрів та проєктів: Запорізький муніципальний театр-лабораторія “VIE” (2021 р.), Театр “Нафта” (2021 р.) та проєкт “H-effect” (2020 р.) української режисерки Рози Саркісян у співпраці з польською драматургинєю Йоанною Віховською у рамках польсько-німецько-української копродукції; три вистави театру ляльок: Львівського академічного театру естрадних мініатюр “І люди, і ляльки” (2017 р.), Харківського академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва (2018 р.), Житомирського академічного обласного театру ляльок (2021 р.).

Аналіз постановок на державних драматичних, лялькових та експериментально-альтернативних сценах дозволяє не лише простежити нові тенденції в осмисленні п'єси, але й оцінити їхній внесок у розвиток сучасного театрального дискурсу.

Метою цього дослідження є виявлення та аналіз трансформацій образу Гамлета в українському театрі у період 2014–2024 років. А також у висвітленні того, як образ Гамлета збагачується новими сенсами через введення алюзій на події війни, кризи ідентичності, соціальної несправедливості та інших актуальних проблем. Наприклад, у драматичних постановках акцент робиться на психологічній глибині героя та його протистоянні соціальним системам. У ляльковому театрі Гамлет постає як багатозаровий символ, що дозволяє розширити межі класичного сюжету через метафоричність і умовність.

Відповідно до поставленої мети було сформульовано такі завдання:

- Знайти та проаналізувати вже наявні публікації та матеріали у засобах масової інформації, літературні джерела;
- Безпосередньо ознайомитися з виставами;
- Тезисно структурувати отриманий матеріал;
- Розкрити механізми актуалізації та трансформацій образу Гамлета;
- Виділити окремі риси режисерської роботи над виставою;
- Здійснити підсумки та передбачити можливості наступних досліджень.

Об'єктом дослідження слугують режисерські прочитання та способи втілення "Гамлета" на сценах українських театрів впродовж 2014-2024 рр., а предметом дослідження – особливість трактування образу Гамлета.

У дослідженні використано кілька підходів, які забезпечили глибокий і багатогранний аналіз театральних інтерпретацій. Зокрема, застосовано історико-культурний, компаративний, семіотичний, герменевтичний та імімологічний підходи. Історико-культурний підхід дозволив розглянути еволюцію образу Гамлета в історичному контексті. Завдяки компаративному підходу було проведено порівняння різних сценічних трактувань образу Гамлета в державних, альтернативних і лялькових театрах, що дало змогу висвітлити багатогранність режисерських рішень. Семіотичний аналіз допоміг інтерпретувати сценографію, символіку та використання ляльок у постановках, а герменевтичний підхід дозволив глибше зрозуміти, як режисери переосмислюють текст В. Шекспіра через призму сучасних подій, додаючи нові сенси, які актуальні для українського суспільства. Головним у роботі став імагологічний підхід, що зосереджується на дослідженні створення та функціонування образу Гамлета як культурного уявлення. У цьому контексті Гамлет виступає не лише персонажем п'єси, але й метафорою нашого сучасника, який переживає кризи ідентичності, протистояння із системою та пошук сенсу у світі постійних змін. Через імагологічний аналіз було розглянуто, як режисери адаптують, трансформують і деконструюють образ героя, враховуючи сучасні соціальні й політичні виклики.

Дослідження базується на широкій джерельній базі, яка охоплює рецензії театральних критиків, інтерв'ю з режисерами,

наукові роботи, публікації у спеціалізованих театрознавчих виданнях та матеріалах мас-медіа. Зокрема, використані джерела дозволяють вивчити не лише конкретні постановки, але й їхній культурний та соціальний контекст, вплив на розвиток української гамлетіани та її особливості у сучасному театрі. Науковий підхід до аналізу ґрунтується на працях таких дослідників, як Майя Гарбузюк, яка у своїй дисертації “Сценічні прочитання трагедії “Гамлет” В. Шекспіра у львівських театрах (1796–1997 рр.)” систематизує розвиток шекспірівських постановок у львівських театрах. Ця праця слугує важливою теоретичною основою для вивчення історичного контексту і розвитку інтерпретацій шекспірівської трагедії. Рецензії відомих театральних критиків, таких як Олег Вергеліс, Сніжана Саманчук та Оксана Давиденко, висвітлюють режисерські підходи до постановок, їхній емоційний вплив на глядача та значення у сучасному театральному просторі. Наприклад, Вергеліс у статті “Сестра наша — Гамлет” аналізує символізм і художні прийоми, використані у львівській постановці, тоді як Саманчук у публікації “Ростислав Держипільський: “Івано-Франківськ – театральна столиця України”” розглядає особливості роботи над “Гамлетом” у Франківському драмтеатрі. Матеріали мас-медіа, зокрема статті з видань “День”, “Збруч”, “Українська Правда” та інші, доповнюють картину сучасної театральної гамлетіани. Так, у статті Аліси Антоненко “Думати, фантазувати і дивувати” розглянуто новаторські підходи у харківській постановці “Гамлет”, а Богдана Комарніцька у публікації “Скоро у всіх підвалах України. “Гамлет” або феномен Франківського театру” акцентує увагу на експериментальності вистави в Івано-Франківську. Особливе значення мають інтерв’ю з режисерами, зокрема Олексієм Кравчуком та Нікітою Перцевим, які пояснюють мотивацію своїх

режисерських рішень і художні пошуки в рамках класичного тексту. Джерела також висвітлюють постановки у різних регіонах України та охоплюють спектр матеріалів, що дає змогу провести комплексний аналіз еволюції образу Гамлета на українській сцені та розкрити специфіку сучасних сценічних інтерпретацій.

Ця магістерська робота має значну практичну цінність як для театрознавчої спільноти, так і для практиків театру. Насамперед, вона створює підґрунтя для подальших наукових досліджень, оскільки систематизує і аналізує сучасні українські інтерпретації “Гамлета” В. Шекспіра та втілення образу Гамлета.

Також цей частина матеріалу (один розділ) був апробований у форматі доповіді під час VIII Міжнародної науково-практичної студентської онлайн- конференції “Актуальні питання історії, теорії та практики театру в дослідженнях студентів та молодих учених”, що відбулась 18-19 квітня 2024 року. Тези доповіді з цієї конференції підготовані до друку.

Структура роботи: магістерська робота складається із вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури (26 позицій) та 1 додаток. Загальний обсяг курсової роботи – 97 сторінок, з них 87 основного тексту.

РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА СЦЕНІЧНА ГАМЛЕТІАНА: ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС

1.1. Перші інтерпретації “Гамлета” на українській сцені XX ст.

П'єси Вільяма Шекспіра у XXI столітті продовжують звертати увагу сучасних режисерів, що знаходять у них невичерпне джерело натхнення, попри те, що були написані більш ніж 400 років тому. Режисери досліджують та висвітлюють нові, актуальні для нашого часу теми, які відгукуються сучасному глядачеві, і переосмислюють знайомі образи персонажів, які ми пам'ятаємо ще зі шкільних уроків світової літератури. Така тенденція зумовлена тим, що ситуація, внутрішні конфлікти, почуття та переживання героїв, зображені у творах Шекспіра, мають універсальну природу. Вони перегукуються з реаліями сьогодення, відображаючи вічні теми – боротьбу за владу, любов, зраду, ревності та пошуки сенсу життя. Ця позачасова актуальність дає змогу режисерам творити вистави, які водночас можуть бути вірними оригіналу або кардинально інтерпретаційними.

Перша відома на території сучасної України вистава «Гамлет» відбулася у Львові (на сцені австрійського театру 1796 р.), а також перша в історії польського театру прем'єра “Гамлета” (1797 р.). Сценічні втілення “Гамлета” у Львові кінця XVIII – XIX століть мали свої особливості залежно від театральної традиції – австрійської чи польської, але обидві вони вписувались у ширший європейський контекст. Австрійська сцена, керована антрепренерами з досвідом німецького театру, акцентувала на адаптаціях Шекспіра, що були популярними у добу Просвітництва. Тексти піддавались значному редагуванню, усувались сцени, які

вважались надто жорстокими або такими, що не відповідали класицистичним нормам, як, наприклад, діалог із гробарями чи похорон Офелії. Гамлет на цій сцені поставав у стилізованому чорному костюмі з елементами рококо, що підкреслювало його меланхолійність, тоді як його монолог “Бути чи не бути” завжди залишався центральним драматичним моментом вистави. Прем’єра “Гамлета” 1796 року в постановці Ф. Г. Булли відзначалась як мистецька подія, але водночас відповідала смакам львівської публіки, яка тяжіла до видовищних рицарських драм.

Польська сцена мала інше ідеологічне підґрунтя, оскільки була інструментом збереження національної ідентичності польського населення в умовах австрійського тиску. Войцех Богуславський, один із найвизначніших театральних діячів того часу, представив перший польський переклад і постановку “Гамлета” у 1797 році, зробивши значні скорочення та адаптації, щоб твір відповідав класицистичним канонам. Проте навіть у цих обмеженнях В. Богуславський не зміг уникнути театральної емоційності й видовищності. Польський “Гамлет” не лише запровадив нову естетику в репертуар, але й вплинув на театральну традицію й інших регіонів, зокрема на Східну Україну. Наприклад, Г. Квітка-Основ’яненко згадував про польських акторів, які демонстрували “Гамлета” російською мовою в Харкові.

Таким чином, австрійська сцена більше орієнтувалась на інтернаціональне відтворення європейських театральних трендів, тоді як польська зосереджувалась на адаптації “Гамлета” для національної публіки, відображаючи боротьбу за культурну ідентичність. Однак обидві традиції у Львові та за його межами

сприяли поширенню шекспірівської драматургії, пристосовуючи її до естетичних і політичних умов свого часу.

Переклади “Гамлета” українською мовою належать до 60-х років XIX століття. Переклад "Гамлета" українською мовою, виконаний Павлином Свенціцьким і опублікований у львівському журналі "Нива" 1865 року, мав не лише літературне, а й сценічне спрямування. Свенціцький підготував текст із наміром поставити трагедію на сцені Руського народного театру товариства «Руська Бесіда» — першого професійного українського театру в Галичині. Однак ця задумка не була реалізована, і вистава так і не побачила сцени.

У 70-х роках XX століття «Гамлета» переклав Михайло Старицький, обравши для свого перекладу хорей замість п'ятистопного ямба оригіналу. Старицький не просто переклав трагедію, а підготував її для постановки на українській сцені, але реалізувати цю ідею завадила дія Емського указу 1876 року, що забороняв українські театральні вистави. Юрій Федькович переклав п'єсу з німецького тексту в 1872 році, але цей варіант побачив друк лише у 1902 році. Однак, навіть за наявності перекладів, «Гамлет» не з'явився на сценах українських театрів того часу.

У період до початку Другої світової війни ставлення до театру та вибір репертуару в Україні були жорстко регламентовані ідеологічними рамками, встановленими державою. П'єса В. Шекспіра “Гамлет” з її глибокими філософськими питаннями, моральними дилемами та гострою критикою влади і суспільства не відповідала офіційним ідеологічним установкам. Основна тема “Гамлета” – боротьба за справедливість, внутрішній конфлікт героя,

який сумнівається в доцільності дій та істинності моральних принципів – могла сприйматися як небезпечна ідея, здатна надихнути на критичне осмислення. Водночас, варто зазначити, що прем'єра українського “Гамлета” відбулася саме поза межами радянського простору, у Львові, що знаходився під німецькою окупацією. Незважаючи на підневільні умови війни та окупації, цей період став розквітом українського театру в місті, де артисти мали змогу реалізувати свої творчі амбіції, далеко від ідеологічного контролю радянської влади.

21 вересня 1943 року у Львівському оперному театрі відбулася прапрем'єра вистави “Гамлет”. Робота над перекладом (М. Рудницький) та самою виставою тривала понад рік. Режисером вистави став колишній учень та соратник Леся Курбаса Йосип Гірняк, асистентом – його дружина актриса Олімпія Добровольська (у 1942 р. подружжя таємно перебралось до Львова, полишивши Харків). Головну роль виконав Володимир Блавацький [6, 129].

Через три роки після смерті Сталіна, в період відлиги, у 1956 році відбулося прочитання “Гамлета” у Харківському театрі ім. Т. Шевченка. Зі статті Майї Гарбузюк “Гамлет” В. Шекспіра на українській сцені: “дзеркало й відбиток часу” (на матеріалі львівських постанов)» ми дізнаємося, що: “Власне, першою “творчою заявкою” стала 1956 р. прем'єра “Гамлета” у Харківському театрі ім. Т. Шевченка (режисер Бенедикт Норд, Гамлет – Ярослав Геляс). Саме цю виставу в радянському українському театрознавстві було прийнято вважати першим національним прочитанням трагедії В. Шекспіра, у зв'язку з чим на могилі народного артиста УРСР Я. Геляса на Личаківському цвинтарі у Львові, вибито напис: “Першому українському Гамлету”. Ця ж вистава стоїть першою у

переліку українських прем'єр у коментарях Д. Наливайка до “Гамлета” у третьому томі шеститомного видання перекладів В. Шекспіра” [6,].

З праці Віталія Мізяка “Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ ст.” де він описує харківського Гамлета, можна зробити висновок, що головний герой у виконанні Ярослава Геляса постає як рішучий викривач і протестувальник, гнівно звинувачуючи придворне оточення в підступності та моральній розбещеності. Його персонаж – це людина, яка давно розчарувалась у суспільстві і вже не сумнівається в його моральних вадах. У Геляса Гамлет живе в постійному емоційному напруженні, його монологи сприймаються як внутрішні поштовхи до дії, а не філософські рефлексії. Цей образ є дуже земним і конкретним, що підкреслюється його гнівними звинуваченнями і шокуючими діями. [14, 82] Гамлет у виконанні Ярослава Геляса був втіленням стихійного ентузіаста-романтика, його герой сповнений внутрішньої енергії, прагненням до боротьби за справедливість і вираженням глибоких емоційних переживань.

Друга прем'єра «Гамлета» у Львові відбулась у 1957 році у Львівському театрі ім. М. Заньковецької, режисер Борис Тягно. У виконанні Олександра Гая Гамлет набуває рис філософа з негативною харизмою, його персонаж пронизаний сумнівами, рефлексією та холодним аналізом ситуації, що робить його більш стриманим і інтелектуальним. “Попри виразне трактування Гамлета – Гая як соціального героя, що бореться із суспільним злом, цей образ завдяки найдетальнішій розробці внутрішньої та зовнішньої партитур ролі, завдяки глибоко інтелігентній манері виконання, не був спрощеним, вульгаризованим” [6, 164].

У Львівському театрі юного глядача ім. М. Горького у 1981 році відбулося нове прочитання цієї п'єси. Режисер В. Козьменко-Делінде створив концепцію чотирьох Гамлетів: Гамлет-поет – О. Бжезинський, Гамлет-актор – О. Дейцев, Гамлет-філософ – Я. Федоришин, Гамлет-драматург – С. Кустов. [6, 172] Ще однією принциповою засадою в роботі над виставою була праця над самим текстом. Режисер обрав два українські переклади – В. Вера та Г. Кочура, поєднавши їх (сьогодні за відсутності тексту відновити цей варіант неможливо). Такий підхід до образу Гамлета виводить постановку на новий рівень, адже кожен з чотирьох виконавців представляє різні аспекти цієї багатогранної постаті. Це, безсумнівно, цінний матеріал для дослідження, адже зібраний разом, цей образ стає набагато об'ємнішим, дозволяючи вести глибший логічний аналіз і порівняння. Він має поле для розгортання імаго, що дає змогу розглядати різні філософські, моральні та психологічні аспекти героїв, що розкриваються в кожній інтерпретації.

У цьому ж десятилітті є згадка про прем'єру вистави “Гамлет” у Київській театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра у 1984 році. Дійство було представлено на малій сцені театру у режисурі Едуарда Митницького.

У 90-х роках кількість постановок п'єси поступово почала збільшуватися, її поставили у Тернопільському драматичному театрі ім. Тараса Шевченка (1990 р.; Режисер – Петро Ластівка) та Рівненському обласному академічному музично-драматичному театрі (1991 р.; Режисер – Ярослав Маланчук, художник – НінаБобришева, роль Гамлета – Олег Мосійчук).

А вже у 1997 році «Гамлета» поставили знову у Львові на сцені театру ім. М. Заньковецької. Режисер-постановник Федір Стригун виходив, насамперед, з природи елизаветинського театру – як театру відкритого типу, народного, умовного, а головний персонаж у його прочитанні став дегероїзованим трагічним героєм [6, 188].

М. Гарбузюк у своїй дисертації “Сценічні прочитання трагедії “Гамлет” В. Шекспіра у львівських театрах (1796–1997 рр.)” вперше створила систематизовану історію сценічних інтерпретацій “Гамлета” у Львові. Її робота стала важливим внеском в українське театрознавство, адже через аналіз вистав і перекладів дослідниця описала, як трагедія Шекспіра впливала на формування національної культури. Зокрема, вона продемонструвала, що Львів завдяки багатокультурному середовищу став унікальним простором для сценічної еволюції “Гамлета” – від перших постанов австрійськими й польськими трупами до українських інтерпретацій.

Театрознавиця виділила кілька ключових етапів розвитку львівської “гамлетіани”. Ранні постановки на австрійській і польській сценах XVIII–XIX століть демонстрували вплив естетики Просвітництва і класицизму, тоді як національна прапрем’єра 1943 року під керівництвом Йосипа Гірняка стала символом національного спротиву й пошуку ідентичності в умовах війни. У радянський період образ Гамлета також залишався засобом рефлексії над суспільними реаліями: постановки Бориса Тягна та Володимира Козьменка-Делінде акцентували увагу на різних гранях героя — від філософської рефлексії до драматичного конфлікту. Дослідниця використала герменевтичний і семіотично-структурний підходи, що дозволило не лише систематизувати історію постановок,

а й розкрити зв'язки між змістом трагедії і її сценічними адаптаціями. Зокрема, Гарбузюк виявила, що трагедія має унікальну гнучкість, дозволяючи створювати різні інтерпретації залежно від історичного контексту. Саме ця здатність до переосмислення стала ключовим фактором тривалого інтересу до “Гамлета” серед українських театральних діячів. Методика Гарбузюк стала важливим внеском у театрознавство, адже її акцент на образі Гамлета як осередку нарративу відкрив нові можливості для аналізу. Її дослідження є не лише історичним оглядом, але й платформою для сучасних дослідників, які прагнуть осмислити роль класичних творів у сучасній українській культурі. Висновки М. Гарбузюк є ключовими для розуміння того, як національна культура взаємодіє з класичною спадщиною, створюючи нові сенси та інтерпретації.

1.2. Хронологічний екскурс у втілення п'єси “Гамлет” XXI ст.

У першій декаді XXI ст. з'явилися постановки п'єси “Гамлет” і у східному регіоні України. У 2002 році виставу “Гамлет. Сні” втілив на сцені Харківського академічного українського драматичного театру ім. Тараса Шевченка режисер Андрій Жолдак. Втілена у постмодерністському та сюрреалістичному ключі, вона здивувала аудиторію, яка очікувала на класичне прочитання п'єси. “Гамлет Жолдака мандрує сучасним світом, який через режисерську естетику перетворюється на дещо агресивне сюрреалістичне марення”, – зазначила Євгенія Олійник у статті про шістьох найвідоміших Гамлетів України. [16]. Ця постановка втілена у постмодерністському та сюрреалістичному ключі, де режисер повністю переосмислив класичний твір. Глядачі, які очікували

традиційного Шекспіра, побачили радикальне зламне трактування, де персонажі діяли за законами, заданими режисером.

У тій ж статті згадується і наступна прем'єра вистави “Гамлет” у 2009 році. Її втілює Дмитро Богомазов у Одеському академічному українському музично-драматичному театрі ім. Василя Василька. Вистава Богомазова вирізняється тим, що Гамлет зображений як звичайний хлопець, який відмовляється підкорятися системі й бути лише функцією. Театрознавиця Анна Липківська зацентувала і виділила художнє рішення вистави: декорації та костюми вистави зроблені на основі гравюр з старовинних видань “Гамлета” [16].

У 2009 році відбулася ще одна прем'єра вистави “Наш Гамлет”. Режисер Ігор Ладенко поставив виставу у “Харківському театрі 19”. Він значно скоротив сценічну дію і вивів на перший план фатальність життя героїв, чії долі вирішенні вже з самого початку. Наступного року з'явилися одразу два втілення п'єси: у Волинському обласному академічному музично-драматичному театрі ім. Тараса Шевченка в режисурі Петра Ластівки та у Луганському обласному академічному українському музично-драматичному театрі в режисурі Олексія Кравчука. Таку активізацію звернень до п'єси В. Шекспіра у період 2009-2010 рр. можна аргументувати Світовою економічною кризою 2008 року. Тоді українське суспільство зіткнулося зі значними соціально-економічними викликами: зростанням безробіття, нестабільністю та загальним відчуттям невизначеності. Суспільство почало переосмислювати питання моральних і соціальних цінностей, тому нові інтерпретації п'єси в цьому періоді прагнули осмислити сучасну реальність і відобразити тогочасні виклики.

Останнє перед воєнне прочитання п'єси "Гамлет" відбулося у 2013 році вже під час Революції Гідності. Режисер Дмитро Костюминський втілює візуально-музично-драматичну виставу "Гамлет_Вавилон". У порталі "Українська правда" зазначили: "Драма героя вистави "Гамлет. Вавилон" – його боротьба з самим собою в умовному віртуальному середовищі, пошук притулку на землі та втрати своєї індивідуальності в сучасному світі" [8].

У цій постановці здійснено ще один потужний прорив меж класичної традиції після роботи Андрія Жолдака. Основним художнім рішенням стало домінування мультимедійних, комп'ютерних віртуальних декорацій, що повністю трансформували сприйняття сцени. Д. Костюминський вивів виставу за межі традиційного драматичного театру, перенісши її у сферу постдраматичного і навіть документального театру. Сучасні технології, зокрема мультимедійні засоби, дозволили створити багатопланову реальність, де сюжет і персонажі існують у постійній взаємодії з віртуальним середовищем. Це новаторське рішення перетворило виставу на своєрідну театральну симфонію, де текст Шекспіра став лише одним із компонентів складної композиції, акцентуючи боротьбу людини із віртуальною реальністю сучасного світу [8].

З початком вторгнення російських військ та початком бойових дій на східній території України в українському суспільстві загострився інтерес до власної ідентифікації та відокремлення від колоніального впливу Росії, який глибоко вкорінився у багатьох сферах, зокрема і культурі. Тому у період 2014–2024 рр. українська гамлетіана масштабувалася по всіх регіонах України в найрізноманітніших втіленнях. У державних драматичних театрах:

Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка (2017 р.), Київському академічному театрі на Печерську, Київському академічному театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра (2023 р.), Рівненському музично-драматичному театрі (2021 р.), Вінницькому академічному музично-драматичному театрі ім. Миколи Садовського (2019 р.), Сумському театрі драми і музичної комедії ім. Михайла Щепкіна (2017 р.) та Закарпатському обласному державному українському музично-драматичному театрі (2016). На сценах експериментальних приватних театрів та проєктів: Запорізький муніципальний театр-лабораторія “VIE” (2021 р.), Театр “Нафта” (2021 р.) та проєкт “H-effect” (2020 р.) української режисерки Рози Саркісян у співпраці з польською драматургинєю Йоанною Віховською у рамках польсько-німецько-української копродукції. У лялькових театрах: Львівському академічному театрі естрадних мініатюр “І люди, і ляльки” (2017 р.), Харківському академічному театрі ляльок ім. В. А. Афанасьєва (2018 р.), Житомирському академічному обласному театрі ляльок (2021 р.).

Втілення п'єси та образ Гамлета в різні десятиліття ставав відображенням її культурного, соціального та політичного контексту. Від адаптацій, де домінували естетичні принципи класицизму і Просвітництва, до сценічних експериментів, Шекспірівський герой еволюціонував від меланхолійного рефлексивного мислителя до рішучого викривача несправедливості. Кожна інтерпретація надавала нові сенси його боротьбі за справедливість, розкриваючи філософські, моральні й політичні аспекти, які перегукувалися з тогочасними реаліями. Важливим внеском в осмислення шекспірівського тексту стали роботи

перекладачів і режисерів, які пристосовували п'єсу для української сцени, зберігаючи її багатозначність і актуальність.

У другому розділі будуть детально розглянуті окремі постановки, які демонструють еволюцію образу Гамлета в українському театрі, зокрема вистави у Києві, Харкові, Львові та інших регіонах у період 2014-2024 рр..

РОЗДІЛ 2. ДІАПАЗОН РЕЖИСЕРСЬКИХ ПРОЧИТАНЬ П'ЕСИ “ГАМЛЕТ” НА СЦЕНАХ ДЕРЖАВНИХ ДРАМАТИЧНИХ ТЕАТРІВ

Вистави у розділ розглянуті у хронологічному принципі, який дозволяє простежити еволюцію режисерських підходів до образу Гамлета в українському театрі протягом останнього десятиліття. Такий підхід допомагає зрозуміти, як зміни в суспільстві й культурі могли впливати на театральну інтерпретацію класичного тексту. У розділі аналізуються ключові тенденції, зокрема дегероїзація образу Гамлета, актуалізація його через сучасний контекст, а також експерименти з формою та жанром.

2.1. Образ Гамлета-ветерана російсько-української війни (Закарпатський обласний музично-драматичний театр імені братів Шерегіїв, 2016 р.)

Поява “Гамлета” у Закарпатському обласному музично-драматичному театрі ім. братів Шерегіїв має не лише “симптомне” підґрунтя. Адже першочергово прем'єра вистави була запланована до 100-річчя від дня народження Геляса Ярослав Томовича, якого досі – за інерцією з радянських часів – вважають першим виконавцем ролі Гамлета на теренах України (як ми вже наголошували у Розділі 1, насправді вистава 1956 року на сцені Харківського театру імені Т. Шевченка хронологічно є другою українськомовною постановкою цієї класичної трагедії). Ініціатором

та режисером вистави став син видатного актора – Геляс Ярослав Ярославович. Його “Гамлет” не лише вшановує пам’ять батька, але й слугує оповіддю про болючу рану в нашій державі сьогодні.

Вистава побачила світло рампи у 2016 році, на третій рік російської агресії в Україні, тому Я. Геляс вирішив поєднати класичний сюжет з сучасними українськими реаліями.

Головний персонаж став втіленням впізнаваного героя нашого часу, який боровся зі зовнішнім ворогом (Фортінбрасом) за можливість вільно жити на своїй території. Гамлет – воїн, який повернувся з фронту (АТО) через звістку про загибель батька-олігарха. Але те, що він бачить по поверненню: внутрішній розбрат та хаос, корупційні схеми, бездіяльність влади – породжує у ньому відчуття розчарування, несправедливості та обурення. В анотації до вистави зазначено: “В умовах корупції, яка роз’їдає країну, (Гамлет) бореться з нею тими засобами, до яких звик на війні – зі зброєю в руках” [9]. Але у дійстві ми бачимо його постійний стан перебування в рефлексіях, але без складних інтелектуальних та філософських терзань, та не до кінця розсудливу імпульсивність при діях. Адже, замість того, щоб одразу забрати владу з рук Клавдія і посісти на престол, він знищує інших. Рецензент Сергій Федака зазначає: “У Гамлеті, якого грає Любомир Геляс (онук ювіляра і племінник постановника), постійно проступають риси то одного, то іншого сучасного українського політика. Усі вони більше дбають про власний імідж, ніж про суть справи. Говорять абсолютно правильні речі, але не більше того” [25]. Впродовж вистави Гамлет змінюється візуально: спершу він у впізнаваному образі вояка з рослинністю та брудом на обличчі, втомлений та з травмованою ногою, а впродовж дійства він наче зовнішньо адаптується.

Образ Клавдія – домінуючий у другій половині вистави. Він – уособлення влади, людина, яка знає, чого хоче, й тимчасово стабілізує хаотичний світ, але гине від власних інтриг. Гертруда, зіграна Наталією Засухіною, розривається між сином і новим чоловіком та опиняється у пастці вибору між владою та сімейними цінностями. Про Полонія С. Федака зазначає: “Полоній – одна з найцікавіших ролей Василя Шершуна. Людина добровільно сує пальці у м’ясорубку, що зветься політикою. Такий собі зануда, який чітко знає, що таке добре і що таке погано, повчає всіх і вся. Нагадує наших романтиків з дев’яностих років. Гадає, ніби табличкою ділення можна виразити все на світі, і накладає через це головою” [25]. Цей персонаж є “занудою”, що впевнений у власній правоті, навіть попри те, що на складні питання дає прості беззмістовні відповіді. Офелія у виконанні Оксани Карпович єдиний світлий промінь надії у виставі. Серед похмурої гама костюмів, де чорний, графітовий і сірий кольори домінують, її біле вбрання контрастує з темрявою інших персонажів, уособлюючи чистоту, невинність і жіночність. Втрата Офелії для Гамлета стала “ножем у піддих”, з цього моменту його світ поглинула непроглядна темрява. Загалом нейтральність костюмів допомагає глядачам не будувати прив’язаність, до якоїсь конкретної епохи. Художник вистави Олександр Сидорук наповнив сценічний простір безліччю деталей, кожна з яких може вказувати на окремий аспект сучасної реальності. “Там щось середнє між будівельним майданчиком (українське державотворення давно вже перетворилося на довгобуд, якому не видно кінця-краю, так і доводиться жити і помирати серед цього безладу) і барикадами”, – зазначив С. Федака [25].

Режисер Я. Геляс інтегрував у постановку елементи, запозичені з телемистецтва. Зокрема, привид батька з'являється завдяки відеопроєкції, яка спрямовується на білу вуаль, створюючи ефект примарної напівпрозорості. Такий підхід підсилює відчуття містичності та дистанції між світом живих і мертвих, а також додає сцені особливої інтерактивності, нагадуючи кінематографічні прийоми та роблячи образ привида більш відстороненим і водночас реальним. Також проєкція застосовували у фінальній мізансцені сну або ж передсмертних марень Гамлета: транслиували записи зі зони бойових дій, що зчитувалися як травматичні флешбеки головного героя. Тож, поява таких сучасних технологій на сцені допомагає візуалізувати ідею відстороненості, дистанції між минулим і теперішнім. Завдяки цим елементам містичні сцени сприймаються як особисті флешбеки Гамлета, що переносять його в моменти війни і травматичних подій. Це нагадування про невиліковну рану в пам'яті, яку несуть сучасні ветерани, і про те, що навіть після повернення додому біль і спогади залишаються з ними назавжди. Окрім цього у виставу введено нових персонажів – самих журналістів разом із знімальною групою, які фіксують розвиток подій. Це ще один натяк на сучасні українські реалії, де журналістика часто стає інструментом політичних інтриг.

Мотив братерства у виставі проходить через сцену підготовки до поединку між Гамлетом і Лаертом. Вона насичена тонким психологічним підтекстом і щирістю, яку режисер вкладає в образи, зображаючи не лише протистояння, а й глибоке людське взаєморозуміння, спільний біль і трагізм втрат. Постановник бачить в обох персонажах не просто суперників, а людей, зв'язаних долею й обставинами, що мають піти одне проти одного.

Фінал вистави – ситуація завершується окупацією Данії Фортінбрасом, якого зробили прямою алюзією на путіна. Це символічний образ української долі, попередження, що поки ми не осмислимо своїх помилок і не знайдемо сили змінюватися, ризикуємо втратити своє майбутнє.

Цей “Гамлет” сповнений соціальних алюзій і символів, які виводять історію з рамок класичного сюжету і роблять її болюче близькою для суспільства. Режисер, акцентуючи увагу на корупційних інтригах та зловживаннях владою, вибудовує конфлікт не тільки як трагедію однієї родини, але і як метафору національної боротьби. Повернення Гамлета з війни нагадує реальність, у якій ветерани стикаються з відчуженням і недовірою до системи, а невирішені питання внутрішнього порядку посилюють у суспільстві глибоке розчарування.

Проте, на відміну від класичного героя, який заглиблюється у філософські роздуми та сумніви, Гамлет у цій постановці діє рішуче, хоч іноді і хаотично, у прагненні змінити становище власними руками. Його боротьба стає не лише особистим, а й громадським жестом – спробою показати глядачам, що відсторонена влада і нерішучість суспільства призводять до загибелі найкращих і найсміливіших. Зрештою, фокус режисера на корупції, що “роз’їдає країну”, та на безпорадності політиків робить “Гамлета” символом покоління, яке прагне правди і справедливості, однак не має чіткої відповіді на те, як її здобути. “Гамлет” у цій постановці – не просто син загиблого батька, а син своєї країни, що стоїть на роздоріжжі, намагаючись знайти силу для змін у час великих випробувань і внутрішнього протистояння.

2.2. Образ Гамлета-фаталіста (Сумський національний академічний театр драми та музичної комедії імені М. С. Щепкіна, 2017 р.)

У 2017 році за осмислення подій сьогодення через призму класичної п'єси взявся режисер Антон Меженін на сцені Сумського національного академічного театру драми та музичної комедії імені М. С. Щепкіна. Як зазначав директор театру Микола Юдін: “Задумка поставити “Гамлета” блукала по цьому театру з 2010 року” [10]. Але наважилися втілити цю ідею лише з приходом до театру нового головного режисера. А. Меженіна, який був зацікавлений у пошуках нових сенсів та образів, що відгукуватимуться сучасному глядачеві. Тому його “Гамлет” це синтез вигаданої данської історії з правдивою українською реальністю, барокового стилю з постмодерним, трагедії з елементами фарсу.

Розпочинається дійство з аудіозапису відомого монологу Гамлета “Бути чи не бути?”, частини якого звучать різними мовами. В цей час завіса ще не піднята, а на авансцені сидить задуманий молодий чоловік, якого, керуючись логікою, можна проідентифікувати як Гамлета. Та вже незабаром стає зрозуміло, що це насправді Гораціо. Забігаючи наперед, варто зазначити, що у фіналі цей ж монолог озвучує не Гамлет (Роман Козак), а Гораціо (Юрій Кулик). Ймовірно, що таким рішенням режисер хотів дещо змістити акценти та показати Гораціо не лише як слугу та вірного товариша, що виконує накази головного героя, але й як особистість, яку також турбує дилема вибору. Таких режисерський хід говорить

про і універсальність самої дилеми, яка може постати перед кожним. Не варто забувати, що саме Гораціо залишився єдиною щирою та чесною людиною в оточенні Гамлета. В той час, коли навіть друзі Розенкранц (Юрій Оноприйко) та Гільденстерн (Діана Каландарішвілі), з яким він зростав, стали удаваними та продажними. Цікаво, що тут режисер дає глядачеві нове поле для роздумів та фантазії. Адже Гільденстерн не чоловік, а жінка. Та ще й саме вона викликає у нього такі напади агресії, що той кидається на неї з ножом та погрозами, у той час, коли до Розенкранца Гамлет не проявляє фізичних дій загрозливого характеру. Це свідчить про проблему довіри до жінок, коли його гнів відображає неприязнь не лише до конкретної особи, а й загалом до самої ідеї зради як такої. Адже, якщо глянути в корінь проблем, то вони почалися не лише зі смертю батька, а й з тим, що Гертруда (Наталія Дехта) одружившись з Клавдієм (Сергій Медін), зрадила покійного короля. Другою жінкою, яка того не хотючи, зрадила Гамлета – була Офелія (Марія Корінна). Вона стала донощицею під тиском Полонія (Сергій Корінний).

Сам Полоній “маленька людина”, яка хоче здатися більш авторитетним, ніж він є насправді. У виставі це підкреслено візуально. Полоній має взуття на високій танкетці, що робить його вищим. Знімає він це взуття лише коли перебуває удома. Якщо вже говорити про взуття, то Гамлет єдиний персонаж, що ходить босоніж. З одного боку це можна трактувати, як те, що Гамлет знаходиться у пошуках внутрішньої істини і не вбачає сенсу у зовнішніх соціальних привілеях. А з іншого боку – це його візуальний маркер того, що відрізняє від решти суспільства. Це додатково підкреслюється і його костюмом.

Алія Байтенова, художниця вистави, поєднала у костюмах центральних персонажів елементи футуристики та бароко. Вони виглядають контрастно та ефектно за допомогою фактури самих тканин та кольорової гами. Сам Гамлет вбраний доволі нейтрально та просто, з відсилкою на сучасність. Проте у другій дії він одягає такі ж шати як і в інших: з акцентними гострими плечима. На шию він одягає такий самий гофрований червоний комір, як у Гертруди та Офелії. У тій ж дії на його обличчі з'являється білий грим, як у решти центральних персонажів. Єдиним з них, хто до останнього залишився з чистим обличчям був Гораціо. Варто згадати і про блискучі спортивні костюми слуг або ж найманців Полонія, які одразу створили асоціацію з “тітушками”. “Це мав бути “кітч”. Я ж “плавала на межі” кітчу”, – коментар художниці вистави зі статті Альони Карпової [10]. Костюми акторів мандрівної трупи були єдиними яскраво-кислотними акцентами у виставі. Вони увірвалися у дійство наче з іншої реальності для того, щоб за допомогою своєї вистави з елементами танцювального шоу, донести правду. Як промовила головна актриса мандрівної трупи (Євгенія Серебрякова): “...Ми віримо, що тут ще не все прогнило брехнею. І чистому мистецтву ще вдасться торкнутися ваші душі”.

Сценографічне рішення не було перевантажено декораціями. Його основним елементом посередині сцени нахилений підмосток, який виконував функцію бенкетного столу, шлюбного ложа Клавдія і Гертруди та навіть могили. Творці вистави наче хотіли додатково підкреслити, що шлюб Гертруди і Клавдія побудований на кістках. Та чим довше він триває, тим більше скелетів під ними стає.

Режисер вистави хотів розкрити питання людської щирості та правди, показати, якою стає держава та, що відбувається з її людьми

за відсутності цих двох компонентів. Для Гамлета Данія (чи то Україна?) стала тюрмою з десятками катівень. Тут панує всездозволеність для аморальної еліти. Але Гамлет не вписується в жодні рамки цього суспільства. Єдиним його однодумцем до самої смерті залишається Гораціо. Перед сценою битви головного героя та Лаерта (Владислав Калініченко), Гамлета та Гораціо обв'язують червоною ниткою з мотка, який залишився від Офелії. Свою ж нитку вона перед смертю обірвала, як символ розірваного зв'язку між нею та Гамлетом. А в цій сцені навпаки, обплетення Гораціо та Гамлета, як знак того, що їхній зв'язок нерозривний аж до самої смерті.

Спільним та незмінним у класичній п'єсі та її сучасній адаптації, залишилося екзистенційне питання: чи можна відстояти власні принципи та добитися справедливості серед суспільства, у якому панує розбрат та “брехня на брехні”? Питання з монологу “У чому більше гідності – скоритися ударам долі, чи опором зустріти їх?” – розкриває внутрішню дилему Гамлета, яка актуальна й сьогодні: коли навколо панує зрадництво, підступність і смерть, чи є сенс протистояти цьому світові, чи варто прийняти його таким, яким він є, і просто змиритися? Сумський Гамлет втратив силу для боротьби та прийняв фатальність долі.

У постановці Антона Меженіна Гамлет постає як символ людини, що прагне справедливості у світі морального розпаду й зради, але поступово втрачає сили для боротьби. Його внутрішній конфлікт розкриває невпинний пошук істини та неможливість змінити обставини, які його оточують. У взаємодії з іншими персонажами Гамлет виявляє як гнів і розчарування, так і вразливість, що підсилює його трагічність. Його образ уособлює

сучасну дилему: чи варто протистояти системі, що знищує людяність, знаючи про її нездоланність.

2.3. Андеграундний Гамлет (Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2017 р.)

Вистава “Hamlet” Івано-Франківського драмтеатру одна з найгучніших постановок трагедії В. Шекспіра “Гамлет” в Україні. 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 [22].

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.

Вузкими 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 1970-ті роки на місці міського кладовища. Розбитою де-не-де плиткою, попри "могили" ми добираємось до глядацьких місць, що розташовані за зразком 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 сфальшивити. Тому, це цікаво як акторам, так глядачам, для них це зайвий адреналін», – так прокоментував Р. Держипільський таку близькість [21].

“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 своїх рецензії на виставу для інтернет-видання “Збруч” [5].

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?”.

“Гамлет” у Держипільського – це власне сон-марення принца данського, у якому реальність і вигадка переплелися, а відомі герої часто виявляються зовсім не такими, якими людство звикло їх бачити протягом багатьох століть”, – зазначила Людмила Ортажевська, членкиня журі Всеукраїнського театрального Фестивалю-Премії “ГРА” [20, 136]. 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 Комуніцький, Андрій Мельник, Микола Сливчук) – усе це деколи справляє враження величезного концерту на замовлення. Такий собі моцартовий “реквієм” навспак...”, – висловила М. Гарбузюк про Ериній [5].

Перед нами постає образ Гамлета як парубка, що заплутався, але попри це все ще жадає помститися за батька. Він часто дає волю своїм емоціям: кричить, розбиває бокали та пляшку з вином об стіни, страждає... З комічного боку розкриває себе, прикидаючись божевільним, у розмові з Полонієм (Павлом Кільницьким / Дмитром Рибалевським) жартома натякає на свою нетрадиційну орієнтацію. Посередині 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 з'являються внутрішні зміни. У неї наче сходить пелена 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 дівчині, мабуть, майбутню невістку, бажає перетворити її на власну копію. Вона силоміць затягує на Офелію 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 [5]. 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 в інших руках 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 [5]. 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 глядачів 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” [13].

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 “ГПА” (“GRA”

(“Great Real Art”)) Олег Вергеліс: “Успішний інтерпретатор сакральних національних сюжетів на рідній сцені, Р. Держипільський у своєму “Hamlet”, здається, тягнеться до ще не використовуваного 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” [20, 131]. 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?”” [20, 136].

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. Гамлет у цій виставі відкриває нові грані свого образу. Страждаючи від емоційного хаосу, він перетворюється на відчайдушного бунтівника, який не лише прагне помсти, але й активно досліджує власну внутрішню ідентичність у світі, переповненому лицемірством і маніпуляціями. Його гнів і божевілля стають засобом протесту проти оточення, а гра зі сміхом на межі з безумством підкреслює його складну натуру. В його поведінці відображаються тривоги та

суперечності, з якими стикаються молоді люди сьогодні: внутрішня боротьба за самовираження, намагання ухопити своє «я» серед тиску і безжальних обставин.

2.4. Гамлет нашого часу (Рівненський академічний український музично-драматичний театр, 2021 р.)

Ще іншого звучання класичному тексту трагедії «Гамлет» надав режисер Володимир Петрів на сцені Рівненського академічного українського музично-драматичного театру. До трагедії «Гамлет» він звертався неодноразово, постійно її перечитуючи, та лише у 2021 році наважився на її постановку [18].

Прем'єра відбулася 17 квітня 2021 року. Робота над виставою тривала близько чотирьох місяців. Того ж року вистава отримала перемогу на XII театральному фестивалі-конкурсі “Номо Ludens” у номінаціях “Краща режисура” і “Краще втілення класичної драматургії”. В. Петрів хотів до актуальних тем трагедії додати власне бачення сюжетних ходів та надати персонажам іншої, ніж у драматичному творі характеристики.

В основному ці зміни значно не повпливали на образ Гамлета, проте цього персонажа було суттєво дегероїзовано та представлено як нашого звичайного сучасника – “героя нашого часу”... Його зіграв запрошений актор Іван Данілін, який більше відомий всім своєю режисерською діяльністю, зокрема у Чернівецькому народному драматичному театрі ім. Григорія Агеєва. “Гамлет – він не назовні, він всередині. Режисер давав завдання зняти всю цю позолоту з цього образу Гамлета, просто зробити його звичайною людиною. А якби Гамлет був зараз, в наш час, то який би він був”, – розповів

виконавець ролі Гамлета [24]. Він з'являється на початку дії наче на підпитку або не при собі від горя, кидається на Клавдія (Олексій Титаренко), як звір із гарчанням. А Гертруда (Алла Луценко) відсторонено та з холодом спостерігає за цим дійством. Найбільше зміщення акцентів відбулося саме з її образом. Перед нами постає пристрасна жінка, яка заради втілення своїх бажань та досягнення певної власної вигоди і задоволення, завдає внутрішнього краху власному синові, іншим людям у королівстві та своїй державі. У баченні В. Петріва саме Гертруда стала коренем трагедії та зла. Режисер зазначив, що саме вона спричинила смерть Офелії (Жанна Лозовська) і це не було випадковим – нещасним випадком чи самогубством. Вона є основною зрадницею держави та власного сина, адже якби не її рішення вийти заміж за Клавдія то історія би склалася по-іншому. “У мене вона п’є отруту свідомо, а не випадково, чого я не бачив ні в одному Гамлеті. Я думаю, у неї є всі підстави, вона розуміє, що це кінець”, – прокоментував режисер у інтернет виданні “Вісті Рівненщини” [24]. Тобто, якщо в інших інсценізаціях Гертруда усвідомивши фатальність своїх вчинків знаходиться на межі розпачу, то у цій виставі вона випиває отруту тихо каючись, аби уникнути справедливого покарання, коли злочин викрито.

Гамлет тут виступає більше заручником обставин, а не героєм, який впевнено та без вагань вступає у боротьбу. Але бажання віднайти правду та відновити справедливість перемагають над його певною безпорадністю. В одній зі сцен він картає себе за боягузтво, за те, що знаючи, хто вбив батька – не може викрити та покарати його. Проте, коли його відправили з Ельсінору і він побачив військо Фортінбраса, тоді герой переосмислив все і озвучив свою заповідь

“Хай буде кров, інакше я не я”. Зміни торкнулися і Гораціо, друга Гамлета, який виявився таким ж зрадником як і Гертруда. Полоній (Юрій Ширко) у виставі не як “сірий кардинал”, а більше наближений навіть до блазня. Клавдій у виставі спершу зображується як самовпевнений володар, що нічого не боїться та тримає все і всіх під контролем. Але у сцені молитви та каяття за скоєні гріхи, він калічить собі ногу, після чого шкутильгає та ходить з палицею. Таким задумом режисер нашої вистави на думку, про візуалізацію морального падіння Клавдія. Фізичне поранення тут вказує на його внутрішню вразливість та слабкість. Також каліцтво можна трактувати як запуск покарань за його гріхи та підступні діяння. А використання тростини грає як символ його намагань триматися за владу, на яку він не має права.

Привид короля (Віктор Янчук) з’являється у дійстві декілька разів: вперше постає перед Гамлетом, аби викрити вбивцю; вдруге – під час молитви Клавдія; втретє – у якості актора мандрівної трупи; вчетверте – під час розмови Гамлета з Гертрудою; вп’яте під час битви Гамлета з Лаертом. Саме у фіналі Гамлет помирає тримаючи Привида батька за руку.

У сценографічному рішенні, над яким працював також В. Петрів, панує гнітючість та певна бруталність. Він використовує металеві елементи, ланцюги, дерев’яні скрині, які використовують як у якості валіз, лав, та навіть трун та грубі шнури. Простір сцени заповнений невеликою кількістю декорацій, але вони напрочуд виразі. Загальна кольорова гама вистави виконана у чорних, сірих та червоних тонах, що підсилює песимістичний настрій вистави та фатальність усього дійства. Єдиними світлими акцентами у виставі є сукня Офелії, костюм Привида батька Гамлета та труна знову ж

таки Офелії. Костюми не мають чіткої підв'язки до певної епохи, що вказує на актуальність і позачасовість тем вистави.

Варто зазначити, що попри максимальне відтворення подієвого ряду п'єси, режисер повністю забрав фінальну сцену з монологом Фортінбраса, відповідно цього персонажа у виставі взагалі немає. Тим самим наче ставить крапку в історії, не даючи ніякого можливого подальшого її розвитку. Підтвердженням цієї думки слугує і сценографічний задум: у фіналі опускається не тканинна завіса, а наче стінка металевого контейнера або ж пожежна завіса, які ніби перешкоджають поширенню "пожежі" чи "зарази" зі сцени в глядацький зал. Це радикальна спроба ізолювати драму, залишаючи її у рамках сценічного світу, і водночас натяк на незворотність катастрофи, яка розгорнулася перед очима глядачів.

Вистава містить всі ті проблеми, з якими стикаємось ми у сьогоденні. Це і тема любові, дружби, підлої зради, а якщо брати більш глобально то – боротьби за державну владу. Найкраще ці моменти прочитуються у сцені, коли після вбивства Полонія, Гертруда кличе Гамлета на розмову. Саме під час цього діалогу вони здавалось би просто сваряться між собою, але насправді в цей момент руйнується їхня держава. "Ми боремося за дурницю, за дешицю, іноді в цій боротьбі припускаємося таких помилок, що в цій боротьбі втрачаємо найголовніше", – так прокоментувала виконавиця ролі Гертруди цю сцену. Це є актуальною проблемою як і в буденному житті кожної людини, так і на державному рівні, коли наші політичні діячі чубляться між собою через другорядні питання, забуваючи про вагомі проблеми та справжніх ворогів.

Режисер В. Петрів втіленням п'єси "Гамлет", хотів віддзеркалити проблем сучасного світу, де питання особистої і державної зради, морального вибору та наслідків боротьби за владу є актуальними для кожного. Знімаючи традиційну героїзацію персонажів, режисер трансформує Гамлета з ідеалізованого трагічного героя на звичайну людину, яка опинилася в обставинах, що виходять за межі його можливостей. Такий підхід робить Гамлета не лише зрозумілим, але й близьким сучасному глядачеві: він сумнівається, боїться, але все ж знаходить у собі сили для протистояння.

Ця трансформація спрямована на те, щоб показати героя, який шукає правду і справедливість не заради ідеалів, а через внутрішню необхідність відповісти на виклики, які перед ним постали. Його боротьба є водночас індивідуальною і колективною: він висвітлює корумпованість і підступність оточуючих, проте й сам не знаходить простих рішень, часто діючи під тиском страху та відчаю. Цей образ ставить перед глядачем питання, чи можна протистояти злу без втрати власної людяності, і чи не стає герой заручником обставин, де єдиним виходом є особиста жертва.

Сучасні українські режисери суттєво трансформують образ Гамлета, наближаючи його до реалій сьогодення. Гамлет у цих інтерпретаціях стає не просто символом боротьби за справедливість, але й втіленням людської слабкості, сумнівів і пошуків сенсу. Відхід від класичної героїзації дозволяє розкрити його як людину, яка змушена протистояти системі, долати внутрішній хаос і шукати відповіді на фундаментальні питання. Ця дегероїзація стає важливим

елементом постановок, адже дозволяє глядачеві побачити героя через призму власних переживань і проблем, роблячи його більш близьким і зрозумілим. Однією з ключових тенденцій у виставах є актуалізація тексту трагедії через його переосмислення в контексті українських сучасних соціальних і політичних викликів. У виставах часто з'являються алюзії на реалії війни, корупції, політичного хаосу та соціальної несправедливості.

Така тенденція є наслідком кількох важливих процесів: з одного боку, постмодерні запити на деконструкцію класичних текстів і розширення меж режисерської свободи дозволяють творцям експериментувати з формою і змістом, а з іншого боку, вплив війни, яка оголила суспільну чутливість до фальші й змусила шукати нові способи комунікації з глядачем, формує попит на правдиве мистецтво. Театр стає майданчиком для осмислення реальності, де через образи класичних героїв проговорюються актуальні проблеми та болючі питання сучасності.

РОЗДІЛ 3. ОБРАЗ ГАМЛЕТА НА СЦЕНАХ АЛЬТЕРНАТИВНИХ ТЕАТРІВ ТА У МІЖІНСТИТУЦІЙНИХ ПРОЄКТАХ

Альтернативні театри стають майданчиком для таких новаторських експериментів, що збагачують театральний дискурс новими сенсами, тому їх виділення в окремий розділ дозволяє ґрунтовніше проаналізувати сміливі творчі пошуки. Висвітленні в цьому розділі проєкти вирізняються радикальним підходом до інтерпретації класичного тексту, адже вони радикально експериментують із формою, змістом і засобами виразності.

3.1. “Н-effect”: пошук сучасного Гамлета-героя в умовах російсько-української війни.

“Н-Effect” – вистава Рози Саркісян у співпраці з драматургинею Йоанною Віховською у рамках польсько-німецько-української копродукції, що об’єднала постдокументальну виставу “Н-effect” та однойменний документальний фільм “Синдром Гамлета” в режисурі Ельвіри Невери та Пьотра Росоловського. 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”. Назва проєкту відсилає до одночасного вивчення ефекту Гамлета на сучасну культуру і до теорії “ефекту відчуження” Бертольда Брехта, яка підкреслює аналітичний підхід до сприйняття дійства. Над ним працювали митці

та мисткині з Німеччини, Польщі та України. Р. Саркісян режисерка та співавторка тексту разом із драматургинею Й. Віховською створили постдокументальну 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 роботи над виставою став основою для фільму “Синдром Гамлета” у режисурі польсько-німецьких кінорежисерів Ельвіри Невери 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. Мистецькі уподобання Р. Саркісян ґрунтуються на інтересі до соціально ангажованого театру, до експериментів із формами театру.

У виставі задіяно п'ятеро акторів з різних міст України: Донецька, Києва, Львова, Тернополя та Харкова. Вони різної статі, віку, сексуальної орієнтації, у них різні погляди на життя та менталітет, але їх об'єднала війна. Роман Кривдик – актор та учасник АТО, Оксана 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. І хоча не в усьому можна погодитися із озвученою думкою Е. Піскатора, все ж варто визнати, що рівень

довіри глядача до свідчень очевидця значно вищий, ніж до актора, який інтерпретує чужий текст. Очевидець здатен передати унікальну емоційну глибину та автентичність пережитого, чого складно досягти, оперуючи лише вигаданими або відстороненими наративами. Важливим фактором для Р. Саркіян був не тільки досвід учасників, але також вміння пов'язати свої рефлексії з українською політичною та соціальною реальністю. Колектив використовував окремі прийоми із творчого арсеналу документального театру. Вони не хотіли лише розповісти власні історії з минулого, а й деконструювати його, моделюючи нові ситуації за принципом “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. Ільницькій [7]. 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 [7]. 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” [7]. 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” [7].

Історії акторів є реальними і саме вони покладені в основу вистави. Разом із 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 Р. Кривдика закралося питання, а що якщо його донька залишиться без батька, Я. Гавянець після завершення служби у армії пішов на війну з багатьох причин і однією з них було

бажання подобатися дівчатам після її завершення, а К. Колярова хотіла рятувати життя людей.

Спочатку може здатися, що історія Р. Шурігіна-Геркалова 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 [7].

Тому одною з важливих перспектив у виставі займають не менш важливі жіночі постаті. 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.

Однією 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, О. Черкашина, сидять одна навпроти одної. Жінка 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. О. Черкашина 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. Цей режисерський прийом викликає суперечливі емоції й неоднозначні тлумачення. З одного боку, використання прапора України в такій сцені беззаперечно є провокативним ефектом, спрямованим на те, щоб шокувати глядачів і змусити їх замислитися над пріоритетами та емоційними реакціями людей. З іншого боку, такий художній хід може бути маркером для вказівки на те, що злочин скоїли “свої”, а не представники окупаційних сил. Змусивши глядача зіткнутися з цією болісною подвійністю, режисерка провокує на важкий етичний внутрішній діалог.

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. Оксана Черкашина, наче ведуча теленовин, розповідає про факти з передової, що їх інші актори, наче суфлери, нашіптують їй на вухо. Ця сцена відтворює те, як цензуровані новини, які ми щодня довідуємось з мас-медіа провокують 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, автором візуальних ефектів був Адам Здунчик. У сценографії вони використали принцип колажу – техніку накладання на поверхню кусків різних матеріалів, – який перегукується 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 флешбеками 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 використано принцип монтажу, на заднику транслуються 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 в іншій мізансцені вони символізують похоронні вінки; кушетка для тупів, яку ще використовують як стіл 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, 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 – насправді є звичайними людьми, що живуть посеред 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 [7]. 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" [7].

Образ Гамлета у виставі “Н-effect” постає як невловимий і багатозаровий конструкт, який слугує рамкою чи призмою для осмислення сучасного героя. Режисерка Р. Саркісян інструментально використовує шекспірівський текст і персонаж, переосмислюючи їх у контексті сучасних реалій. Гамлет тут радше не людина, а явище – відображення сучасного суспільства, його страхів, конфліктів і прагнень до справедливості. Хоча класичний образ ренесансного борця за ідеали переосмислений, його сутність як символу чутливості до несправедливості та боротьби за правду залишається. Проте ця сутність існує не як позитивна ідея, а як “комплекс Гамлетизму” – стан рефлексії, сумнівів і неможливості знайти прості відповіді у світі, де чітких меж між добром і злом вже не існує.

3.2. Гендерна альтернатива Гамлета від харківського театру “Нафта” (2021 р.).

Два роки режисер і засновник харківського театру “Нафта” Артем Вусик виношував ідею створення вистави у форматі квір-шоу, ретельно обираючи драматургічну основу. Зрештою, саме п’єса “Гамлет” стала ідеальним матеріалом для розкриття нових аспектів класичного твору через сучасну оптику. Радикально руйнуючи усталені шаблони характеристик персонажів, режисер зберіг основний подієвий ряд, проте переосмислив фінал і суттєво скоротив хронометраж вистави. Цей підхід дозволив А. Вусику створити нову інтерпретацію трагедії, позбавлену звичного пафосу та подану глядачеві у дуже екстравагантному форматі.

Жанр квір-шоу з елементами стендапу, обраний для вистави, акцентує одну з її ключових тем – інакшість і нормалізація

відмінностей. Саме поняття “квір” відсилає до виходу за рамки традиційного поділу на гендер “чоловіка” і “жінки” й дослівно перекладається як “дивний”. У ширшому розумінні “квір” охоплює всі форми нетрадиційності, які викликають нерозуміння чи страх у певної частини суспільства. Проте квір – це насамперед про свободу вибору та самоідентифікацію. Як ця концепція реалізована у виставі? Насамперед, образи Розенкранца (Владислава Ченцова) і Гільденстерна (Данило Мандзюк) представлені не так як у п’єсі: це не двоє юнаків, а дівчина й чоловік у жіночому образі та на підборах. Важливим нововведенням стала поява нового персонажа – Гамлетеси. Таким чином, ми маємо двох головних героїв – Гамлета (Олександр Шай) і Гамлетесу (Ніна Батовська), які репрезентують різні статі. Водночас їхні характери порушують гендерні стереотипи: Гамлетеса демонструє риси, традиційно приписувані чоловікам, такі як сміливість і авантюризм, тоді як Гамлет має виразно жіночні манери. Особливо значущою є репліка Гамлетеси про гендерні ролі: жінка може зіграти авантюрного Гамлета, не намагаючись стати чоловіком, а залишаючись собою. Цей акцент на подоланні стереотипів уособлює одну з головних ідей вистави: свобода бути тим, ким ти є, не зважаючи на соціальні шаблони чи упередження.

У виставі, як і в оригінальній п’єсі Шекспіра, Гамлет прагне помститися за смерть батька, сліпо слідуючи за цією метою і переживаючи втрату короля. Натомість Гамлетеса пропонує зовсім інший погляд на ситуацію. Для неї життя не обмежується подією вбивства батька; вона мислить раціонально і розуміє, що помста не змінить минулого. Її мета – не лише зупинити правління Клавдія, але й здобути престол, що їй зрештою вдається. Якщо Гамлет керується емоціями та пристрастями, то Гамлетеса діє, керуючись холодним розумом, стратегічною логікою та прагматизмом. Цей ракурс

висвітлення теми порушує важливі питання про природу лідерства, ролі емоцій і розуму в прийнятті рішень, і найголовніше: гендерні стереотипи у ставленні до цих аспектів. Гамлетеса уособлює сучасне бачення жінки, яка може бути сильною, раціональною і водночас залишатися жіночною, без необхідності копіювати чоловічі моделі поведінки. Розподіл між емоційним і раціональним, утілений через ці два персонажі, розкриває внутрішню суперечність людської природи: боротьбу між почуттями та розумом. Показуючи, що Гамлетеса досягає успіху саме завдяки логіці та стратегії, режисер ставить питання: що є ефективнішим у сучасному світі – дія за покликом серця чи зважене рішення? Крім того, ця інтерпретація підкреслює проблему традиційного сприйняття героїзму. Чи обов'язково героїзм має бути трагедійним і емоційно виснажливим, як у Гамлета? Чи може він бути раціональним і орієнтованим на результат, як у Гамлетеси? “Гамлетеса не говоритиме шекспірівськими цитатами. Її місія у виставі – показати роль жінки-героя, яка може вирішувати певні питання, не беручи зброю до рук”, – зазначає Аліка Піхтерева у статті для ресурсу “Об’єктив” [17].

Гамлетеса не ідеалізує постать батька, з розумінням і підтримкою ставиться до матері, завчасно продумує замінити лист, який Клавдій (Дмитро Третяк) дає їм для англійського короля, підмішує протиотруту Гамлету перед дуелю з Лаертом... Вона має чітке розуміння, що все залежить від неї і вона в стані змінити навіть фінал вистави. Вона пояснює Офелії (Катерина Любченко), що “так, у п’єсі ти помираєш, але у виставі – не зовсім, бо тут діють інші закони”. У цій постановці Офелія отримує власний “голос” і значно глибшу мотивацію, ніж у класичному варіанті п’єси. Вона відчуває розчарування через те, що Гамлет ставить їхні стосунки на другий план заради своєї нав’язливої ідеї помсти. Однак її життя не

зводиться лише до страждань через нерозділену увагу коханого. “Офелія мріє відкрити школу танців, що символізує її прагнення до самореалізації та життя, вільного від залежності від Гамлета чи будь-якого іншого чоловіка. “Вона виборює своє право на те, що вона, як жінка теж може бути сміливою, мстивою і авантюрою, якщо треба”, – зазначала виконавиця ролі Офелії Катерина Васюкова [17]. У цій інтерпретації її смерть – не самогубство, а трагічна випадковість, що знімає з неї традиційний ярлик жертви. Більше того, режисер надає Офелії другий шанс на життя, як і Гамлету, переосмислюючи їхні ролі у фіналі. У заключній сцені вона цілує Гамлета, повертаючи його до життя, після чого вони разом вирішують "жити життя" і любити одне одного. Ця деталь не лише змінює фінал на оптимістичний, але й переглядає стереотипні уявлення про гендерні ролі в культурі. У традиційних казках і класичних сюжетах "воскресіння" персонажа відбувається завдяки діям чоловіка-принца, який цілує "сплячу красуню". Тут же ситуація дзеркально протилежна: Офелія стає тією, хто повертає Гамлета до життя. Це підкреслює рівноправність у стосунках і ставить акцент на активній ролі жінки, яка не чекає на порятунок, а сама стає рятувницею. У цьому контексті А. Вусик пропонує глядачеві переосмислити ідеї про силу, незалежність і активну участь жінки у власному житті, а також у долях інших.

У виставі спостерігається цікава трансформація традиційних образів, що створює своєрідну гру з очікуваннями глядача. Зокрема, Клавдій, який зазвичай асоціюється із підступністю та зрадою, цього разу не викликає однозначно негативних емоцій. Його образ подано через гіперболізовані риси, що робить його комічним персонажем. Хитрість та пороки Клавдія супроводжуються комедійними акцентами, через які він виглядає радше карикатурним і навіть може

викликати симпатію. Гертруда (Олександра Касьянова), навпаки, постає пристрасною і провокаційною. Її спонтанні дії, включаючи сцену «кохання» з голосом Привида (Антон Бальков) мертвого чоловіка, підсилюють відчуття її неоднозначності та маніпулятивності. Полоній, у свою чергу, отримує мінімум сценічного часу, але його ляльковий образ у формі ростової тантамарески виглядає оригінально і метафорично, вказуючи на його «маріонеткову» роль у великій грі. Лаерт (Олег Каданов) поданий як типовий маскулінний парубок із недалекою натурою, що спрощує його характер, але водночас робить зрозумілим і зріз сучасної чоловічої поведінки. Горацію та Фортінбраса в постановці немає – це може бути спробою режисера скоротити кількість персонажів і зробити історію більш концентрованою на головних дійових особах.

Особливо цікавою є форма подачі вистави. Дійство поєднує драматичні сцени з вокальними номерами, де персонажі читають реп, представляючи себе, свої мотиви та пояснюючи свої дії. Цей формат наближає постановку до сучасної аудиторії, створюючи ефект свіжості й актуальності. Глядачі також стають частиною вистави: монолог Гамлета може виконувати хтось із залу, а Гертруда та Гамлетеса спершу сидять серед публіки, перш ніж перейти на сцену. Така інтерактивність знищує бар'єр між акторами й аудиторією, додаючи виставі інтриги та динаміки.

Символічною є сцена, що порушує питання глядацької етики: коли Клавдій розпочинає оповідь, одна з “глядачок” голосно говорить телефоном, провокуючи конфлікт. Згодом виявляється, що це насправді Гертруда. Цей прийом не лише додає несподіванки, а й акцентує на темі нормам поведінки у театрі.

Візуальне рішення вистави виглядає дивакуватим, але водночас символічним. Трон і класичні елементи повертають нас до

шекспірівського контексту, тоді як графіті на декораціях вказує на сучасні реалії. Деревя, що нагадують казкові декорації з дитячих вистав, додають атмосфері умовності й спрощення. Сцена, побудована на кількох рівнях, створює простір для багатопланових мізансцен і вигідно виділяє окремі дії чи персонажів.

Образи Гамлета та Гамлетеси – ключова складова вистави, яка відкриває нові аспекти класичного сюжету. Гамлетеса як жіноче альтер-его принца створює новий контекст, що дозволяє досліджувати гендерні питання та роль жінки в пошуку справедливості та боротьбі за правду. Такий підхід додає глибини та розширює межі традиційного сприйняття героя. Їхня спільна боротьба виявляє внутрішню трансформацію Гамлета: від сумнівів до усвідомлення відповідальності за свої дії.

Постановка демонструє сміливе переосмислення класичного сюжету Шекспіра, поєднуючи традицію та сучасність. Режисер грає з формою, образами та сценографією, щоб створити новий погляд на “Гамлета” в умовах сучасного світу. Гіперболізація персонажів, інтерактивність з глядачами та музично-драматичні номери забезпечують ефектний синтез традиційного й авангардного. Гамлет і Гамлетеса стають метафорою боротьби за правду й самовизначення, актуальною як для шекспірівського часу, так і для сучасності.

3.3. Деструктивно-маніакальний Гамлет у виставі “RadioHamlet” (2021 р.)

У 2021 році п’єса “Гамлет” отримала ще одне неординарне прочитання на сцені запорізького муніципального театру-лабораторії “VIE”. Режисеркою вистави стала Яша Гудзенко-

Тобілевич, яка запропонувала сміливу інтерпретацію класичного твору, кардинально переосмислюючи традиційні образи та додаючи їм сучасного звучання. Виставою “RadioHamlet” Я. Гудзенко-Тобілевич вирішила шокувати та провокувати глядачів, радикально переосмисливши п’єсу Шекспіра та додавши їй яскравого експериментального забарвлення.

Однією з найрадикальніших змін у виставі стало переформатування ключового конфлікту п’єси. У цій інтерпретації королева, а не новий король, постає як злочинниця. Саме вона, керуючись своїми мотивами, вбиває сестру, тобто королеву, аби отримати владу. Відтак Гамлет (Ростислав Анасійчук) стає перед зовсім іншим моральним і екзистенційним викликом: його помста спрямована не на помсту за вбивство батька, а за матір. Ця зміна суттєво трансформує як структуру сюжету, так і психологічні мотиви персонажів, пропонуючи сучасну рефлексію на архетипи влади, сімейних стосунків та гендерної ідентичності. Ця зміна ролей відкриває нові горизонти сенсів. Адже, воно ставить під сумнів традиційно-стереотипні уявлення про владу як чоловічу сферу, адже саме жінка тут стає ключовою рушійною силою подій. Вибір Королеви або ж Клавдії (Олеся Андрушевська) як антагоністки дозволяє дослідити її психологію та мотиви глибше, ніж це зазвичай буває в класичних інтерпретаціях “Гамлета”. Її вчинки тепер не відображають слабкість чи пристосуванство, а демонструють активну суб’єктність, хоч і з морально сумнівними мотивами.

Гамлетова помста за смерть матері, відкриває можливість аналізу через призму психоаналізу, зокрема Едипового комплексу (на відміну від “комплексу Електри”, на який страждає класичний Гамлет, на думку деяких дослідників). Адже прив’язка до матері, її смерть і бажання помсти через травматичний досвід стають

центральною мотивацією дій героя. Додатковий шар складності додає те, що Гамлет у цій виставі є квір-персонажем, що ставить питання ідентичності в ширшому соціокультурному контексті. Його квірність може розглядатися як метафора пошуку себе, своєї ролі в світі, де старі правила втратили свою дієвість. Окрім того, вже з самого початку як тільки розкривається завіса, ми бачимо майже оголеного Гамлета зі зеленим розкуйовдженим волоссям, замотаного в прапор Данії. Його поява у танці, схожому на конвульсії, викликає занепокоєння, бо стає очевидним, що він божеволіє. “У даній виставі Гамлет з самого початку псих, якийсь у нього розлад у голові і тому він заглиблюється в це шаленство і безумство, а тому наприкінці його вже просто рве на шматки”, – зазначив виконавець ролі Гамлета Ростислав Анасійчук [26]. Гамлет, який «псих» з першої сцени, позбавляється можливості еволюції – трансформації від розгубленості до божевілля, від сумнівів до рішучості. Через це створюється враження лінійності, у якому кожна наступна сцена лише повторює мотив хаосу та безумства, але не додає глибини персонажу. У такому підході втрачається унікальність персонажа як інтелектуального бунтівника, який усвідомлює несправедливість світу і бореться з нею, навіть якщо його боротьба приречена на поразку.

У його коханні до безхарактерної Офелії немає нічого ніжного та світлого, після усвідомлення, що вона є інструментом для маніпуляцій у руках Полонія й Королеви, які використовують її як приманку, аби вивідати його наміри. Ця динаміка руйнує довіру між ними, перетворюючи взаємини на поле боротьби, де жертвою стає і сама Офелія. Гамлетові репліки, такі як “Колись я тебе кохав” і “Я тебе ніколи не кохав”, підкреслюють емоційну нестабільність героя. Він не просто висловлює суперечливі почуття – ці слова звучать як

зброя, що ранить і принижує. Фізична поведінка Гамлета, коли він то ніжно гладить Офелію по голові, то замахується на неї, породжує насильство і відчуття страху. Це змушує глядача бачити Офелію як “заликане звірятко” – персонажа, позбавленого власної волі, що перебуває під подвійним тиском: з одного боку, від Гамлета, з іншого – від батька. Гамлет, який, можливо, колись її кохав, тепер бачить у ній лише зрадницю. Офелія ж залишається уособленням жертви: вона позбавлена голосу, вибору й підтримки навіть найближчих людей. Полоній ж стає співучасником насильства, свідомо жертвуючи власною дочкою в політичній грі. Те, що Полоній лише спостерігає за приниженнями, яких Гамлет завдає Офелії, свідчить не про батьківську турботу, а про його байдужість до її переживань як людини. Режисерка майстерно підкреслює соціальний і психологічний контекст за допомогою костюмів. Офелія та Лаерт у піонерських костюмах створюють пряму асоціацію на дітей системи, які виховуються під тиском ідеології. Це відсилання до радянських часів створює асоціації з ідеєю тотального контролю, де діти змушені підкорятися авторитету не лише батьків, а й держави. Полоній не просто батько – він представник каральної системи, який, виховуючи нагайкою, руйнує індивідуальність своїх дітей. Сцена, в якій Полоній використовує нагайку для виховання, розкриває кілька тем. Це, зокрема, тоталітарна система як репресивний механізм. Відсилання до радянської ідеології нагадує, як система змушувала дітей зраджувати своїх батьків і навпаки, породжуючи відчуження в родині через страх і репресії. Конфлікт поколінь також постає важливим елементом: взаємини між Полонієм, Офелією та Лаертом демонструють, як батьківський контроль і бажання “зробити як краще” можуть призводити до трагедії. Нагайка тут символізує не лише фізичне, а й психологічне

наси́льство, яке залишає незгладимий слід у стосунках. Режисерка чітко проводить паралелі між світом п'єси Шекспіра, реаліями радянського минулого та сучасності, розкриваючи багатозарові теми маніпуляції як основи людських взаємин у суспільстві, емоційної ізоляції дітей і відсутності турботи, а також авторитаризму як моделі виховання. Це не просто «порахунки» з радянським минулим, а глибше занурення в тему дитячої травми та руйнівного впливу авторитарного виховання. Власне, ця піонерська символіка працює на кількох рівнях: вона викриває як масштабні суспільні травми, пов'язані з авторитаризмом, так і індивідуальні трагедії дітей, які вирости в атмосфері страху й придушення власного “я”.

Стосунки між Гамлетом і Королем також відзначаються напруженістю та відчуженістю. Король залишається холодним і емоційно недосяжним, демонструючи байдужість. Його поведінка свідчить про повне занурення у власні інтереси, головним з яких є Гертруда. Засліплений пристрастю до неї, він втрачає здатність бачити або розуміти інші аспекти навколишньої реальності, включаючи власні обов'язки як правителя та членів родини. Символом цієї "сліпоти" стають його чорні окуляри, які, здається, відмежовують його не лише від світу, а й від відповідальності. Вони створюють бар'єр, за яким він приховує свої страхи й небажання стикатися з реальністю. Для Гамлета така поведінка Короля лише підсилює його ненависть і презирство, адже замість сили й мудрості він бачить у ньому слабкість і лицемірство.

Гораціо – єдиний персонаж, якому Гамлет довіряє, і ця довіра є одним із небагатьох світлих моментів у його трагічному житті. Проте в цій постановці Гораціо грає маленька дівчинка віком 6–7 років. Вона не промовляє жодного слова, її роль майже амебна,

позбавлена активної взаємодії. Таке режисерське рішення одразу викликає питання: чому саме дитина, і який сенс закладено в цьому образі? Ще більше здивування викликає те, що режисерка, схоже, символічно відносить Горацію до родини Полонія. У сценах його бачимо разом із Полонієм, який тримає дівчинку за руку та водить із собою. Це створює враження, що маленький Горацію – частина інтриг Полонія, хоча за сюжетом він завжди залишався осторонь маніпуляцій і політичних ігор. Чи це означає, що Горацію, як чистий та довірливий персонаж, також виявляється втягнутим у цей хаос? Можливо, дівчинка-Горацію символізує незаплямовану невинність у світі, який повністю зруйнований інтригами, зрадою та жорстокістю. Її мовчання підкреслює безпорадність чистоти перед тиском і аморальністю, що панує навколо. Прив'язка до Полонія може бути метафорою того, як навіть найбільш незаангажовані особистості опиняються під впливом корумпованих систем, хочуть вони цього чи ні. Однак це рішення режисерки залишає простір для роздумів.

У цій інтерпретації режисерка позбавляє Гамлета його знаменитого монологу “Бути чи не бути?”. Гамлет не розмірковує над сенсом – його образ побудований як людина, яка діє без роздумів, керуючись імпульсом і внутрішнім хаосом. Кульмінацією цього образу стає фінал, у якому він вбиває всіх, але сам залишається живим. Складаючи тіла своїх жертв у купу, Гамлет проголошує текст, у якому говорить, що він “неповна розуму”. У цей момент його слова і дії натякають на його остаточне божевілля. Він тут не є жертвою обставин чи борцем за справедливість. Його дії більше не мають виправдання в прагненні до помсти або відновлення справедливості. Перед нами постає персонаж, який, замість того, щоб бути героєм, перетворюється на вбивцю. Його образ стає глибоко амбівалентним, адже ми бачимо в ньому

одночасно і трохи розпачу, і жорстокість. Цей фінал викликає запитання: чи це Гамлет, поглинутий своєю одержимістю помстою, чи це просто людина, яка втратила зв'язок із реальністю? Чи варто вважати його поведінку наслідком зовнішнього тиску, або ж це результат його внутрішнього психічного розладу?

Зміщення акцентів на материнську фігуру як об'єкт помсти та агресії може свідчити про спробу переосмислення соціальних і сімейних ієрархій. Гамлет в цьому контексті втілює не боротьбу за правду, а конфлікт із власними почуттями любові та ненависті. Новизна вистави відбувається в радикальному переосмисленні архетипу Гамлета: його дії впливають на героїчний контекст, а сам він не є традиційною жертвою. Натомість акцент зроблено на темах психологічної нестабільності, маніакальності та деструктивності. Ця трансформація утворює нові питання щодо Гамлетової суті: чи це історія про пошуки справедливості, чи про трагедію людини, яка втратила контроль над собою? Вона примушує замислитися над природою насильства, над тим, що означає бути “неповна розуму” і де пройти межу між героїзмом і злочином. Таким чином, нова інтерпретація не тільки відкриває нові грані класичної п'єси, а й ставить її в діалог із сьогоденням, роблячи актуальною і соціально значущою.

Отже, у альтернативних, приватних театрах та проектах ми спостерігаємо радикальні інтерпретації класичного тексту В. Шекспіра, які суттєво переосмислюють традиційний образ Гамлета та його драматичний контекст. У постдокументальному “Н-effect” Р. Саркісян Гамлет стає ефемерною призмою для дослідження сучасних героїв, де його образ зливається з реальними історіями учасників, створюючи політичний і соціальний діалог. А. Вусик у

харківському театрі «Нафта» переосмислює Гамлета як роздвоєний інь і янь, доповнюючи його жіночим альтер-его Гамлетесою, що дозволяє розкрити теми гендеру, рівноправності та свободи ідентичності. Натомість у запорізькій виставі “RadioHamlet” Я. Гудзенко-Тобілевич образ Гамлета представлений як маніакальний, деструктивний персонаж, що поглинає навколишній світ у своєму хаосі, переосмислюючи класичний мотив помсти крізь призму психічного розладу та екзистенційного абсурду. Ці сміливі інтерпретації демонструють широту підходів до осмислення Гамлета у недержавних театрах, які не лише переосмислюють класичний сюжет, але й інтегрують сучасні соціальні, політичні та культурні контексти.

РОЗДІЛ 4. ОБРАЗ ГАМЛЕТА НА СЦЕНАХ ТЕАТРІВ ЛЯЛЬОК УКРАЇНИ

Інсценізації п'єси «Гамлет» В. Шекспіра на українських сценах театрів ляльок почали з'являтися лише у двадцять першому столітті. Першочергово це обумовлено активізацією нової хвилі руйнації стереотипного сприйняття суспільства, про театр ляльок як формат театрального мистецтва, що зорієнтований лише на дитячу аудиторію.

Однак варто зазначити, що перше втілення образу Гамлета засобами театру ляльок відбулося в 2016 році у режисурі Віталія Гольцова на сцені Чернігівського театру ляльок ім. Олександра Довженка. Проте він був персонажем п'єси німецького драматурга Гайнера Мюллера “Гамлет-Машина”, яка тоді вперше була поставлена на українській сцені. Його головний персонаж наділений характером та особистісною філософією одразу кількох персонажів з шекспірівської п'єси. Але варто зазначити, що у ХХ столітті таки було здійснено постановку вистави “Гамлет” у Магнітогорському театрі ляльок. Режисер і художник Марк Борнштейн у 1981 році здійснив чи не єдину на весь СРСР постановку шекспірівського “Гамлета”, яка стала винятковим явищем для радянської сцени.

Однак повернімося до української шекспіріани на сцені театрів ляльок, яка налічує на разі лише три постановки.

4.1. Лялькове “alter ego” Гамлета на сцені Львівського академічного театру естрадних мініатюр “І люди, і ляльки” у режисурі Олексія Кравчука.

Перше сценічне прочитання в українському театрі ляльок “Гамлет” відбулася у 2017 році на сцені Львівського академічного театру естрадних мініатюр “І люди, і ляльки”. Її режисером став Олексій Кравчук – український режисер, актор, педагог, який тривалий час виношував цю ідею.

О. Кравчук вже мав досвід роботи над постановкою п’єси “Гамлет”, але у драматичному театрі. У 2010 році в Луганському музично-драматичному театрі основний посил Гамлета був у тому, що правда без любові вбиває людину [11]. У цій виставі режисер 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» [1]. Відгомін цієї постановки відчувається у роботі режисера О. Кравчука і у ляльковій виставі.

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).

У літературному тексті Гамлет викликає 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 – актриса Надія Крат. Як відомо, у досвіді О. Кравчука-режисера вже була вистава, у якій роль персонажа не співпадала зі статтю виконавця ролі. У Львівському академічному драматичному театрі імені Лесі Українки у виставі “Баба Прися” українського драматурга Павла Ар’є, заголовну роль виконував Олег Стефан. Тож, звернення до прийому травестії у сценічному вирішенні допомагає режисерові відкривати нові грані персонажа.

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” [3]. Тобто десь між рядками ми можемо побачити акценти, у яких Гамлет постає без сліпої чоловічої жорстокості і надає значення

тим речам, яких представники “сильної” статі зазвичай можуть залишити без уваги.

Український журналіст, театральний і кінокритик, мистецький оглядач, письменник, публіцист, редактор відділу культури тижневика “Дзеркало тижня” Олег Вергеліс у статті “Сестра наша – Гамлет” зауважив, що такий вибір О. Кравчука, щодо виконання ролі Гамлета, зміщує окремі акценти, але не в бік Сари 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” [4]. Та як би там не було, цей експеримент О.Кравчуку відмінно вдався, і не створив жодних незручностей для сприйняття глядачами постаті головного героя. Він навпаки стирає гендерну прив’язку та дає ефект певного відсторонення від візії образу Гамлета поза звичними рамками.

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 (соціального характеру) і локальний (внутрішнього характеру). 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 ЛАТЕМ «І люди, і ляльки» працював лише у виставі «Пустостан» Маліни Пжесьлугі.

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 зброї 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 скелець, 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 теплого 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 [4]. Вистава провокує глядача до переосмислення класичних екзистенційних питань, адаптуючи їх до сучасних реалій та змушує задуматися над впливом зовнішніх обставин на формування ідентичності та вибір шляху в сучасному світі.

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. Це концептуальне рішення режисера, яке підкреслено як мізансценічно, так і через акторське виконання. “Прийом поєднання живого плану й ляльки, стосунків між актором і його лялькою у цій виставі набуває

екзистенційного змісту, оскільки через ставлення ляльководи до “власної” ляльки та інших і вибудовується надтекстуальний змістовий рівень спектаклю. Ключовою у цьому сенсі, звичайно, є роль Гамлета (Надія Крат), яку розроблено на кількох щаблях дії: живий план, основна лялька та її “душа” – найменша лялька” – зазначила М. Гарбузюк. [19, 146]

О. Кравчук спонукає глядачів здуматися над темою маніпуляції свідомістю людини. Усі його персонажі є жертвами цього різновиду психологічного впливу, а особливо сам Гамлет. Який навіть при намаганнях знайти істину та відстояти справедливість, заплутався в тих тенетах без змоги вибратися.

У цій виставі Гамлет постає як багат шаровий і водночас амбівалентний персонаж, що функціонує на кількох рівнях – живий план, лялька та її “душа”. Його образ наповнений символізмом, адже він одночасно є жертвою маніпуляцій і тим, хто прагне їх подолати. Режисерське рішення О. Кравчука використати прийом трагедії через виконання ролі Надією Крат додає ще більшої глибини до його пошуків себе у хаотичному світі. У цьому Гамлеті поєднуються жіночі інтуїція і витонченість із рішучістю та внутрішньою боротьбою, притаманними традиційному образу чоловіка-воїна.

4.2. Позачасовий “Гамлет” на сцені Харківського академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва.

Одразу через рік після появи вистави “Гамлет” на театр ляльок західного регіону України, відбулася прем’єра в іншій частині України – на сході. У 2018 році режисерка Оксана Дмитрієва поставила трагедію В. Шекспіра на сцені Харківського академічного

театру ляльок імені В. А. Афанасьєва. Зважаючи на історичне та культурне підґрунтя цього регіону, близьке сусідство з іншою країною – його мовна специфіка є цілком зрозумілою. Проте дивно, чому після 4 років військової та політичної агресії Росії, творці цієї вистави, ще не ідентифікували російську мову, як мову ворога і здійснили нею постановку п'єси. Звісно, зважаючи на теми політики та влади, що піднято у п'єсі “Гамлет”, її прочитання навіть російською мовою не відбувалися на сцені радянської України. Тому, харківську виставу можна ідентифікувати, як перше іншомовне втілення трагедії “Гамлет” на сцені українського театру ляльок.

Режисерка О. Дмитрієва у своєму “Гамлеті” створює духовну роздвоєність головних персонажів п'єси за допомогою живого та лялькового плану. “Там, де людина стикається з незбагненим, таємничим, обов'язково має з'явитися лялька. Вона підхоплює тему героя і робить очевидним недосказане”, – пояснює режисерка в інтерв'ю на онлайн порталі газети “День” [2]. Гамлет-лялька та Гамлет-актор воз'єднуються одне з одним лише наприкінці дійства в знак взяття відповідальності за власні дії, рішення та прийняття своєї долі. Оскільки, намагаючись помститися вбивці свого батька, він сам, спершу того несвідомо, перетворився також на душогуба. У хворобливому суспільстві, де панує розбрат, хаос та постійне бажання зазіхати на чуже – зберегти світло та чистоту душі стає неможливим. Саме цю п'тьму світу візуалізує художниця вистави Наталія Денисова за допомогою темної кольорової гами, металевих та дерев'яних об'єктів, які стали ключовими елементами сценографії. Грубі, наче не зовсім оброблені поверхні деревини створюють атмосферу руйнації та втраченої гармонії, тоді як

металеві конструкції підсилюють відчуття замкненості, неможливості втечі з пастки, створеної суспільством і власними внутрішніми протиріччями

Проте одним із центральних просторових образів у художньому вирішенні цієї вистави стають вітрила, які, з одного боку, вказують на географічний контекст – Данія, що омивається водою, а з іншого боку – вони виконують важливу метафоричну функцію [23]. Вітрила символізують емоції Гамлета, його внутрішній шторм, який скеровує героя до невідвортної катастрофи, наче вітрила, що ведуть корабель прямо в штормові хвилі долі.

У центрі сцени розташована двоярусна конструкція, яка домінує в просторі. В її нижній частині знаходиться планшет, розділений на два ряди з комірками, що викликають асоціації з камерами у тюрмі. Ці комірки символізують пастки або обмеження, в яких перебувають персонажі. Лялькові персонажі знаходяться в цих “камерах”, і дверцята комірок відкриваються, коли персонаж починає діяти. Коли ж персонаж гине, його комірку закривають, а ляльку забирають, підкреслюючи фатальність подій і невідвортність смерті.

Загальна конструкція сцени на перший погляд може викликати асоціації з традиційною формою давнього українського театру ляльок – “вертепом” з його типовим вертикальним поділом сценічного простору на верх, середину і низ – подібно як у давній містеріальній традиції поділу світобудови на сакральну та світську, профанну частини. Проте у виставі цей поділ умовний, і насправді немає чіткого розмежування. Усі персонажі, що діють на різних

рівнях-ярусах, демонструють відсутність цієї чіткості між світом священного і буденного. Наприклад, сцена на цвинтарі з могилою Офелії та мізансцена з гробарями розташовані на верхньому ярусі конструкції, хоча традиційно їх місце мало б бути внизу. Це саме стосується і появи Привида батька Гамлета, який також з'являється на верхньому рівні. Водночас на цьому ж ярусі діють і такі «земні» персонажі, як Клавдій та Гертруда, що повністю стирає кордони між духовним і матеріальним світами.

Як вже згадувалося, у виставі присутнє дублювання живого плану ляльковим, причому часом цей ляльковий план стає пародією або насмішкою над діями живих персонажів. Цікаво, що всі персонажі, за винятком самого Гамлета, мають свої лялькові копії-віддзеркалення, якими можуть керувати. За Гамлета діють дві жінки в чорному, які супроводжують Привида і керують лялькою, що повторює рухи живого Гамлета. В певний момент цей зв'язок стає ще цікавішим: Гамлет-людина починає наслідувати рухи своєї ляльки, що підкреслює його залежність від обставин і долі [23]. Абстрактні, ніби безтілесні жінки в чорному також з'являються біля кожного живого персонажа за мить до його смерті, виконуючи роль своєрідних провісників чи провідників у потойбічний світ. Ляльки, використані у виставі, переважно тростинкові, виготовлені з нефарбованого дерева, що підкреслює їхню простоту і символізм. Окрім ляльок, у постановці присутні птахи з металу, що додають сцені відчуття холодної, жорсткої реальності, а також дві ляльки-тамтамарески, завдяки своїм гіперболізованим пропорціям, створюють відчуття гротеску.

Гамлет у виконанні актора Олександра Маркіна більш меланхолійний, хоч звісно є мізансцени з проявами експресії. Він

усвідомлює, що його бажання помсти може виявитися згубним, та попри душевні терзання розуміє свою безвихідь та приймає рішення діяти до кінця. Його любов до Офелії наче правдива, наприкінці він зізнається у цьому, але дівчина вже в могилі. Але чи справді ця любов була щирою? Можливо, це гіперболізоване сприйняття своїх почуттів у моменті втрати, перегляд своїх цінностей та відчуття провини? Питання досі відкрите.

Режисерка О. Дмитрієва додала нові акценти, які відкривають перед глядачем інші пласти для інтерпретації. У літературному тексті Привид батька Гамлета з'являється лише на початку, задаючи напрямок розвитку подій. Натомість у виставі його присутність значно розширена: він з'являється і в середині, і в кінці вистави, що створює відчуття його постійного впливу на перебіг подій. Це змінює традиційне сприйняття сюжету і надає йому нового виміру.

Цікавим є також рішення режисерки зробити актора, який спочатку грає роль Привиди, учасником мандрівної трупи, що прибуває в Ельсінор на прохання Гамлета, щоб зіграти викривальну виставу для Клавдія. Таким чином, цей персонаж ніби не тільки задає початок історії, але й супроводжує її до самого кінця. Така інтерпретація відкриває простір для нових припущень і питань. Наприклад, чи був Привид насправді? Чи можливо, що перед Гамлетом спочатку з'явився лише переодягнений актор, і через емоційний шок та горе Гамлет помилково прийняв його за дух свого батька?

Ця ідея змушує задуматися над тим, чи не є всі події лише частиною добре продуманого плану, який мав на меті маніпулювати Гамлетом. Таке режисерське вирішення додає історії нових глибин і

загадковості. Крім того, акцент на постаті Привида змінює уявлення про початок руйнівних подій у п'єсі. Якщо у класичній інтерпретації саме Гамлет вважається рушієм драми, то в цій версії основна відповідальність переноситься на його батька. Саме Привид батька стає відправною точкою руйнування, яке потім поглинає всіх навколо, включно з самим Гамлетом. “Історія Данської держави відпочатково трагічна. Адже Гамлет-старший, по суті, цю землю захопив – нехай і здобув її в чесному поединку”, – пояснює О. Дмитрієва у інтерв'ю [2]. Це переосмислення дає можливість по-іншому подивитися на питання вини та відповідальності, змушуючи глядача переосмислити мотиви і вплив Привида на події, що розгортаються.

Як підкреслила рецензентка Людмила Томенчук: “...Харківська вистава – історія про те, якими нікчемними і дріб'язковими видаються зусилля людей перед обличчям Вічності, як Вічність (в образі Привида, чи Актора-коментатора) буквально сміється над героями цієї трагедії. Вистава про застиглий час, людей, які втратили відчуття плину часу і буквально застрягли в іншому вимірі – у “позачасі”[23]. Тож, герої трагедії, попри свої зусилля і боротьбу, стають маріонетками в руках невблаганної сили їхнього фатуму.

Гамлет у постановці О. Дмитрієвої постає як багатошаровий, суперечливий і значно трансформований образ. Актор О. Маркін надає своєму герою меланхолійного забарвлення, що підкреслює його внутрішні терзання і водночас відображає неможливість уникнути визначеного долею шляху. Ляльковий план доповнює й розширює образ Гамлета, створюючи ефект його роздвоєності та залежності від зовнішніх сил. Додатково жінки в чорному, які

керують лялькою-Гамлетом, символізують його відчуження від власної волі, а моменти, коли живий Гамлет починає наслідувати ляльковий, акцентують на його невідворотній долі. Тут він балансує між активним діячем і жертвою обставин, між людяністю і відстороненістю, між бажанням змінити світ і усвідомленням власної приреченості.

4.3. Від героя до хама: “Хамлет” на сцені Житомирського академічного обласного театру ляльок.

У 2021 році у північній частині України з’являється кардинально інше прочитання трагедії “Гамлет” у Житомирському академічному обласному театрі ляльок. Режисером вистави став Нікіта Перцев, на той час ще студент Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського за спеціальністю “режисер театру ляльок”. Вистава “Хамлет” була його дипломною роботою та увійшла в репертуар самого театру.

Вже у назві “Хамлет” відчувається вибір жанру трагіфарсу, який одразу створює асоціативні зв’язки зі словом “хам” в українській мові. “”Хамлет” – від слова хам, хамство. Так, наш герой стає таким. Він і до цього ним був, але у вигляді такого інтелектуального хама. Згадайте, як було у дев’яності й після, коли бандити намагались виглядати інтелектуальними”, – зазначив режисер у інтерв’ю “У мене лялька завжди була живою” [15]. Як диктує обраний жанр трагіфарсу, у виставі усі соціальні та політичні теми подані під гротескним та комічним соусом. Режисер таким чином хотів максимально спростити доволі складний шекспірівський текст, аби сюжет став доступнішим для аудиторії, щоб вона могла не лише

зрозуміти перебіг подій, а й уловити думки та сенси, закладені Шекспіром. Адже сучасна комунікація стала значно простішою, без формальностей та високопарних звертань на кшталт “Ваша Високосте” і т.д. [15].

Для поглибленого роз’яснення контексту та додаткового комічного розрядження до вистави було додано нового персонажа в живому плані – Блазня. "Лялькам не даси багато тексту, тому допомагає спеціальний персонаж – Блазень. Він роз’яснює, повчає і розважає", – пояснив Н. Перцев у коментарі для “Суспільне. Житомир” [12]. Саме Блазень став своєрідним «посередником» між акторами та аудиторією, додаючи елементи інтерактивності. Його коментування ситуацій створювали відчуття живої імпровізації та динамічності вистави. Окрім цього, Блазень втілював ідею спостерігача, що бачить усі сторони конфлікту та додає несподіванки і зміни у розвиток подій. Додатковим персонажем став і сам Шекспір, який у одній з мізансцен першої дії вистави постав та перевернувся у труні. Не зрозуміло, правда, від чого: розчарування, що після кількох століть з часу написання п’єси проблеми суспільства залишилися незмінні чи від того, як втілили його текст на сцені? Натомість режисер вирішив залишити поза виставою фінального персонажа – Фортінбраса. Виключення цього елемента змінює фінальне послання вистави, залишаючи глядачів без відчуття завершеності та чіткої розв’язки. Таке рішення підкреслює ідею трагіфарсу, де навіть смерть головних героїв не є приводом для очищення чи відродження, а стає лише черговою ланкою в ланцюгу абсурдності й деградації. Режисер, прибираючи постать Фортінбраса, підкреслює, що в цьому світі немає місця для героїчного чи ідеального завершення, адже суспільство все ще

захоплене власними недоліками й не готове до змін. Це рішення працює на загальну концепцію вистави, зосереджену на критичному осмисленні сучасності та неспроможності подолати глибокі суспільні вади.

Саме дійство нагадує своєрідний галасливий багалан, що є характерним для явища ярмаркового театру. До цього додаються традиційні ляльки-рукавички, що підкреслюють гротескність та ілюзорність подій, допомагаючи глядачеві усвідомити, що вистава відбувається у своєму, деформованому світі. Ляльки, які виступають у ролі персонажів за ширмою, є надзвичайно емоційними та карикатурними, що посилює комічний та водночас критичний характер вистави.

Уся вистава виконана за принципом виступу мандрівної театральної трупи, що надає їй особливої символічності та інтерактивності. З самого початку актори виходять на сцену зі скринєю, наповненою ляльками, і урочисто представляють своїх персонажів, починаючи відкривати завісу перед глядачами. Наприкінці вистави акцент на виконавцях ролей як реальних акторах підкреслюється повторним ритуалом – актори знову складають ляльок у скриню, завершуючи дійство. Скриня, яка на початку виступала як сховище творчості та життя, у фіналі набуває зовсім іншого значення: вона стає схожою на саркофаг, символізуючи завершення, смерть персонажів та й загалом тимчасовість будь-якої театральної магії. Такий прийом надає постановці особливої філософської глибини, підкреслюючи тему завершеності, перехідності та циклічності.

Окрім цього, у дійстві активно використовують прийом “театру у театрі”, щоб підкреслити ідею подвійності та багат шаровості реальності. Він створює ефект відсторонення, коли глядач усвідомлює, що перед ним розігрується не просто сцена, а відображення чи інтерпретація інших подій, що відбуваються в історії всередині. Художнє рішення Віктора Дацуна пронизане іронією та глибокими підтекстами. Лялькові персонажі виступають на фоні бутафорського середньовічного замку, намальованого на фанерній основі, що створює ігрову і водночас сатиричну атмосферу. Це підсилює відчуття театральності та абсурдності подій, що розгортаються на сцені. А сама ширма за формою схожа на обриси будинку, що доволі символічно зважаючи на те, що слугує гробницею.

Оскільки від п’єси залишилися лише мотиви, режисер вносить свої корективи, як і у початок дійства (мізансцену з вбивством Гамлета-старшого). Таким чином глядачі мають можливість познайомитися ще з живим Королем, а не лише його “субстанцією” у втіленні привида. Він розбитий та розчарований державним правлінням та суспільством, усюди вбачає розбрат, зрадництво на підступність. Але він і не підозрював, що його жінка Гертруда разом з братом Клавдієм уб’ють його.

Саме суспільство, данський народ, пропаше, zdegradоване, недумаюче і байдуже. Вони навіть не знають, хто правив їхнім королівством, готові підкорятися та виконувати накази будь-якого нового володаря, а водночас без вагань відкидати його, якщо той втрачає владу чи життя. Фінальні вистави підсилюють цю ідею: замість сцени з тріумфальним приходом Фортінбраса знову з’являється “народ”, який загинув під час “дуелі” Гамлета із

Лаертом, надпивши з чаші отруєне вино Гертруди. Побачивши трупи усіх персонажів, представники цього “народу” радіють, оскільки мають хоч якусь роботу – “хоронити не перехоронити”.

Риси характерів та вади кожного героя гіперболізовані, а самі мізансцени нагадують радше театралізовані анекдоти. Як наприклад, Гертруда переконує Гамлета, що вона його мати, він називає її тіткою, аргументуючи, що вона ж жінка його дядька. Каламбури, гра слів та алюзії (цитовані з інших відомих творів) наповнюють сценічну дію динамікою. Наприклад, один із таких яскравих моментів – це наказ короля Клавдія вирубати “вишневий сад”, що зростає під стінами Ельсінору, який стає несподіваним і водночас символічним посиленням.

Наприкінці 1 акту після сцени зустрічі Гамлета з Привидом, головний герой замість звичного божевільця, перетворюється в Панча. Це трансформація героя в образі безпринципного балагура і хитрого персонажа, знайомого зі світу середньовічного ярмаркового театру. Панч, за законами жанру фарсу, без вагань б’є інших персонажів великою палицею, підкреслюючи свою жорстокість і непохитність. Це перетворення вказує на те, що у світі, сповненому зрадою та фальшем, хитрість і сила часом стають допоміжними інструментами для пристосування у запропонованих обставинах.

Тож, радикальний відхід від тексту і його максимальне наближення до сучасного типу комунікації, естетика ярмаркового дійства, перетворення героя Гамлета на фольклорного персонажа та сатиричне втілення інших героїв гостро акцентує увагу на вадах суспільства. Але у фіналі, після побаченого/пережитого Гамлет дає можливість Горацио переписати історію на п’єсу з хеппі-ендом...

Однак таке радикальне переосмислення тексту та використання естетики ярмаркового дійства викликає суперечливі враження. З одного боку, вистава вражає сміливістю і творчою свободою, що дозволяє гостро висвітлити соціальні й моральні вади. З іншого боку, її фінал із можливістю «переписати» історію виглядає дещо недопрацьованим, адже відсутність чіткої позиції режисера щодо наслідків подій залишає глядача в стані невизначеності, ослаблюючи загальний посил постановки.

Образ Гамлета на українській сцені ляльок – нове й перспективне явище, яке вже почало активно завойовувати свій простір у театральному середовищі. Кожна з розглянутих постановок – львівська, харківська та житомирська – пропонує багатопланове прочитання героя, пристосовуючи його до сучасних реалій і театральних форм. У Львові Гамлет постає як персонаж, що балансує між собою і своїм “alter ego”, у Харкові він розривається між духовною роздвоєністю та фатальністю, а в Житомирі перетворюється на трагіфарсового інтелігентного хама, що стає своєрідним дзеркалом недоліків суспільства. Серед цих інтерпретацій немає звичного Гамлета в класичному розумінні, адже ляльковий театр дозволяє режисерам значно більше свободи в експериментах, ніж драматична сцена. Таке трактування пояснюється як жанровою специфікою, так і потребою віднайти нові способи осмислення класики через призму сучасних проблем. Театр ляльок сповна користується своїми специфічними засобами анімації, які дозволяють створювати метафоричні, багатопланові образи. Ляльковий Гамлет суттєво відрізняється від драматичного не лише через форму подання, а й через свій умовний характер, що дозволяє

підкреслити абсурдність світу, в якому він живе. У цьому сенсі він рівноцінний драматичному героєві, але набуває додаткової символічності, притаманної театру анімації. Ляльковий Гамлет здатний точніше передати іронію та гротеск сучасності, водночас не втрачаючи трагічної глибини, що робить його унікальним явищем у просторі українського театру.

ВИСНОВКИ

Образ Гамлета в українському театрі демонструє унікальну здатність до трансформацій, пристосовуючись до змінних історичних, соціальних і культурних контекстів. У різні періоди національної театральної історії цей персонаж змінювався від класичної героїзації до складного, багатогранного символу сучасності. Аналіз постановок у різних театральних формах – драматичних і лялькових – свідчить про те, що кожна нова інтерпретація розкриває нові аспекти класичного тексту В. Шекспіра, зберігаючи його актуальність.

Початок XXI століття, а особливо період 2014–2024 років, став для української гамлетіани новим етапом розвитку, зумовленим гострими соціально-політичними викликами. У державних, альтернативних і лялькових театрах створюються постановки, які відображають важливі суспільні проблеми: війну, корупцію, соціальну нерівність і пошуки ідентичності. Ці теми знаходять своє відображення в унікальних режисерських рішеннях і творчих експериментах, що виводять образ Гамлета за межі традиційного сприйняття.

У першому розділі роботи було зосереджено увагу на історичному контексті розвитку образу Гамлета на українській сцені. Дослідження показало, як цей персонаж адаптувався до змінних політичних і соціальних умов, починаючи від першого сценічного прочитання у XIX столітті й до сучасності. Висновки до цього розділу підтвердили, що Гамлет став своєрідним дзеркалом для суспільства в різні епохи, відображаючи національні трагедії, пошуки ідентичності та моральну боротьбу. Джерельною базою для

цього аналізу стали дослідження провідних театрознавців, зокрема М. Гарбузюк, чиї праці поглибили розуміння шекспіріани в українському контексті. Таким чином, історичний розвиток гамлетіани в Україні доводить, що цей персонаж залишається незамінним інструментом для осмислення важливих суспільних і особистих тем. Його еволюція свідчить про здатність класичного тексту зберігати свою актуальність, водночас адаптуючись до нових викликів часу.

У другій частині роботи було розглянуто сучасні драматичні постановки «Гамлета» в Україні. Герой у цих інтерпретаціях постає у нових образах: ветерана війни, фаталіста, андеграундного бунтівника. Режисери не лише досліджують внутрішню боротьбу героя, а й акцентують увагу на соціальних і політичних аспектах, що формують його світ. Кожна постановка збагачує традиційний сюжет сучасними символами й актуальними проблемами, роблячи його зрозумілим і близьким сучасному глядачеві. У виставі Закарпатського музично-драматичного театру імені братів Шерегіїв Гамлет постає ветераном російсько-української війни, який стикається з хаосом і корупцією в державі після повернення з фронту. Він діє рішуче, хоча й хаотично, демонструючи образ людини, що прагне справедливості в умовах системної несправедливості. Гамлет постає як символ людини, що прагне справедливості у світі морального розпаду й зради, але поступово втрачає сили для боротьби. Його внутрішній конфлікт розкриває невпинний пошук істини та неможливість змінити обставини, які його оточують. Його образ уособлює сучасну дилему: чи варто протистояти системі, що знищує людяність, знаючи про її нездоланність.

У Сумському національному академічному театрі драми та музичної комедії імені М. С. Щепкіна експеримент полягає з жанрами, поєднуючи бароко, постмодернізм і елементи фарсу. Образ Гамлета тут розкрито через його фізичну та емоційну вразливість. У постановці А. Меженіна Гамлет постає як символ людини, що прагне справедливості у світі морального розпаду й зради, але поступово втрачає сили для боротьби. Його внутрішній конфлікт розкриває невпинний пошук істини та неможливість змінити обставини, які його оточують. У взаємодії з іншими персонажами Гамлет виявляє як гнів і розчарування, так і вразливість, що підсилює його трагічність. Його образ уособлює сучасну дилему: чи варто протистояти системі, що знищує людяність, знаючи про її нездоланність.

Вистава Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, переносить Гамлета в андеграундний простір. Події розгортаються у підземеллі, що створює відчуття ізольованості й містичності. Гамлетівський бунт і емоційність стають способом протесту проти системи, що пригнічує. Р. Держипільський змістив акценти у звичному та сталому для глядачів образі Гамлета, відкривши у ньому якості, що не проглядалися у тексті п'єси. Страждаючи від емоційного хаосу, він перетворюється на відчайдушного бунтівника, який не лише прагне помсти, але й активно досліджує власну внутрішню ідентичність у світі, переповненому лицемірством і маніпуляціями. В його поведінці відображаються тривоги та суперечності, з якими стикаються молоді люди сьогодні: внутрішня боротьба за самовираження, намагання ухопити своє «я» серед тиску і безжальних обставин.

Рівненський обласний академічний музично-драматичний театр представляє Гамлета як заручника обставин. Він діє нерішуче, однак прагне відновити справедливість. У цій інтерпретації важливий акцент зроблено на образі Гертруди, яка стала символом зради та руйнування державності. Його боротьба є водночас індивідуальною і колективною: він висвітлює корумпованість і підступність оточуючих, проте й сам не знаходить простих рішень, часто діючи під тиском страху та відчаю. Цей образ ставить перед глядачем питання, чи можна протистояти злу без втрати власної людяності, і чи не стає герой заручником обставин, де єдиним виходом є особиста жертва.

Сучасні українські режисери переосмислюють образ Гамлета, наближаючи його до реалій сьогодення. Герой стає не лише символом боротьби за справедливість, але й втіленням людських слабкостей, сумнівів і пошуків сенсу. Ключовою тенденцією є актуалізація тексту трагедії через алюзії на війну, корупцію, хаос і соціальну несправедливість. Ці зміни відповідають постмодерним запитам на деконструкцію класики й прагненню до правдивого мистецтва, зумовленого впливом війни. Театр стає платформою для осмислення реальності, де класичні герої стають провідниками до розуміння найгостріших викликів сучасності.

У третьому розділі проаналізовано трансформації образу Гамлета на сценах українських альтернативних театрів. Адже, вони стають платформою для новаторських експериментів, що збагачують театральний дискурс. Вистави, висвітлені в цьому розділі, вирізняються радикальними інтерпретаціями класичного тексту, сміливо експериментуючи з формою, змістом і засобами виразності.

У виставі “Н-effect” (2020 р.) Гамлет постає як багатошаровий конструкт, що слугує рамкою для осмислення сучасного героя. Режисерка Р. Саркісян переосмислює шекспірівський текст, перетворюючи Гамлета на явище — відображення суспільних страхів, конфліктів і прагнень до справедливості. Його ренесансна сутність борця за ідеали трансформується в “комплекс Гамлетизму” — стан рефлексії й сумнівів у світі, де межі між добром і злом розмиті. Роздвоєння на Гамлета і Гамлетеси в постановці “Гамлет” (2021 р.) Харківського театру “Нафта” розширюють межі класичного сюжету, додаючи новий контекст для дослідження гендерних питань і ролі жінки в боротьбі за справедливість. Їхня спільна боротьба символізує внутрішню трансформацію Гамлета — від сумнівів до усвідомлення відповідальності. Постановка поєднує традицію та сучасність, використовуючи гіперболізацію персонажів, інтерактивність і музично-драматичні номери, щоб створити авангардний погляд на класичний текст. Гамлет і Гамлетеса стають метафорою універсальної боротьби за правду й самовизначення. Зміщення акцентів на материнську фігуру як об’єкт помсти та агресії у виставі “RadioHamlet” (2021 р.) запорізького муніципального театру-лабораторії “VIE”, свідчить про спробу переосмислення соціальних і сімейних ієрархій. У цій інтерпретації Гамлет втілює не боротьбу за правду, а конфлікт із власними почуттями любові й ненависті. Його образ трансформується з традиційного героя в постать, охоплену психологічною нестабільністю, маніакальністю та деструктивністю. Радикальна інтерпретація досліджує природу насильства та межу між героїзмом і злочином, роблячи п’єсу актуальною для сучасності. Вона не лише розкриває нові грані класичного сюжету, а й ставить його у діалог із сучасними суспільними викликами. Тож, згадані вище три інтерпретації не

лише переосмислюють класичний сюжет, а й інтегрують сучасні соціально-політичні контексти, демонструючи широту підходів недержавних театрів.

У четвертому розділі розглянуто деконструкцію героїчного образу Гамлета на сценах українських театрів ляльок. У виставі Львівського театру “І люди, і ляльки” Гамлет балансує між живим планом і своїм ляльковим “alter ego”. Образ наповнений символізмом і глибиною завдяки прийому травестії, що поєднує інтуїтивність і витонченість із рішучістю. У Харківському театрі ляльок ім. В.А. Афанасьєва режисерка О. Дмитрієва пропонує багат шарового Гамлета, роздвоєного між людським і ляльковим планами. Він балансує між активною боротьбою й відчуженням, а жінки в чорному, що керують його лялькою, підсилюють ідею залежності від зовнішніх сил. У Житомирському театрі ляльок Гамлет трансформується у трагіфарсового інтелігентного хама, що стає дзеркалом суспільних вад. Радикальне переосмислення тексту, ярмаркова естетика й інтерактивність створюють яскраву сатиру, однак залишають фінал постановки дещо невизначеним. Ці постановки демонструють, що ляльковий театр відкриває нові горизонти для трактування класики. Його засоби дозволяють створювати багат шарові, метафоричні образи, які поєднують іронію, гротеск і трагічну глибину. Ляльковий Гамлет суттєво відрізняється від драматичного своєю умовністю та символічністю, дозволяючи режисерам експериментувати й точніше передавати сучасні проблеми. Водночас він залишається рівноцінним драматичному герою, зберігаючи унікальність і актуальність у контексті українського театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антіпова А. “У кожного покоління повинен бути свій “Гамлет”” [Електронний ресурс] / Алла Антіпова // Голос України. – 12.11.2010. – URL: <http://www.golos.com.ua/article/123824>
2. Антоненко А. Думати, фантазувати і дивувати [Електронний ресурс] / Антоненко Аліса // День. – 25.10.2018. – URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/dumaty-fantazuvaty-i-dyvuvaty>.
3. 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. – URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/2569291-oleksij-kravcuk-teatralnij-reziser.html>
4. Вергеліс О. Сестра наша — Гамлет [Електронний ресурс] / Олег Вергеліс // Дзеркалотижня. – 27.11.2017. – URL: <https://zn.ua/ukr/ART/sestra-nasha-gamlet-261314.html>
5. Гарбузюк М. “Чи нормальної класики хочете?” [Електронний ресурс] / Майя Гарбузюк // Збруч. – 13.02.2018. – URL: <https://zbruc.eu/node/76495>
6. Гарбузюк, М. В. Сценічні прочитання трагедії “Гамлет” В. Шекспіра у львівських театрах (1796–1997 рр.): дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.02 – театральне мистецтво / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; наук. керівник Р. Я. Пилипчук. – Київ, 2007. . – 232 с.
7. Ільницька Л. Вірус війни в соціальній тканині України. Мистецьке дослідження на театральній сцені [Електронний ресурс] / Люба Ільницька // Лівий берег. – 15.01.2021. –

URL:https://lb.ua/culture/2021/01/15/475240_virus_viyni_sotsialniy_tk_anini.html

8. Жук Л. “Гамлет. Вавилон” Дмитра Костюминського: музичний театр чи постдраматична вистава? [Електронний ресурс] / Лілія Жук // Українська Правда. Афіша. – 29.05.2015. – URL: <https://life.pravda.com.ua/afisha/2015/05/29/194221/>.
9. Закарпатський муздрамтеатр презентував власного “Гамлета” [Електронний ресурс] // Ужгород.net. – 10.03.2017. – URL: <https://uzhgorod.net.ua/news/101020>
10. Карпова А. Гамлет у сумській версії: реп, кітч і тітушки [Електронний ресурс] / Карпова Альона // Дебати. Суми. – 12.03.2017. – URL: <https://debaty.sumy.ua/news/society/gamlet-u-sumskij-versiyi-rep-kitch-i-titushky>.
11. Коваль Я. Олексій Кравчук: “Вся справа в акцентах” [Електронний ресурс] / Ярина Коваль // Збруч. – 24.11.2017. – URL: <https://zbruc.eu/node/73472>
12. Ковальчук О. У Житомирському театрі ляльок поставив дебютну прем’єру “Хамлет”; режисер Нікіта Перцев // Суспільне Житомир. 24.10.2021. URL: <https://suspilne.media/zhytomyr/174606-u-zitomirskomu-teatri-lalok-vidbulasa-premera-vistavi-dla-doroslih-hamlet/>
13. Комарніцька Б. Скоро у всіх підвалах України. “Гамлет” або феномен Франківського театру [Електронний ресурс] / Богдана Комарніцька // Бріз. – 09.09.2016. – URL: <http://briz.if.ua/38223.htm>
14. Мізак, В. Д. Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: кваліфікаційна наукова праця на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.04 –

українська культура / Харківська державна академія культури, Міністерство культури України; наук. керівник О. І. Чепалов. – Харків, 2018. – 224 с.

15. Нікіта Перцев: “У мене лялька завжди була живою” / текст записала Оксана Давиденко // Zhytomyr.Travel. 16.07.2021. URL: <https://www.zhytomyr.travel/nikita-percev-u-mene-lyalka-zavzhdi-bula-zhivoyu/>
16. Олійник Є. Уві сні та в окупації: шість найвідоміших українських “Гамлетів” // Радіо Свобода. 6 травня 2014. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/25374177.html>
17. Піхтерева А. Гамлет із Гамлетесою відвідали «Нафтову базу», або на що чекати від прем’єри в сучасному театрі [Електронний ресурс]/ Піхтерева Аліка // Objectiv.tv. – 24.06.2021. – URL: <https://www.objectiv.tv/objectively/2021/06/24/gamlet-iz-gamletesoyu-vidvidali-nyeftebazu-abo-na-shho-chekati-vid-prem-yeri-v-suchasnomu-teatri-video/>.
18. Петрів В. “Відомий режисер Володимир Петрів представить у Рівному свого Гамлета” [Електронний ресурс] / Володимир Петрів // 7 днів. – URL: <https://7dniv.rv.ua/dozvillya/vidomyy-rezhyser-volodymyr-petriv-predstavyt-u-rivnomu-svoho-hamleta/>.
19. С. Васильєв, О. Вергеліс, Г. Веселовська, А. Липківська, Л. Ортажевська, А. Підлужна. Львівський академічний театр естрадних мініатюр “І люди, і ляльки”. Вистава “Гамлет” // II Ukrainian Theater Festival and Award “GRA (GreatRealArt)”. Альманах. Київ, [2019]. С.146.
20. С. Васильєв, О. Вергеліс, Г. Веселовська, А. Липківська, Л. Ортажевська, А. Підлужна. Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Івана

- Франка. Вистава “Гамлет” // II Ukrainian Theater Festival and Award “GRA (GreatRealArt)”. Альманах. Київ, [2019]. С. 131, 136.
22. Саманчук С. “Ростислав Держипільський: “Івано-Франківськ – театральна столиця України” [Електронний ресурс] / Сніжана Саманчук // Вежа. – 03.10.2016. URL: <https://www.vezha.org/rostyslav-derzhypilskyj-ivano-frankivsk-tsentralna-stolytsya-teatru-v-ukrayini/>
23. Стельмашевська О. Чим і ким ми цікаві світові [Електронний ресурс] / Стельмашевська Ольга // Газета "День". – 20.10.2018. – URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/chym-i-kym-my-cikavi-svitovi>.
24. Томенчук Л. “Гамлет” (Харьков, Театр кукол) // Артерія творчості. 26.10.2019. URL: <http://www.art-oko.com/retsenzii/gamlet-harkov-teatr-kukol/>
26. У Рівненському драмтеатрі підготували прем’єру “Гамлета” [Електронний ресурс] // Вісті Рівного. – 15.04.2021. – URL: <https://visti.rovno.ua/news/u-rivnenskomu-dramteatri-pidhotuvali-premeru-hamleta>.
27. Федака С. Гамлет по-закарпатськи [Електронний ресурс] / Сергій Федака // Закарпатський обласний музично-драматичний театр. – URL: <https://www.dramteatr.uz.ua/novyny/zagolovok-profesor-sergij-fedaka-po-vistav-gamlet>
28. Яковлєва О., Андрєєва Н. І ось питання: бути чи не бути? У Запорізькому театрі-лабораторії показали прем’єру вистави “Гамлет” [Електронний ресурс] // Суспільне Запоріжжя. – 15.09.2021. – URL: <https://suspilne.media/zaporizhzhia/138985-i-os-pitanna-buti-ci-ne-buti-u-zaporizkomu-teatri-laboratorii-pokazali-premeru-vistavi-hamlet/>.

**Хронологічна таблиця прем'єр вистав «Гамлет» В.
Шекспіра**

Рік	Назва вистави	Режисер	Театр	Виконавець ролі Гамлета	Місто
8 березня 2023 року	«На*l*t»	Тамара Трунова	Київський академічний театр на Лівому березі Дніпра	Олександр Соколов	м. Київ
поч. 2023 року	«Гамлет»	Михайло Фіца	Монотеатр «МІФ»	Михайло Фіца	м. Київ
23 жовтня 2021 року	«Хамлет»	Нікіта Перцев	Житомирський академічний обласний театр ляльок	-	м. Житомир
18 червня 2021 року	«Гамлет»	Артем Вусик	Театр «Нафта»	Олександр Шай, Ніна Батовська	м. Харків
12 червня 2021 року	«radioHAMLET»	Яша-Гудзенко-Тобілевич	Запорізький муніципальний театр-лабораторія «VIE»	Ростислав Анасійчук	м. Запоріжжя
17 квітня 2021 року	«Гамлет»	Володимир Петрів	Рівненський обласний академічний музично-драматичний театру	Іван Далінін	м. Рівне
09 жовтня 2020 року	«H-effect»	Роза Саркісян	Незалежний проєкт (ГО «Арт Діалог»)	-	м. Київ
26 вересня 2019 року	Гамлет»	Тарас Мазур	Вінницький обласний академічний український музично-драматичний театр ім. Миколи Садовського	-	м. Вінниця

26 вересня 2019 року	«Гамлет»	Ольга Ларіна, Денис Мартинов	Київський академічний театр на Печерську	Денис Мартинов, Вікторія Щегель	м. Київ
16 травня 2019 року	«Гамлет»	Микола Метла	Народний театр «Бам-Бук»	Ілля Частілов	м. Краматорськ
11 травня 2018 року	«Гамлет»	Оксана Дмитрієва	Харківський державний академічний театр ляльок ім. Віктора Афанасьєва	Олександр Маркін	м. Харків
27 жовтня 2017 року	«Гамлет»	Олексій Кравчук	Львівський академічний театр «І люди, ляльки»	Надія Крат	м. Львів
11 травня 2017 року	«Гамлет»	Антон Меженін	Сумський обласний театр драми та музичної комедії ім. Михайла Щепкіна	Роман Козак	м. Суми
04 лютого 2017 року	«Hamlet»	Ростислав Держипільський	Івано-Франківський академічний обласний музично-драматичний театр ім. Івана Франка	Олексій Гнатковський	м. Івано-Франківськ
2016 рік	«Гамлет»	Ярослав Геляс	Закарпатський академічний обласний український музично-драматичний театр імені братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв	Любомир Геляс	м. Ужгород
2010 рік	«Гамлет_Вавилон»	Дмитро Костюминський	міжнародний україно-швейцарський проект	Бартоломей Созанські (Польща)	

2010 рік	«Гамлет»	Олексій Кравчук	Луганський обласний академічний український музично-драматичний театр	-	м. Луганськ
2010 рік	«Гамлет»		Волинський обласний академічний музично-драматичний театр ім. Тараса Шевченка	-	м. Луцьк
20 жовтня 2009 рік	«Наш Гамлет»	Ігор Ладенко	Харківський театр «19»	Микола Михальченко	м. Харків
15 квітня 2009 рік	«Гамлет»	Дмитро Богомазов	Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. Василя Василька	-	м. Одеса
травень 2002 рік	«Гамлет. Сні»	Андрій Жолдак	Харківський академічний український драматичний театр ім. Тараса Шевченка	Андрій Остапенко	м. Харків
2000 рік	«Трагедія Гамлета, принца датського»	Станіслав Мойсєєв	Київський академічний Молодий театр		м. Київ
04 квітня 1991 рік	«Гамлет»	Ярослав Маланчук	Рівненський обласний академічний музично-драматичний театру	Олег Мосійчук	м. Рівне
1990 рік	«Гамлет»	Петро Ластівка	Тернопільський драматичний театр ім. Тараса Шевченка	-	м. Тернопіль

1984 рік	«Гамлет»	Едуард Митницький	Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра (мала сцена)	Микола Венгерський	м. Київ
1981 рік	«Гамлет»	Валентин Козьменко-Делінде	Театр ім. Максима Горького (Львівський ТЮГ)	О. Бжезинський, Олександр Дейцев, Ярослав Федоришин, Сергій Кустов	м. Львів
31 січня 1957 рік	«Гамлет»	Борис Тягно	Театр ім. Марії Заньковецької	Олександр Гай	м. Львів
1956 рік	«Гамлет»	Бенедикт Норд	Харківський театр ім. Тараса Шевченка	Ярослав Геляс	м. Харків
21 вересня 1943 рік	«Гамлет»	Йосип Гіряк	Львівський оперний театр	Володимир Блавацький	м. Львів