

ЗВО «УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

Гуманітарний факультет

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота бакалавра

**МОВА ТРАГІЧНОГО В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ:  
СЦЕНІЧНІ ВЕРСІЇ «ГАМЛЕТА»**

Студентки IV курсу  
групи ГКУ 18/Б  
Скоропад Анастасії

Наукова керівниця:  
Гарбузюк Майя

робота рекомендована до захисту перед ЕК,  
протокол № 47 від 10 червня 2022 р.  
Завідувачка кафедри культурології,  
кандидатка філологічних наук, Рибчинська Зоряна \_\_\_\_\_

Львів 2022

## **THE LANGUAGE OF THE TRAGIC IN MODERN UKRAINIAN THEATER: STAGE VERSIONS OF «HAMLET»**

**Анотація:** Об'єктами цього дослідження є три вистави сучасного українського театру за п'єсою Вільяма Шекспіра «Трагедія про Гамлета, принца Данського», які були створені у 2017-2018 рр. Ці постановки розглядаються в контексті суспільних змін, спричинених Революцією Гідності в Україні.

У бакалаврській роботі я розкриваю явище трагічного в сучасному театрі як категорію естетики та психології сприйняття мистецького твору. Дослідження має на мені висвітлити теми та тригери, які проговорюють українські сучасні режисери за допомогою мови трагічного «Гамлета». Я аналізую те, як п'єса видозмінюється, слугуючи ідеї автора. Також у головному фокусі аналізу структурні, технологічні, рецептивні та інші принципи роботи кожної з вистав.

Теоретичне обрамлення дослідження складають праці Арістотеля, А. Лосева, А. Ахутіна, Л. Виготського, Б. Брехта, Г.-Т. Леманна.

**Ключові слова:** трагедія, трагічне, епічний театр, посттрагедія, постдрама, катарсис, Гамлет

**Annotation:** The objects of this study are three performances of modern Ukrainian theater based on William Shakespeare's play "The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark", which were created in 2017-2018. These performances are considered in the context of social change caused by the Revolution of Dignity in Ukraine.

In my bachelor's work I reveal the phenomenon of the tragic in modern theater as a category of aesthetics and psychology of perception of a work of art. The research should highlight the themes and triggers that Ukrainian contemporary directors speak about in the language of the tragic of "Hamlet". I analyze how the play changes, serving the director's ideas. Structural, technological, receptive and other principles of each of the performances are also in the main focus of the analysis.

The theoretical framework of the study contains the works of Aristotle, A. Losev, A. Akhutin, L. Vygotsky, B. Brecht, G.-T. Lehmann.

**Key terms:** tragedy, tragic, epic theater, posttragedy, postdrama, catharsis, Hamlet

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b>	<b>5</b>
<b>РОЗДІЛ I. Теорія трагічного</b>	<b>7</b>
1.1 Трагічне як стан буття	7
1.2 Особливості Арістотелівської трагедії	8
1.3 Катарсис – мета трагедії	15
<b>РОЗДІЛ II. Трансформація інструментарію трагедії в сучасному театрі</b>	<b>17</b>
2.1 Трагічне в зіткненні з епічним	17
2.2 Посттрагедія	20
<b>РОЗДІЛ III. «Гамлет» в сучасному українському театрі</b>	<b>29</b>
3.1 Аналіз літературного тексту	29
3.2 «Гамлет» в сучасному українському театрі	32
3.3 Аналіз перекладу	34
3.4 «HAMLET», Івано-Франківський національний театр ім. Франка, 2017	37
3.5 «Гамлет», Львівський театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки», 2017	40
3.6 «Гамлет», Харківський державний академічний театр ляльок імені В.А. Афанасьєва, 2018	42
<b>ВИСНОВКИ</b>	<b>47</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ</b>	<b>50</b>

## ВСТУП

У 2022 оприявнилася актуальність трагедії. Травма і війна максимально руйнують дистанцію між театром та людським досвідом. Театр стає дуже близьким до життя і буквально оголює болючі точки. Він також стає важливим мистецько-терапевтичним інструментом, який може зцілювати, а може травмувати додатково. Трагедія не втрачає своєї актуальності з часів античності, ба більше – перероджується в інших формах, відповідаючи на виклики часу.

Моя дипломна робота присвячена поняттю трагічного передусім. Трагічне є чи не найвизначальнішою естетичною категорією, яка лежить в основі західного мистецтва. Я ставлю собі за завдання дослідити в яких саме театральних формах трагічне зберігається і реалізується в сучасному театрі, в Україні, зокрема. Для цього беру в приклад три вистави 2017-18 рр., які мають однакову текстову основу – класику світової драматургії «Трагедію про Гамлета, принца Данського» Вільяма Шекспіра. Подивившись різноманітні постановки за цією п'єсою, я запримітила той факт, що це все геть різні історії, які мають кардинально різні ідеї, художню мову і демонструють радикально відмінних між собою одних і тих самих персонажів.

Моє дослідницьке питання звучить так: яка мова трагічного в сучасному українському театрі? Мене цікавить про що саме говорять сучасні режисери за допомогою «трагедії про Гамлета»; як вони відходять від оригінального тексту і задуму, та для якої цілі; в чому вбачають сучасну трагедію; і, що важливо, які засоби сценічного вирішення вибирають і якому результату вони слугують.

Я висуваю гіпотезу про те, що мова трагічного в сучасному театрі трансформується в посттрагічні форми, тобто користується засобами постдраматичного театру. Я також припускаю, що плідною трагічною темою для сучасних режисерів, яку ті втілюють у виставах, є політична та суспільна ситуація в країні.

Методологічною рамкою роботи є теорія естетики трагічного та психології сприйняття мистецтва. Об'єктом є сценічні версії «Гамлета» в постановках сучасного українського театру, а предметом – специфіка інтерпретацій «трагедії про Гамлета» та театральний інструментарій в цих постановках.

В першому розділі слід розібратися із поняттям трагедії та трагічного. Тут я проаналізую складові трагедії, як їх описав Арістотель у «Поетиці»; розкрию природу поняття катарсису; розгляну театральні механізми арістотелівської драми та театру. З теоретичної бази я скористаюся в цьому розділі працями філософів А. Лосева, А. Ахутіна, вже згаданого теоретика естетики Арістотеля та психолога Л. Виготського.

В другому розділі я аналізуватиму трансформацію і різноманіття театральних механізмів та засобів. Виділю як ті чи інші з них працюють із глядачем та його сприйняттям. Я розгляну розмежування між арістотелівською драмою та епічною природою театру, а також як змішання цих форм вміщається в сучасному театрі. Ключовим поняттям розділу стане явище посттрагічного. В цьому розділі мені допоможуть праці Ганса-Тіса Леманна, теоретика сучасного театру, та Бертольда Брехта, засновника епічного театру.

В третьому розділі фокус зосередиться на «Гамлеті» В. Шекспіра і чим він стає в руках сучасних українських режисерів. Я детально розберу кожну із трьох вистав на основі теоретичних засад. Скористаюся герменевтичним методом (тлумачення вистав) та спробую проаналізувати як ідеї кожної з вистав висвітлюють актуальну дійсність.

# РОЗДІЛ І

## ТЕОРІЯ ТРАГІЧНОГО

### 1.1 Трагічне як стан буття

Явище трагічного – одна із чи не найважливіших естетичних підвалин мистецтва. Коріння жанру трагедії, яке ми віднаходимо в театрі Давньої Греції та містерійних дійствах, первинно проростає із самої природи буття людини в цьому світі. Війни та інші злочини людства, стаючись, щораз дивують *новизною і споконвічністю* тих страждань, з якими нам, людям доводиться стикатися. І так само завжди вражають ті ж злочини, страждання і каяття, які ми, люди спостерігаємо з глядацького залу на сцені, читаємо в книзі чи досвідчуємо через іншу форму мистецтва.

Трагічне є естетичною категорією, яка виявляється через «діалектику свободи і необхідності у формі гострих життєвих суперечностей (колізій), здатних призводити до загибелі носіїв морально виправданої, а отже, всезагально цінної мети<sup>1</sup>». Смысл трагізму в стику вільного вибору і неминучості долі, у *неможливості людини сповнити свій людський потенціал*.

Правомірно говорити про певну універсальність трагічного, яке пов'язане не лише з війнами і трагедіями світового масштабу, але й з індивідуальними болями й стражданнями, гріхами, помилками і смертю. «Оскільки людство впродовж історії рухається через трагічні суперечності між метою і засобами (невідповідність ідеї та образу) у процесі творення нового рівня духовного досвіду, правомірно говорити про трагізм як стан буття людства<sup>2</sup>». Трагічне виявляє себе *в діалектиці життя та смерті*. Власне так, воно є актуальним джерелом мистецтва для будь-якого часу.

---

<sup>1</sup> Категорія "трагічне": історія становлення. Діалектика трагічного і героїчного [Електронний ресурс]: – Режим доступу: [https://pidru4niki.com/11510409/etika\\_ta\\_estetika/kategoriya\\_tragichne\\_istoriya\\_stanovlennya\\_dialektika\\_tragichnogo\\_geroyichnogo?fbclid=IwAR0CG3uXt52sUu3gw6GHvtcBckXrMZEwZlmzRzj9K\\_0LdwNYsufCAbGG4KE](https://pidru4niki.com/11510409/etika_ta_estetika/kategoriya_tragichne_istoriya_stanovlennya_dialektika_tragichnogo_geroyichnogo?fbclid=IwAR0CG3uXt52sUu3gw6GHvtcBckXrMZEwZlmzRzj9K_0LdwNYsufCAbGG4KE)

<sup>2</sup> Там само.

Втім, самі ці факти – смерть, страждання та інші – будучи частиною мистецького твору, не завжди входять до категорії трагічного. Трагедія є також певним кутом зору.

Приміром, Жан-П'єр Вернан, французький історик-еллініст, окреслює трагедійний фокус так: «В трагічній перспективі людина і людські дії змальовуються *не як реальності*, які можна було б визначити чи описати, а як проблеми. Вони виявляються *загадками*, подвійний сенс яких ніколи не може бути ні усунений, ні однозначно зафіксований<sup>3</sup>» [прим. – тут і далі переклад авторки].

Анатолій Ахутін, філософ та культуролог, доповнює це висловлювання тезою про те, що *сутність трагедії у незнанні*<sup>4</sup>. Йдеться про позицію людини відносно світу. Трагедія виявляє людину як таку, яка не знає природи і законів Всесвіту та життя, і, що важливо, *не знає себе самої*. Це добре видно на прикладі трагедії Едіпа: той з самого початку думає, що знає ким він є і яке його походження, і врешті, обманує себе сам – вчиняє ті злочини, від яких, як Едіп був переконаний, він себе вберіг. Цей стан А. Ахутін називає «*засліплююча ясність*<sup>5</sup>» – коли повна впевненість у власному знанні засліплює від справжнього знання – роз'єднує людину з реальністю.

Так, вступає в дію трагічне: через нерозуміння як жити людина порушує гармонію буття, що неминуче веде до страждань. Цей сюжет, оскільки він є точним для будь-якого людського життя, лежить в основі драматичного.

## 1.2 Особливості Арістотелівської трагедії

Перш ніж розібратися як сучасний театр працює із явищем трагічного, все ж варто звернутися до механізмів її дії. Першим, хто детально дослідив жанр трагедії в літературі та театрі був Арістотель. Його «Поетика», написана у 335 році до н. е.,

---

<sup>3</sup> Ахутин А. «Царь Эдип» как образцовая трагедия [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://youtu.be/tYviVNORztg>

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Там само.



присвячена аналізу двох основних драматичних форм: трагедії та комедії. Обидві були основою античного театру і виконували важливі соціальну, естетичну і духовну функції в житті громадян Давньої Греції. Трагедія вважалася вищою художньою формою, оскільки могла викликати душевне переживання очищення – **катарсис**; за допомогою мистецтва вела глядачів до «усвідомлення місця людини у світі<sup>6</sup>».

Основи, закладені в античному театрі, стали підвалинами для європейського театру на два тисячоліття. Її будова та механізми стали канвою та головним естетичним мірилом у розвитку західного театру впритул до того, яким ми його знаємо зараз.

Передусім, Арістотель звертає увагу на міметичну (мімезис грец. – наслідування, відтворення) властивість мистецтва і трагедії, зокрема. В його розумінні мистецький твір не зображає окреме, а говорить про загальне. «Завдання поета – говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче<sup>7</sup>». Відтак мистецтво, наслідуючи дійсність, змальовує через конкретні випадки і об'єкти те, що *характерне для самого життя*.

В такий спосіб мистецтво за допомогою мімезису виконує дві критично важливі функції: естетичну і пізнавальну. Арістотель пише, що наслідування є природною властивістю людини<sup>8</sup>. Воно дозволяє людині вчитися та розуміти світ, водночас приносячи задоволення. «Дивлячись на картину [люди] *відчувають задоволення, бо розглядаючи її, вчаться*, тобто замислюються над тим, що вона собою являє і кого зображає». Так, людина **пізнає дійсність через споглядання мистецького твору**.

Арістотель дає визначення трагедії як **«відтворення <...> важливої і закінченої дії, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх**

---

<sup>6</sup> Барт Р. *Работы о театре* / Сост., перев., примеч. и послесл. М. Ю. Зерчаниновой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – С. 20.

<sup>7</sup> Арістотель *Поетика* / Пер. Б. Тена, вступ. ст. і коментарі Й. Кобова. Кю: Мистецтво, 1967. – С. 54.

<sup>8</sup> Там само. – С. 43.

**сприяє очищенню подібних почувань<sup>9</sup>**. Отож, ключовим для трагедії є *наслідування дії*. Для глибокого розуміння поняття «дії» варто звернутися до дослідника доробку Арістотеля Олексія Лосєва, який пише: «Трагедія в основі своїй зображає дію, або *життя*, тобто «щастя» і «нещастя» та їх взаємний перехід<sup>10</sup>». Під наслідуванням дії в Арістотеля мається на увазі змалювання самого ходу життя, з його правилами та причинно-наслідковістю; проявлення того, що веде від щастя до нещастя у житті.

Дія в трагедії розкривається через зв'язок *взаємозалежних подій* – кожна із подій має впливати із попередньої, розвиваючи дію, і бути передумовою для наступної – так, що, переставивши будь-яку із частин, зміниться і дія. Важливим є те, що події в трагедії стаються через *ймовірність* або *неминучість*. Тобто трагедія не зображає фантастичних, нелогічних або випадкових подій, а те, як неunikнено працює життя. Сукупність подій, таким чином, складають певну «формулу», що показує зміну стану щастя на нещастя. До того ж, важливим для повноцінної трагедії, є зображення *єдиної дії*<sup>11</sup>, тобто лише однієї «формули», а не множини різних дій.

Арістотель називає **шість складових елементів трагедії: фабула, характери, мислення, сценічна обстановка, спосіб вислову і музична композиція<sup>12</sup>**. *Фабула* – це і є відтворення дії, і вона – основа в арістотелівській драматургії, всі ж решта елементів – другорядні та, як далі буде зрозуміло, необов'язкові. Олексій Лосєв пише: «[Трагедійний] міф (тобто фабула – прим.авт.), що розуміється як діючий символ життя, є ніби-то *ідеальною структурою життя*, смисловим скелетом дії, в той час як характери і думки зображуваних людей і вони самі є лише емпіричне виконання цих ідеальних структур<sup>13</sup>». Отож, усе, з чого

---

<sup>9</sup> Арістотель *Поетика*. – С. 47.

<sup>10</sup> Лосєв А. Ф. *Очерки антического символизма и мифологии* / Сост. А. А. Тахо-Годи, Общ. Ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мисль, 1993. – С. 732.

<sup>11</sup> Арістотель *Поетика*. – С. 52.

<sup>12</sup> Там само. – С. 48.

<sup>13</sup> Лосєв А. Ф. *Очерки антического символизма и мифологии*. – С. 729.

складається трагедія, *служить* для того аби втілити фабулу – щоб ця ідеальна структура була зрозумілою та наповненою.

«[Є] дві причини дій – мислення і характер, і відповідно до них усі дії або мають успіх, або зазнають невдачі<sup>14</sup>,» – знаходимо у «Поетиці». Вочевидь, трагічну дію сповнює персонаж – людина, однак для трагедії не є важливим концентрування на котрійсь людині та її властивостях, а скоріше на загальному – на самому житті. Сам Арістотель вказує на те, що без характерів трагедія можлива, без дії ж – її не може бути<sup>15</sup>. Людина, з її характером та мисленням, лише слугує тут розкриттю дії. Олексій Лосєв пише про цю тему так:

*Трагічний міф* не є психологічною картиною людини, її думок, почуттів, вчинків, характеру і т. д., але чисто **смилова конструкція самого життя і самої дії**, незалежно від людей і їхнього емпіричного життя, хоча, можливо, найлегше показати всю глибину життя і його дій саме на діючих людях і характерах<sup>16</sup>.

Лев Виготський у книзі «Психологія мистецтва» так само вказує на **антипсихологічний характер трагедії**<sup>17</sup>. Це особливо видно в «Трагедії про Гамлета, принца Данського» Вільяма Шекспіра. Від самого початку п'єси у головного героя з'являється чітке завдання – помститися королю, у нього не менш чіткий мотив для цього і його характер, судячи із описів у п'єсі, вольовий та рішучий. Тим не менше, Гамлет не вчиняє помсти до останнього – протягом усіх чотирьох дій. Невідповідність характеру героя до його вчинків ясно свідчить про те, що трагедія не має на меті відтворювати психологію дій.

...В Шекспіра далеко не вся інтрига і не весь хід дії досить переконливо мотивовані з психологічного боку, ... його характери просто не витримують критики, ... часто існують кричущі і для здорового глузду безглузді невідповідності між характером героя та його вчинками<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> Арістотель *Поетика*. – С. 48.

<sup>15</sup> Там само. – С. 49.

<sup>16</sup> Лосєв А. Ф. *Очерки антического символизма и мифологии*. – С. 729.

<sup>17</sup> Виготський Л. С. *Психология искусства* / Общ. ред. В. В. Иванова, коммент. Л. С. Выготского и В. В. Иванова, вступит. ст. А. Н. Леонтьева. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. . – С. 229

<sup>18</sup> Там само. . – С. 225

– пише Л. Виготський. Тим не менше, п'єси Шекспіра вважають одними із зразкових трагедій.

Тож трагедія не концентрується внутрішньому мікрокосмосі людини і окремих мотиваціях, а на причинно-наслідковості зовнішнього макрокосмосу. Цю модель відносин у трагедії можна назвати *вертикальною*, тому що дія розвивається не на горизонтальному рівні міжособистісних стосунків, а *на рівні стосунку людини із Всесвітом*.

Причиною трагічної дії – її «спусковим механізмом» є велика **помилка** людини<sup>19</sup>, при цьому сам персонаж, як правило, не є свідомим тяжкості свого вчинку. Лише в такому випадку трагедія може викликати *жах* і *жаль*, що є її кінцевою метою. «Співчуття можливе до безвинно нещасного, а жах – з приводу недолі нам подібного<sup>20</sup>». Тому помилка, що її вчиняє персонаж, є ненавмисною. Сам же протагоніст – звичайна гідна людина, не надміру чеснотлива, не надміру гріховна, а така, з якою може ототожнити себе кожен.

Власне, фабула античної трагедії будується за вже класичною на сьогодні структурою: зав'язка - розвиток дії - розв'язка. Висновуючись на Арістотелевому вченні, Олексій Лосєв виділяє п'ять необхідних складових фабули: перипетія, впізнавання, патос, відновлення порушеного через страх і співчуття (жах і жаль), очищення<sup>21</sup>.

*Перипетія* за Арістотелем – це «зміна подій до протилежного і при тому <...> зміна відповідно до ймовірності або неминучості<sup>22</sup>». Для того, аби така зміна могла неминуче відбутися, потрібен *злочин*. Він і є цією великою помилкою, яку вчиняє людина. Важливо зазначити, що у трагедії немає місця суб'єктивізму. Отож, критерії злочину сприймаються лише об'єктивно, з ними не можна не погодитися. «Необхідний злочин, пов'язаний із народженням чи загибеллю того чи іншого

---

<sup>19</sup> Арістотель *Поетика*. – С. 59.

<sup>20</sup> Там само. – С. 58.

<sup>21</sup> Лосєв А. Ф. *Очерки антического символизма и мифологии*. – С. 735.

<sup>22</sup> Арістотель *Поетика*. – С. 56.

живого створіння<sup>23</sup>,» – пише О. Лосєв. Це **злочин проти самого життя**. В такому випадку трагедія може претендувати на зображення самого універсуму з його незаперечними правилами.

Здійснений злочин, як було сказано раніше, є неусвідомленим вчинком. «Якби злочинець дійсно *знав* чи *пам'ятав* те, чим він є сам по собі і чим є його жертва, то, вочевидь, він ніколи не міг би вчинити ніякого злочину<sup>24</sup>». А те, чим є людина в Арістотелевому універсумі – це частина цілого, єдиного Всесвіту й життя. Відтак, завдаючи тяжку шкоду живому створінню, трагічний персонаж порушує сам хід життя. Отож, в трагедії зображується людина, що схибилла, не розуміючи цього; людина, що *забула* власну першооснову, першоджерело – життя – і в цьому, власне, трагічність її долі.

Сьорен К'єркегор з цього приводу пише: «Трагічна провина — це дещо значно більше, ніж суб'єктивна провина, вона є провиною спадкоємною<sup>25</sup>». Так трагічний персонаж не є ізольованою жертвою своєї історії – його страждання спровоковані не лише його особистою дією. Передумови трагічної помилки ховаються ще у історії походження героя, в хибах минулих поколінь.

В міфі про Едіпа, до прикладу, той розплачується за злочинність, яку розпочали ще його батьки. Йокаста і Лай чують пророцтво про те, що власна дитина погубить їхні життя. В бажанні врятуватися, батьки відправляють своє немовля на смерть – думаючи, що таким чином уникнуть пророцтва, вони його сповняють. Те ж спіткає і Едіпа: щоб уникнути власного пророцтва, він тікає зі свого дому, на шляху вбиває чоловіка, що потім виявиться його батьком, а тоді за збігом обставин одружується на своїй матері, не відаючи цього. Едіп, таким чином не лише розплачується за батьківський злочин, а ще й стає інструментом розплати з ними в руках у долі.

---

<sup>23</sup> Лосєв А. Ф. *Очерки антического символизма и мифологии*. – С. 734.

<sup>24</sup> Лосєв А. Ф. *Очерки антического символизма и мифологии*. – С. 734.

<sup>25</sup> Клоссовски П. *Перевод «Антигоны» Кьєркегора* // Коллеж Социологии. СПб., 2004. – С. 181.

Так розкривається поняття долі – *фатуму*, що в грецькому світогляді відіграє чільну роль. Тому в античних міфах та творах можемо прослідкувати *телеологічність*. Пророцтва у міфах говорять про напередвизначеність подій, водночас вони можуть бути сповнені не просто випадково, а лише тому, що в напрокерованому криється певна суть персонажа (не замкнена на собі, а така, що формується багатьма залежними і незалежними від нього обставинами), і вона таким чином оприявнюється, коли пророцтво здійснене. Тому персонажі античної трагедії не виступають незалежними суб'єктами, а свобода їхнього вчинку завжди відносна через неминучість фатуму.

За структурою трагедії, далі опісля помилки – завдяки перипетії, тобто низці подій, що є наслідками злочину, відкривається героєві його вчинок. Той бачить нарешті, що вчинок насправді був злочином. Це момент *впізнавання* – «перехід від незнання до знання<sup>26</sup>». Так Едіп дізнається про те, що убив свого батька й одружився на матері, не знаючи цього раніше. Коли впізнавання виникає з самого ходу послідовних подій, тоді можливе правдиве здивування. В таких спосіб і відкривається щастя й нещастя. Власне тому наступає трагічний *патос*. Як його визначає Арістотель, це «дія, сполучена із загибеллю або муками, як-от, наприклад: смерть на сцені, нестерпні болі, поранення тощо<sup>27</sup>». Тобто герой страждає в результаті попередніх подій.

У стражданні цьому оприявнюється і жах і жаль. Усвідомлення розмаху злочину як втрати невинного зв'язку із життям спричиняє жалкування за скоєною помилкою. «Так чи інакше, принципово чи фактично, але втрачена світла невинність повинна взяти гору, якщо тільки злочин як такий справді було розпізнано і оцінено<sup>28</sup>». І лиш у такий спосіб герой отримує шанс на очищення.

---

<sup>26</sup> Арістотель *Поетика*. – С. 56.

<sup>27</sup> Там само. – С. 57.

<sup>28</sup> Лосев А. Ф. *Очерки антического символизма и мифологии*. – С. 735.

Ключове у тому, що в трагедії зображуються події, гідні співчуття. Жахлива подія має викриватися несподівано, проте із причинно-наслідковості, а тому пізнавання викликає *жах* і *жаль*<sup>29</sup>. З одного боку незнання героя сприймається як його невинність, з іншого – він не може уникнути жахливого вчинку, а, отже, жорстокої долі. Так і глядач може співпережити увесь шлях разом із героєм, й врешті спів-чувати йому, почувавши те ж, що й він. «Арістотель має на увазі *справжнє фізичне преображення глядача під впливом подій загальної значимості* — тобто поза всяким пошуком аналогій між трагічною темою і власним особистим життям<sup>30</sup>,» — так пише Ролан Барт.

### 1.3 Катарсис – мета трагедії

В такий спосіб сповняється **мета трагедії** — **катарсис** — очищення, що його має пережити глядач. Це можливо найперше завдяки механізмам *вживання* та *ідентифікації*. Вживання тут передбачає таку гру актора, при якій він цілковито перевтілюється у персонажа, котрого грає; актор ототожнює себе з героєм, а тому в момент гри переживає на собі всі обставини, передбачені роллю. Відповідно до цього глядач стає співучасником дії на сцені, він співпереживає акторові, й може так само ідентифікувати себе з героєм. Бертольд Брехт пояснює, що театр арістотелівського типу «вимагає від актора, щоб він показував себе, себе самого в різних ситуаціях, станах, душевних станах, а від глядача, щоб він також бачив тільки самого себе в різних ситуаціях, станах і душевних станах<sup>31</sup>».

До слова, драму, що функціонує за такими ознаками, називають арістотелівською. Механізми арістотелівської драми забезпечують створення *ілюзії реальності*. Б. Брехт також звертає увагу на особливості впливу вживання актора: «Використовуючи техніку вживання в образ, актор може зіграти [гнів Ліра,

---

<sup>29</sup> Арістотель *Поетика*. – С. 57.

<sup>30</sup> Барт Р. *Работы о театре*. – С. 17.

<sup>31</sup> Брехт Б. *Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т.* М.: 1965. — Т. 5/2. — С. 313–317.

викликаний невдячністю його дочок,] так, що глядач сприйме його як цілком природне явище, і не зможе собі уявити Ліра, який міг би не розгніватися<sup>32</sup>». Для глядача усе, що відбувається на сцені під час такої вистави відображає тотальну правду, а кожна дія для нього – виправдана.

Підсумовуючи, трагедія як жанр театрального дійства в античності мала свої конкретні характеристики: відтворювала єдину завершену дію, яка призводила до складних життєвих колізій та страждань чи смерті героя, створювала ілюзію реальності за рахунок принципів мімезису. Вона була продиктована фабулою з характерними їй зав'язкою, розвитком дії і розв'язкою, й претендувала на зображення правди про світ як такий. Саме ці особливості в часи Давньої Греції забезпечували виконання мети трагедії – катарсису через душевні переживання глядачів, тому ці засоби побудови сценічного твору та способи гри визначилися у той час як оптимальні для втілення трагічного як естетичної категорії в театрі.

---

<sup>32</sup> Брехт Б. *Собр. избр. соч.* / Т. 1: Проза: Ме-ти. Книга перемен. М.: 2004. — С. 121.



## РОЗДІЛ II

# ТРАНСФОРМАЦІЯ ІНСТРУМЕНТАРІЮ ТРАГЕДІЇ В СУЧАСНОМУ ТЕАТРИ

### 2.1 Трагічне в зіткненні з епічним

Модель аристотелівської драми сформувала західний театр. «Аристотелівською драматургією, на відміну від неаристотелівської, називається будь-яка драматургія, на яку поширюється аристотелівське визначення трагедії у «Поетиці,»<sup>33</sup> – зазначає Бертольд Брехт. Із незначними формальними і концептуальними змінами театр розвивався в межах вищеописаної форми впритул до експериментів 20 століття. Всяку виставу об'єднувало те, що вона мала цілісну завершену фабулу, а драматургія була створена в такий спосіб, що породжувала вживання акторів у роль. Те, що на початок 20 століття така класична драма перестала відповідати мистецьким і суспільним потребам театрального висловлювання, називають «кризою драми». З'явилась критична вимога «подолати наївність реалістичної ілюзії»<sup>34</sup>.

Так, у відповідь на кризу вже згаданий Бертольд Брехт, теоретик та практик театру, запропонував неаристотелівську драму, яку втілював у своєму епічному театрі. Хоч у 20 столітті зародилося вдосталь різноманітних театральних шкіл і течій, які тою чи іншою мірою відходили від класичної драми – аристотелівської, потрібно сказати саме про епічний театр, оскільки він постулював протилежні механізми і став таким чином підвалиною для появи цілої низки шкіл в русі від аристотелівської драми. Принципи, що їх запропонував Б. Брехт, прояснюють як працює сучасний європейський театр і зокрема, які є передумови постдрами.

В «Поетиці» Аристотель дає вказівки не створювати трагедію на епічний лад, і власне, принципи епосу Б. Брехт бере за основу свого театру. Серед них

---

<sup>33</sup> Брехт Б. *Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т.* — Т. 5/2. — С. 78.

<sup>34</sup> Леманн Х.-Т. *Постдраматический театр* / Пер. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013 – С. 50.

оповідність і багатосюжетність. «На відміну від драматичної, – писав Брехт, – епічна форма намагається зацікавити глядача не розв’язкою, а розвитком дії, в якій кожна сцена має значення незалежно від інших і, якщо у драматичній формі «події розвиваються по прямій», то в епічній – зигзагом<sup>35</sup>». Самодостатність сцен стає характерною для епічного театру – кожна з них має повноцінний сенс у собі, а не як частина, що підсилює і доповнює всю історію. В такий спосіб відбувається *розірваність дії, «розтин сюжету»*<sup>36</sup> – фабула стає фрагментованою, а не цілісною. Уможлиблюється оповідання багатьох в історій в одній, як у епосі. «Події й обставини, які можна замінити, дозволять глядачеві здійснити монтаж, експериментування й абстрагування й навіть поставити перед ним таке завдання<sup>37</sup>». З’являється більше простору для інтерпретацій та пошуку зв’язків.

Перш за все брехтівський театр долає всяке створення ілюзії на сцені. Епічний театр має за мету «витверезити» глядача – не маніпулювати його переживаннями, а спонукати до роздумів. Для цього Б. Брехт створює певну критичну дистанцію між глядачем та сценою, завдяки якій стає можливим оцінити дії героїв та сформулювати свою думку з цього приводу. Він нарікає драму, побудовану за таким принципом, Планетарійним театром – у ньому можна ніби ззовні *спостерігати*, за всім, що відбувається. Так, у аристотелівському театрі глядач переживає всі дії персонажа разом із ним, кожен його вчинок впливає із необхідності й видається очевидним. Тому, ототожнюючи себе з героєм, глядач згоджується і з кожним вибором. Такий тип взаємодії Б. Брехт називає *карусельним театром* – театром переживання, оскільки глядач від початку й до кінця «мчить» із героєм у розвитку дії.

Властиво, епічний театр називають театром внутрішньої дистанції. Вона здійснюється завдяки ефекту *відчуження*. На протипагу *вживанню*, цей механізм гри актора передбачає зберігання відстані актора як особи до ролі, котру він

---

<sup>35</sup> Брехт Б. *Театр: Пьєсы. Статті. Висказування: В 5 т.* — Т. 5/1. – С. 301.

<sup>36</sup> Шумахер Э. *Жизнь Брехта*. М.: 1988. — С. 67, 69.

<sup>37</sup> Там само. — С. 64.

виконує. Актор тут не переживає те ж, що й персонаж, а *демонструє*<sup>38</sup> персонажа публіці. Так, історія набуває оповідного типу, а глядач стає *спостерігачем*, бо може сприймати її, не ідентифікуючи себе із дією. «Тип Планетарію вимагає від актора, щоб він показував інших; від глядача – щоб він бачив інших<sup>39</sup>». До ефекту відчуження, окрім акторської гри, належать усі засоби, які оприявнюють те, що на сцені розповідають про певні події та людей, а не те, що зараз розігрується реальність. «Передумовою застосування ефекту очуження для названої мети є звільнення сцени і зали глядачів від усього «магічного», знищення всяких «гіпнотичних полів<sup>40</sup>,» – пише Б. Брехт .

Такий механізм *очуднює* (за Шкловським) будь-які вчинки персонажів, дозволяє подивитися критично на дії як на окремі явища. Завдяки очудненню всяка дія розглядається як один із варіантів – у вчинку героя завжди присутній як вибір саме цієї дії, так і не-вибір решти варіантів. Кожен вибір тоді є особистим і зумовленим певним мисленням, характером, а глядач вирішує погоджуватися із таким вибором чи ні. Відтак, у Планетарійному типі драматургії «увагу зосереджено на мотивах поведінки», а «емоції переробляються у висновки». Епічним театром Б. Брехт проголошує: «Глядач повинен не співпереживати, а сперечатися<sup>41</sup>». Тож, естетична функція мистецького твору, яку називає Арістотель заміняється тут на рефлексивну – можливість інтелектуально розглянути певні ситуації, й зробити судження.

В епічному театрі зникає дуже важливе для трагедії відчуття фатуму. Навіть події трагічного характеру в епічному театрі сприйматимуться або як заслужені, або ж як випадкові. Якщо в арістотелівській трагедії персонаж є невинним за своєю суттю, його особа та дії достойні, а помилка і розплата за неї неминучі з ряду

---

<sup>38</sup> Клековкін О. *Навколо Аристотеля: Історикоетимологічний конспект з архітектури драми / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Вид. 2-е, доп. К.: Арт Економі, 2015. — С. 165.*

<sup>39</sup> Брехт Б. *Театр: Пьєсы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — Т. 5/2. — С. 313–317.*

<sup>40</sup> Там само. — Т. 5/2. — С. 102-103.

<sup>41</sup> Там само. — Т. 5/2. — С. 41.

причин, на які він не має впливу, то у брехтівському театрі дія піддається критичному аналізу – відтак його дії можуть формувати уявлення про характер, мислення, мотиви персонажа, а те, що в трагедії називалося б помилкою невинної людини, в епічному театрі даватиме підстави думати про персонажа як про негідника.

З'являється інша перспектива погляду на людину – з призми *психології*. Кожна людина під таким кутом відповідальна за свої вчинки. Тут це вже не душа, обманена світом, яка під впливом неунікненого фатуму та ілюзії робить помилки. Оскільки погляд на героя змінюється із внутрішнього на зовнішній, по-іншому сприймається універсум: *оцінюється і засуджується не дія, а людина*.

Таким чином, якщо мета трагедії як жанру є переживання очищення, то в брехтівському театрі метою є певною мірою протилежне – спровокувати міркування, критичний аналіз, що призводить до висновків. Катарсис просто не може відбутися у виставі створеній за усіма брехтівськими вказівками, оскільки його природа чуттєва, ірраціональна. Позбавити театр подібних відчуттів – це, власне, і було завданням Брехта.

Варто наполягти на тому, що брехтівський та аристотелівський театр в своєму ідеалі відтворюють крайні прояви театральних підходів. Поза тим, у різноманітних театральних течіях опісля Б. Брехта відбувався синтез епічних та драматичних рис. Відтак, драматичний текст може бути очужено, і так само драматична вистава цілком може існувати разом з епічними елементами.

Відповідно до вказівок Брехта, викладених у його теоретичній праці «Додаток до «Малого Органону» (1954) не можна ставитися до епічності та драматичності як до відокремлених сутностей з властивою їм винятковою природою, їх слід розглядати як діалектичні комплементарні сутності: епічна демонстрація та повна участь актора/глядача часто співіснують в одній виставі<sup>42</sup>.

## 2.2 Посттрагедія

---

<sup>42</sup> Паві П. *Словник театру* / Пер. з фр. М. Якуб'як. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Франка, 2006. – С. 138.

«Випадковість епічної повноти ще не знає ніякої діалектичної необхідності. А тому замість голосу епічного оповідача, що залишається зовнішнім для героя, повинні прийти справжня драматична структура долі і, одночасно, самовираження людини (через його сценічне втілення)<sup>43</sup>». Цією цитатою Ганса-Тіса Лемана варто розпочати аналіз постдрами як спадкоємиці драми, котра робить можливим втілення драматичного потенціалу в театрі сучасності.

На ті зміни, які відбулися із театром після Б. Брехта найліпше може вказати вже згаданий Ганс-Тіс Леман у книзі «Постдраматичний театр», яка стала фундаментальною працею у вивченні нових театральних форм. В наш час домінантним способом театального висловлення у світовому розрізі є постдраматичне – термін більш, ніж широкий, який включає в себе багато різноманітних засобів та механізмів, часом взаємовиключних, які не можуть існувати разом в одній постановці. Тут зароджуються як абсолютно нові форми, так вміщаються і аристотелівські, й брехтівські. Врешті, постдрама називається так, тому що відштовхується від драми – не втрачаючи певних фундаментальних рис, заперечує те, що стало зайвим і пропонує нове взамін. Різноманіття постдраматичних прийомів тотожне різноманіттю жанрів, стилів, течій мистецтва останніх десятиліть.

Варто враховувати, що крім постдрами в сучасному світі театру співіснують також і епічні та драматичні постановки, і їх змішання. Усе ж, для розуміння теперішньої картини, потрібно розібратися із підходами *нового театру*, чільне місце в якому займає постдрама.

Г.-Т. Леман називає постдраматичний театр театром постбрехтівським, і пояснює це так:

Звісно, він знаходиться у просторі, заданому брехтівською проблематикою присутності і усвідомлення самого процесу показу вистави, так само як і всередині його вимоги розвивати «мистецтво бачити» у глядача. Але разом з тим відкидає геть політичний стиль, тенденцію до догматизації і акцент на раціональне начало, що так властиве брехтівському театру; врешті, по

---

<sup>43</sup> Леманн Х.-Т. *Постдраматический театр* / Пер. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013 – С. 57.

часу він настає вже після епохи домінування авторитарного сенсу, який був так важливий для всієї театральної концепції Брехта<sup>44</sup>.

Тут він вичерпно дає зрозуміти які епічні риси перебирає постдрама: зокрема, розвіювання ілюзії за рахунок усвідомлення дійства як театрального. Стає ясно також, що змістова – текстова складова втрачає свій диктат, на відміну від брехтівської вистави, яка все-таки великою мірою займалася конструюванням думок і сенсів. Зміна ще й у тому, що в постдрамі вистава може (і має) сприйматися як розумом, так – що важливо – й чуттям. Ця чуттєвість нового театру дає шанс на катарсичне переживання, але потрібно зрозуміти які саме моменти постдрами викликають почуття у глядачів.

Причиною кризи, у яку втрапила драма на початку 20 століття, безповоротних змін, які привели до зародження нового театру, стала неможливість світу більше сприймати універсальних метафор про життя, людське уявлення про світ розпадалося на шматки, а тому людям необхідно було й спостерігати не щось абстрактно-спільне, а явне.

Реальність нового театру починається з розпаду цього трикутника – драми, дії, наслідування – всередині якого театр регулярно ставав жертвою драми, сама драма – жертвою драматизованого змісту, а цей драматичний зміст, в свою чергу, – жертвою реального у його відході та вислизанні перед поняттям<sup>45</sup>.

Проблема тодішньої драми була в тому, що її ідеальна конструкція виштовхнула все, що не вкладається в рамки цієї досконалої метафори життя і так, стало зрозуміло, що вона виштовхнула саму тодішню реальність. «В новому розвитку театру відкидається сама ідея театру як *фіктивного космосу*<sup>46</sup>,» – пише Г.-Т. Леман. Ілюзія реальності в класичній драмі перестала працювати, зокрема у 20 столітті, коли уся реальність здавалася абсурдною, відразливо-неправильною з фатальними помилками, що не могли бути частиною ідеально формального світу драми й трагедії зокрема.

---

<sup>44</sup> Леманн Х.-Т. *Постдраматический театр*. – С. 55.

<sup>45</sup> Там само. – С. 58

<sup>46</sup> Там само.

«Якщо і є щось, чого бракує класичному ідеалу, то це здатності прийняти те, що по суті своїй нечисте і змішане, що суперечить зрозумілому, простому сенсу<sup>47</sup>,» – таку думку озвучує Г.-Т. Леман. Власне тому, починаючи від 20 століття, театр почав цілеспрямовано руйнувати ідеальні конструкції драми в прагненні наблизити події на сцені до справжнього, насущного життя. «Театр все більше вбирає у себе те, до чого раніше, з відразу, ми не могли і не бажали доторкатися,» – доповнює автор. Зрештою, відбувається емансипація тем, засобів, розширюється межа умовних рамок дозволеного.

Тут розширюється і межа уявлення про трагічне. Криза класичної трагедії 20 століття пов'язана із *кінцем метанаративів*, із секуляризацією світу. Якщо немає більше загального метанаративу, тоді й трагедія більше не може оповідати про загальне, те, що властиве життю, позаяк загального люди більше не ймуть на віру. Втім, навіть потерпаючи від подібних викликів, трагічне не перестає існувати, оскільки, як пише І. Максимов у своїй статті: «Незалежно від кризи трагедії (чи її іншої якості) трагічне продовжувало визначати європейське світовідчуття<sup>48</sup>». Говорячи про останню тезу, європейський світогляд сформувала Давньогрецька цивілізація з її уявленням про трагічність світобудови, що й виявлялася у виставах, зокрема; також абсолютний вплив мала постать Ісуса Христа, доля котрого – страждання за весь світ, розп'яття та воскресіння – є без сумніву трагічною; і ці фактори не могли бути закреслені та забуті навіть перипетіями 20-го століття.

І. Максимов продовжує: «В античній цивілізації трагедія — це теж світовідчуття. Але це і універсальна формула, що пояснює сенс людського існування, через ідеальну художню композицію<sup>49</sup>». Позаяк, універсальні формули вже не можуть гарантувати своєї вичерпності, а множинність дискурсів заперечують можливість визначити єдиний сенс існування, новий театр руйнує

---

<sup>47</sup> Леманн Х.-Т. *Постдраматический театр*. – С. 58.

<sup>48</sup> Максимов В. *Рождение трагической формы из духа мистерии. Актуальность трагедии // Театрон*. №2 (4). СПб: 2009 – С. 4.

<sup>49</sup> Максимов В. *Рождение трагической формы из духа мистерии. Актуальность трагедии*. – С. 5.

структуру драми. Як у брехтівському театрі, так у інших театральних відгалуженнях, і у постдрамі фабула розпадається, схема «зав'язка - розвиток дії - розв'язка» більше не має абсолютного авторитету. Фрагментованість дає змогу сказати більше, вмістити більше, а кожен фрагмент тепер може бути історією у собі, самостійною частиною. «Театр зсуває на периферію саму можливість «розгортання сюжету», котра була завжди властива йому як мистецтву, заснованому на часі<sup>50</sup>,» – пише Г.-Т. Леман.

Зміни у театральних втіленнях трагедії передують 20-му століттю. Сьорен К'єркегор, аналізуючи театр 19 століття, висловлює критичність відносно стану трагедії. При цьому він не стверджує неможливість трагедії в тому часі, але йому йдеться про втрату трагічної природи, що «відмовляється від роду, тотальності, вселенськості, догоджаючи характеру та індивіду<sup>51</sup>». В зображенні трагічних обставин, що стосуються лише окремих осіб, але не претендують на вселюдське узагальнення, сама трагедія дрібнішає, маліє. До того, ж: «Саме ця тотальність робить страждання глядача настільки глибоким. Гине не окремий індивід, а маленький всесвіт<sup>52</sup>». Тоді виникає питання: якою мірою глядач може переживати очищення?

Можна зробити висновок, що фрагментоване, не тотальне, *здрібнює трагічний ефект*, а випадкове не спричиняє його взагалі. Трагізм може провиднюватися і через окремі обставини, і в окремих діях персонажів, проте такий масштаб трагізму не дорівнюється тому, що охоплює всю виставу наскрізно й неминуче, тому переживання глядача в такому разі сягатимуть іншої глибини. Випадкові ж страждання й несправедливість, які виникають з нічого і ні до чого не ведуть, викликатимуть швидше обурення або нерозуміння.

---

<sup>50</sup> Леманн Х.-Т. *Постдраматический театр* / Пер. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013 – С. 111.

<sup>51</sup> Максимов В. *Рождение трагической формы из духа мистерии. Актуальность трагедии.* – С. 4.

<sup>52</sup> Клоссовски П. *Перевод «Антигоны» Кьеркегора* // Коллеж Социологии. СПб., 2004. – С. 186.



Однак, сказати, що в сучасному світі не може відбутися трагедія як така – це ствердити, що ми живемо в довершеному світі, де більше не відбувається «розірваності із життям, універсумом»; що людина більше не має потенції чинити фатальних помилок; що більше немає тих, хто бачать світ як причино-наслідковість; що глядач більше не переживає ідентифікації себе з актором на сцені і не здатен більше співпереживати жакливій долі безневинного, який є подібний йому самому; що людина більше не боїться, що її також могла б спіткати подібна участь. Але сказати так, означає заперечити загальнолюдські властивості.

Сучасний театр, хоч і не може сьогодні гарантувати тотальність, характерну для драми античної епохи, все ж знаходить способи втілювати трагічне. «Постдраматичне відображає та виражає зменшувальну здатність єдиної оповідної форми драми занурити аудиторію в ілюзію світу<sup>53</sup>,» – зауважує П. А. Кемпбел. Це пов'язано з думкою, яку висловлює Г.-Т. Леман: «Майже будь-яка форма здається більш придатною для артикуляції реальності, ніж дія причинно-наслідкової логіки з притаманним їй приписом подій до рішень людей<sup>54</sup>». В новому театрі не оповідність грає головну роль у переживаннях глядача.

По мірі того, як віра у можливість подібної «зразковості», жорстко відділеної (і віддільної) від буденної дійсності, поступово губилася, власна реальність, або «мирський характер», театральної гри все більше виходила на перший план, а разом з тим поступово стиралася і переконлива межа між дійсністю та образом. Тим самим виявилася зруйнованою основа драматичного театру, котра раніше вважалася аксіоматичною в західній естетиці: уявлення про всезагальність логоса<sup>55</sup>.

В класичній драмі чуттєвість нерозривна з логосом. Передбачалося, що до трагічного переживання приводить майстерно складена фабула, кожна частина якої впливає із логічного ходу подій. Так почуття було узалежненим від думки, від історії. Починаючи з 20 століття мистецтво починає вивільнятися з-під влади оповіді. Так, у живописі авангардний рух змінює статус картини з такої, що

---

<sup>53</sup> Campbell P. A. Postdramatic Greek Tragedy // Journal of Dramatic Theory and Criticism. 2010. – С. 55.

<sup>54</sup> Леманн Х.-Т. *Постдраматический театр*. – С. 83

<sup>55</sup> Там само. – С. 70.

зображає сюжет реальності, на ту, що втілює естетичну цінність і пізнання за рахунок лише своїх виражальних засобів: кольору, форми, матеріалу, площини. Крайнім виявом цього вважаємо абстракцію. В силу різних обставин, зокрема відкриттів З. Фрейда в галузі психоаналізу, мистецтво 20 століття звертається до несвідомих проявів, зокрема цим займалися сюрреалісти, дадаїсти, абстракціоністи. Увага до *іrrраціонального* визначає подальший шлях мистецтва.

20-те столітті відкриває в драматичному дійстві можливість естетичного й духовного переживання не як філософського пізнання, а як суто чуттєвого враження, – ту можливість, котра завжди була іманентною музиці й танцю. Впускаючи в драму пластичні, образіві, звукові засоби як рівні поряд з дією смисловою, театр вивільняється з-під диктату літератури. Раніше, навіть якщо музика, пластика, костюми були споконвічними супутниками змісту в театрі з самого його зародження, їм відводилася не самостійна роль, а більше допоміжна. Тепер же текст, зокрема, у постдрамі слугує лиш приводом, темою до дійства, але явно не визначає усю виставу і долю її успіху.

Певно найхарактерніша ознака драми, з котрою її найбільше асоціюють – це *напруга*<sup>56</sup> вміщена в самій композиції твору. Фабульна структура драми забезпечувала наявність напруги, її внутрішнього конфлікту, що розв'язувався лише під кінець. Із відчуттям цієї напруги і пов'язують драматичний театр. *Композиційна напруга драми в постановках перевтілюється у напругу формальних елементів: гра, жести, музика, мовлення, знаки, темпоритм, візуальне вирішення* створюють іншого роду естетичну напругу. При цьому вони не ілюструють зміст, а є повноцінним і самодостатнім доповненням змісту.

Постдраматичне витісняє дію, пропонуючи натомість (від)творення *станів*. Характерне для візуального мистецтва зображення певного стану на картині стає визначальним для постдраматичної постановки. Відтак, драматична динаміка

---

<sup>56</sup> Там само. – С. 55-60.

перевтілюється у *динаміку сценічну*, яка ззовні може залишатися статичною картиною, при цьому рух відбуватиметься всередині. Так, постдраматична напруга проявляє себе у сценічному стані. «Постдраматичний театр – це театр станів і сценічно драматичних творів<sup>57</sup>,» – заявляє Г.-Т. Леман. Звідси також можна зробити висновок, що у постдраматиному творі переживання глядача стає не співпереживанням події, а співпереживанням стану. Так, можна занурити глядача у переживання трагізму без користання дією.

У 20 столітті мистецтва стають також саморефлексивними, аби проаналізувати свої засоби, зрозуміти свою унікальність. Театр визначає свою перевагою над іншими видами мистецтва можливість живого контакту в моменті тут і зараз. Така мета функція для постдрами стає особливо характерною перформативною рисою. У постдраматичних виставах *саморефлексування* відбувається всередині самої постановки – актори виходять з лінії персонажів і виявляють власне ставлення до того, що (не)діється. Такий метод розриває тіло ілюзії реальності, і виводить гру в іншу реальність – в дійсну, у найбільш справжню і намацальну на той момент.

«Проблематизація «реальності» як реальності театральних знаків стає метафорою для спустошення звичайних мовних фігур, що вже відбулося, і їх постійного й порожнього бігу по колу. Якщо знаки більше не можуть читатися як вказівки на конкретне означуване, тоді і публіка безпомічно зустрічається з альтернативою: або взагалі ні про що більше не думати перед лицем цього ніщо, цієї відсутності, або, навпаки, самотійно зчитувати ці форми, мовні ігри, та й самих гравців-акторів у їх представленню «Так-бутті»<sup>58</sup>.

Драматургія персонажів втрачає свій статус правдивості. Та ілюзія справжності, котру раніше забезпечувала гра в героїв, витворюється тепер у моменти гри-в-себе. Новим ліричним героєм стає сам актор, а для глядача момент ідентифікації з персонажем переходить у співпереживання акторові як людині.

Ганс-Тіс Леман стверджує, що «постдраматичний театр <...> зовсім не означає театр, котрий існує за межами, по ту сторону драми, тобто поза всяким

---

<sup>57</sup> Там само. – С. 111.

<sup>58</sup> Там само. – С. 91-92.

відношенням до неї. Його швидше слід розуміти як розгортання і розквіт певного потенціалу розпаду, демонтажу і деконструкції, вже закладеного у драмі<sup>59</sup>». Постдраматичне вважається продовженням і переродженням драми, оскільки воно не заперечує самої глибинної суті драматичного, проте заперечує всякі засоби і структуру, яка сприймається невід'ємною від драми. Так з'являється потреба у новому означенні театру – постдрама, для того аби розмежувати той комплекс змін, що вже не залишають від драми її подоби.

Коли абсолютно зрозуміло, що драматична ілюзія не просто переривається чи заміщується «епізуючим» дистанціюванням; коли у театру більше немає потреби ні у драматичній дії, ні у пластично представлених *dramatis personae*; коли більше немає потреби ні у драматичному, ні у діалектичному зіткненні цінностей, ні у присутності відразу впізнаваних персонажів, щоб успішно створювати певний «театр», тоді саме поняття драми – навіть якщо воно піддається змінам і різноманітному диференціюванню – починає нести в собі настільки мало реального змісту, що за ним ледве зберігається хоч якась пізнавальна цінність<sup>60</sup>.

Якщо уявити виставу, яка містить у собі трагічні обставини, чи втілює трагічний стан, при цьому цілковито побудована за принципами й естетикою постдрами, правомірно назвати таку виставу *посттрагедією*. Таке розрізнення необхідне, щоб оприаявити лінію помежів'я, котра розділяє настільки суттєві відмінності у формі, методах, зв'язку з глядачем і, зрештою, світобаченні класичної трагедії і тої трагедії, що ми можемо спостерегти на сцені сучасного театру. Тоді, головними змінами, характерними пострагедії, вважатимемо: втрату виставою дискурсивності – оповідь, розгортання сюжету, дія поступаються відтворенню станів на сцені; динаміка композиції перевтілена у динаміку внутрішню; текст перестає диктувати хід вистави, ставши одним із можливих виразових засобів, водночас самотійного статусу набувають інші позамовні засоби; а справжніми персонажами тут, замість сконструйованих, стають реальні люди – актори, виводячи розуміння реальності в театрі на інший рівень.

---

<sup>59</sup> Там само. – С. 58.

<sup>60</sup> Там само. – С.56.

## РОЗДІЛ ІІІ

### «ГАМЛЕТ» В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ

#### 3.1 Аналіз літературного тексту

«Трагедія про Гамлета, принца данського» стала свого роду канонічним текстом для театральних діячів. Роль Гамлета – мірило зрілості й талановитості актора, сама п'єса – планка досвідченості та виклик для всякого режисера, а виставу цю мають в своєму репертуарі більшість визначних європейських театрів. Драматичні роботи Вільяма Шекспіра ще за його життя завоювали популярність в англійської публіки театру «Глобус», для трупи якого він і писав п'єси. Опісля ж, весь його доробок здобув світове визнання.

Не дивно, що «Гамлет» прикував погляд не лише публіки і театралів, а й науковців та критиків. Складна композиція твору та глибокі характери персонажів провакують до найрізноманітніших трактувань і способів прочитання. П'єса стала об'єктом філософських, етичних, психологічних та інших дискусій.

Цікаво, що за часів Шекспіра, «Гамлет» користувався попитом і в малоосвічених і в інтелектуальних прошарків суспільства, в заможної та в менш забезпеченої публіки. Сама п'єса створювалася спеціально для тодішньої аудиторії театру «Глобус» (актором якого був сам Шекспір). Автор настільки вміло поєднав «високе і приземлене» в трагедії, забезпечивши їй віковий успіх. Два основні начала в «Гамлеті» – естетичне та філософське.

Фактично, фабульний шар шекспірівського «Гамлета» повністю зберігає весь ланцюг подій, успадкований від версій Саксона—Бельфоре—Кида [популярні тогочасні детективні п'єси на основі оригінальної історії про Гамлета]. Навіть тепер неважко знайти глядачів, які, мало що зрозумівши у філософії «Гамлета», нарешті сприймуть детективно-фабульну сторону трагедії.

Ось чому справедливе старе театральне повір'я: «Гамлет» не може провалитися — сама історія про злочини та помсту завжди вивезе<sup>61</sup>.

«Трагедія про Гамлета» успішно працює на різних шарах сприйняття. З естетичної точки зору, історія проводить глядача безперервною низкою хвилювань та відчуттів. Тут є все, що потрібно: кохання, злочин, обман, бійки, жарти. За «Гамлетом» цікаво спостерігати на розважальному рівні. З іншого боку, В. Шекспір зумів тут висловити дуже тонкі *внутрішньолюдські* переживання, вагання душі і її постійні пошуки правди. В п'єсі піднімаються проблеми соціальні та конфлікти *міжлюдських* стосунків. І тут же загальнолюдські питання вічного характеру, попереду яких знамените «бути чи не бути?».

Чи не найбільше суперечок дослідників виникло навколо вагання Гамлета вбити короля, яке тягнеться від початку й аж до кінця п'єси. Гамлет, що видається уособленням чеснот і людиною вольовитою, носить увесь час свій намір помсти впритул до останньої сцени.

Насправді, трагедія весь час дражнить наші почуття, вона обіцяє нам виконання мети, яка з самого початку стоїть перед нашими очима, і весь час відхиляє і відводить нас від цієї мети, напружуючи наше прагнення цієї мети і змушуючи болісно відчувати кожен крок у бік<sup>62</sup>.

Ба більше, вбивство короля, здійснюючись врешті, видається настільки несподіваним, невимушеним і непомітним, що очікувана помста вислизає із всякої уваги – разом із королем вмирає також королева, Лаерт і – сам Гамлет – що потрясає глядача значно сильніше. Таку незвичну структуру п'єси Л. Виготський описує так: *«Формула фабули: Гамлет вбиває короля, щоби помститися за смерть батька. Формула сюжету: Гамлет не вбиває короля»<sup>63</sup>.*

Через несумісність характеру Гамлета та його незрозуміло вмотивованої бездіяльності дослідники нарекли п'єсу таємничою та загадковою. В цій таємниці криється ще одна дуже важлива характеристика трагічного твору, яку Л.

---

<sup>61</sup> Бартошевич А. Для кого написан «Гамлет»? Вместо введения. // Для кого написан "Гамлет": Шекспир в театре. XIX, XX, XXI... 2014 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <http://www.w-shakespeare.ru/library/dlya-kogo-napisan-gamlet-shekspir-v-teatre1.html>

<sup>62</sup> Виготський Л. С. *Психология искусства* – С. 239

<sup>63</sup> Там само.

Виготський детально викриває. Уже було сказано, що цю трагедію, як і всяку іншу, недоречно розглядати із психологічної точки зору. Характери у В. Шекспіра ніби необачно не відповідають своїй поведінці – тут годі шукати логічних мотивацій і пояснень. Сила «Гамлета» у погляді на людину і світ зсередини:

Достатньо подивитися тільки на будь-яку трагедію, зокрема на «Гамлета», щоб побачити, що всі особи в цій трагедії зображені такими, якими їх бачить Гамлет. Усі події переломлюються через призму його душі, і, таким чином, автор споглядає трагедію в двох планах: з однієї сторони він бачить усе очима Гамлета, а з іншої, він бачить самого Гамлета своїми власними очима, так що *всякий глядач трагедії відразу і Гамлет і його спостерігач*<sup>64</sup>.

Особливість трагічного твору власне в тому, що трагічний герой об'єднує в собі два протилежні плани історії. Два суперечливі переживання сприймаються глядачем як єдинство в героєві, з яким той себе ідентифікує<sup>65</sup>. Так, ззовні Гамлет видається рішучим та, зрештою, приймає вольове рішення помсти, робить певні спроби її, водночас внутрішньо постійно звинувачує себе в бездіяльності і ухиляється від помси. Такі суперечливі плани не пантеличать глядача, бо є поглядом на ситуацію очима Гамлета.

Текстовий ряд особливо вражає тоді, коли оголює світ внутрішніх переживань героя. Спостереження за монологами персонажів по-суті дають змогу глядачеві підглядати за моментами каяття, сповіді – віч-на-віч опинитися з героєм в мить найбільшої вразливості і повної правдивості. Такі частини мають потенціал запускати і в глядачеві катарсичні переживання, за умови отожднення себе з героєм.

До тексту про Гамлета режисери звертаються для пошуків відповідей на питання свого часу. Він, ставши класикою драматургії, має у собі завжди актуальні теми доступні, універсальні ідеї, ключі до розуміння людського існування в світі.

Сучасний підхід до театральної постановки реалізовується переважно у формі режисерського театру. В раніших театральних формах драматург був деміургом,

---

<sup>64</sup> Там само, с. 243-244

<sup>65</sup> Там само, с. 247

котрий заклав у п'єсу всі сенси, головну ідею тему та всю необхідну інформацію для вистави. Так, режисер, завдяки детальному аналізу, мав виявити всі ключі, мотивації та цілі персонажів і реалізувати той первиннозакладені ідеї на сцені<sup>66</sup>. Натомість, тепер монополія на сенс вистави перейшла до рук режисера.

Режисерський театр пропонує до перегляду унікальні, індивідуальні ідеї творця-режисера, що тою чи іншою мірою спираються на текст. Режисер дозволяє собі вихоплювати із готового драматичного ті сенси, що необхідні йому для втілення власної ідеї, тлумачити у свій спосіб, скорочувати та видозмінювати, таким чином по-суті витворюючи нову бриколажну драматургію, що характерно для епохи постмодерну.

П'єса «про принца Гамлета», плідна тематично, багата мовою вислову, дозволяє режисерам проговорювати біль їхнього часу. Шекспірівські пероснажі, вже архетипічні, стають у виставах алюзіями на сучасних політичних діячів чи на сучасне суспільство. Сам же ліричний герой Гамлет, змінюючись з часом від постановки до постановки, залишається кожним з нас.

### 3.2 «Гамлет» в сучасному українському театрі

Я задаюсь питаннями: що є «трагедією про Гамлета» тепер? Ким є Гамлет у нашій країні – в сучасному театрі? Можемо сказати – хтось інший. Виконавець ролі Гамлета у Франківському драм-театрі Олексій Гнатковський висловлює думку: «Кожен відрізок часу формує свого Гамлета<sup>67</sup>».

З початку 21 століття в Україні поставили щонайменше кілька десятків вистав про «Гамлета, принца данського», враховуючи професійні й аматорські театри, класичні історії в місцевих «національних драматичних театрах» та прогресивні, провокативні чи просто переосмислені постановки сучасної режисури. Говорючи

---

<sup>66</sup> Вырыпаев И. *Природа творчества. Осознанное присутствие* [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://youtu.be/jA0X7wduffA>

<sup>67</sup> *Гамлет по-франківськи* [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://youtu.be/pBDJRLYpE8A>



про Гамлета: «...Українські режисери багато років намагаються за допомогою Шекспіра збагнути механізми здійснення влади, розвінчати та викрити її носіїв<sup>68</sup>». З допомогою цієї п'єси проговорюють трагедії власні, і трагедії народу.

Серед визначних робіт можна згадати роботу Станіслава Моїсеєва – перша в сучасному перекладі і прочитанні вистава у Молодому театрі в Києві, за нею у 2002 Андрій Жолдак у Харківському академічному українському драматичному театрі ім. Тараса Шевченка випустив постановку за мотивами В. Шекспіра «Гамлет. Сни».

Опісля, пік звертань до «Гамлета» стався у 2009-2010 рр. Дмитро Богомазов у 2009 в Одеському академічному українському музично-драматичному театрі ім. Василя Василька поставив свою готичну, похмуру, експериментальну версію цього твору, за яку отримав пізніше Шевченківську премію. Далі – «Наш Гамлет» Миколи Михальченка у Харкові, «Гамлет» Петра Ластівки в Луцьку та Олексія Кравчука в Луганську.

Найсвіжіші прем'єри мали вийти цієї весни 2022 року – в Київському театрі «На лівому березі» в режисурі Тамари Трунової та в театрі «Нефть» у Харкові авторства Артема Вусика. При цьому А. Вусик кинув провокативний виклик класиці: взявши за основу шекспірівський сюжет і персонажів, поставив «Гамлета» в жанрі «квір-шоу з елементами стендапу». Перед ними, були також вистави у Рівному (2021), Вінниці (2019), Краматорську (2019) та Київському театрі на Печерську (2019)<sup>69</sup>.

В цьому дослідженні я розгляну період «між» двома описаними попередньо. Після 2014 року в Україні вийшло відразу декілька постановок «Гамлета». Тою чи іншою мірою ці вистави були рефлексіями на Революцію Гідності і післяреволюційні зміни, чи принаймні створювалися під враженнями від цих подій. Сплеск прем'єр припав на 2017-2018 роки. Так, у Сумській виставі (2017, реж. А.

---

<sup>68</sup> Васильєв С. Шекспір в сучасній Україні: Щедрий, мудрий, терплячий. 2016 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/12/5/221068/>

<sup>69</sup> [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <http://www.t-fishing.co.ua/product/hamlet/>

Меженін) з'являються персонажі «в спортивках», які дуже нагадують тітушок<sup>70</sup>; на Харківській сцені (2018, реж. О. Дмитрієва) основою сценографії стають металеві бочки, в яких на Майдані розпалювали вогнище; а в Закарпатському театрі (2016, реж. Я. Геляс) Гамлет повертається з АТО, а Фортінбрас-загарбник виявляється Путіним<sup>71</sup>.

Для аналізу мови трагічного в постановках «Гамлета» цього періоду я детальніше розгляну три вистави: в Івано-Франківському драматичному театрі, у Львівському театрі «І люди, і ляльки» та в Харківському театрі ляльок.

### 3.2 Аналіз перекладу

Переходячи до аналізу сценічної мови постановок «Гамлета» в українському театрі, найперше треба звернути увагу на саму мову, якою говорить Гамлет у виставах. Серед «Гамлетів» поставлених в Україні у 21 столітті є версії як українською мовою, так і російською. Окрім того, чи не ключовим моментом, що вирішує як прозвучить вистава і як буде сприйнята глядачами, є варіант перекладу.

На загал, перші переклади Шекспіра українською з'явилися в другій половині 19 століття, найвідоміший з яких – «романтичний» – належить авторству Пантелеймона Куліша. Далі, в 20 столітті в перекладі Юрія Клена «вчувається вплив сценічного експресіонізму» Леся Курбаса<sup>72</sup>. Опісля, слідує різноманітні переклади Л. Гребінки, М. Рудницького, І. Костецького, Г. Кочура зі своїми стилістичними особливостями та сценічними недоліками і перевагами, до яких і зверталися режисери українських театрів впритул до 20 століття.

---

<sup>70</sup> Карпова А. «Гамлет» у сумській версії: реп, кітч і тітушки. 2017 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://debaty.sumy.ua/news/society/gamlet-u-sumskij-versiyi-rep-kitch-i-titushky>

<sup>71</sup> У Закарпатському муздрамтеатрі прем'єра вистави «Гамлет». 2016 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <http://life.ko.net.ua/?p=17420>

<sup>72</sup> Коломієць Л. Українські перекладачі «Гамлета» В.Шекспіра: Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Кочур, Юрій Андрухович. Київ, 2017. [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/kolomiiec-l-v-ukrainski-perekladachi-gamleta-v-shekspira-pantelejmon-kulich-jurij-klen-leonid-grebinka-mihajlo-rudnickij-igor-kosteckij-grigorij-kochur-jurij-andruhovich/>

У 2000 році на прохання Станіслава Моїсеєва, режисера «Молодого театру» Юрій Андрухович зробив свою версію перекладу «Гамлета». Режисер хотів зробити постановку в «свіжому, сучасному, не «закадемізованому» перекладі<sup>73</sup>» і, зрештою, у 2001 в Молодому театрі такого «Гамлета» побачив світ. Так, перекладацькі стратегії Ю. Андруховича явили публіці абсолютно нове бачення і прочитання Шекспірівської трагедії.

Крайній (і досі) переклад зближує класичну, давню історію, в оригіналі написану доволі складною та витонченою мовою, до сучасного українського глядача (і читача) завдяки доволі радикальним і часто відверто постмодерністичним рішенням перекладача. Ю. Андрухович активно використовує в тексті ремінісценції та різноманітні алюзії до світової та української літератури, до популярної культури, пострадянської спадщини та соціального життя України останніх десятиріч. Він «широко вдається не тільки до перефразувань, а й до переробок та спрощень тексту оригіналу, свідомо наближаючи його до масової української аудиторії<sup>74</sup>».

В цій версії п'єси контрастує висока й низка мова, доволі багато лайки – при цьому часто специфічно регіональної, що робить «Гамлета» ледь не українським. Критикиня Л. Коломієць підкреслює: «Огрублена лексика, відвертіші фізіологічні конотації й загальний тональний зсув перекладу в бік саркастичної іронії викликають і зсув емоційної тональності окремих фрагментів п'єси з піднесено-трагічної на трагіфарсову<sup>75</sup>».

Не вдаючись до деталей мистецтвознавчих та перекладацьких дискусій, варто відзначити важливість перекладу Ю. Андруховича для сучасного театру. Безперечно, Шекспірівські твори, які стали світовим каноном і користуються

---

<sup>73</sup> Агаджанова А. Чому потрібні сучасні переклади Шекспіра та як Андрухович став перекладачем. Інтерв'ю. 2021 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://suspilne.media/175851-comu-potribni-sucasni-perekladi-sekspira-ta-ak-andruhovic-stav-perekladacem-intervu/>

<sup>74</sup> Коломієць Л. Новий український «Гамлет»: перекладацька стратегія Юрія Андруховича. 2017 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/kolomiiec-l-v-novij-ukrainskij-gamletperekladacka-strategija-jurija-andruhovicha/>

<sup>75</sup> Там само.

величезною затребуваністю у театрах всієї західної цивілізації, у різних культурах так чи інак намагаються апропріювати. Ю. Андруховичу точно вдається переглянути канон та перекласти на мову сучасності, ба більше українських сучасних реалій. І хоч в критиці такий переклад назвали «апокрифічним<sup>76</sup>», він влучає в ціль – в глядача.

Ю. Андрухович «застосовує одомашнювальну тактику» і так йому вдається привласнити «Гамлета» українській культурі. Тож, від початку 21-го століття на сценах українських театрів Гамлет говорить зрозумілішою і доступною, сучасною мовою в постановках прогресивних режисерів С. Моїсєєва, О. Кравчука, Р. Держипільського та багатьох інших.

Справедливо також говорити про спрощення, якого зазнає оригінальний текст внаслідок осучаснення та «огрублення» перекладу. Безперечно, фабула, сюжет, ключові ситуації і мотиви – все зловлено точно і зберігається в перекладеному тексті. Втім, завдяки яскравому авторському почерку Ю. Андруховича текст набуває свого характеру та духу. «Гамлет» у цій версії постає перед глядачем у постмодерністичному світлі.

В одній із вистав, яка є об'єктом цього дослідження «Гамлет» говорить російською мовою у перекладі Бориса Пастернака. Це класична версія перекладу відомого російського поета 1940 року, він є частиною російської літературної традиції.

Критик С. Толкачов висловлює твердження про те, що в перекладі мимоволі відобразилась історія Російської держави. Зрештою, як і кожен із перекладів вловлює більшою чи меншою мірою час та обставини. Дослідник пише: «Пастернак із глибин свого поетичного та перекладацького генія вдивляється в темряву сталінської епохи, в якій він повинен був мовчати чи втікати в переклад<sup>77</sup>». Такий

---

<sup>76</sup> Там само.

<sup>77</sup> Толкачев С. П. *Пастернак и Шекспир* [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3831.html>

переклад вирішує взяти за основу вистави режисерка Харківського академічного театру ляльок Оксана Дмитрієва.

### **3.4 «HAMLET», Івано-Франківський національний театр ім. Франка, 2017**

*Лютий 2017*

*Жанр – неоопера-жах*

*Переклад Ю. Андруховича*

Першою серед трьох виходить вистава «HAMLET» в Івано-Франківську. Режисер Ростислав Держипільський розробляє для вистави комплексну нову театральну мову для втілення «трагедії про Гамлета». Саме про цю постановку можна сказати, що та діє за принципами посттрагічного.

Передусім це простежується в принципі роботи з текстом. Вистава створена *за мотивами* «Гамлета» В. Шекспіра, тобто текст тут кардинально скорочений, частини його переміщені, непотрібні герої та сюжетні лінії прибрані, ба більше – з'являються нові персонажі – богині помсти Еринії з «Макбета» того ж В. Шекспіра. Режисер пропонує глядачам альтернативну класичній історію: дія відбувається задовго опісля трагічних подій, коли персонажі загинули. Богині помсти пробуджують Гамлета з вічного сну, він отримує повторну можливість буття. Персонажі повстають з могил, аби «спокутати свої гріхи і розірвати врешті-решт коло трагедій, у якому скніє рід людський<sup>78</sup>...»

Вже під кінець – коли всі у власній сім'ї, власній країні поперебивали одне одного, на тлі трупів з'являється, ніби нізвідки, контрастуючий персонаж в діловому костюмі – Фортінбрас, який заявляє про успадкування ним цих земель. Вчувається післяреволюційний сценарій.

---

<sup>78</sup> *HAMLET drama per musica* за В.Шекспіром у перекладі Ю.Андруховича [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <http://www.dramteatr.if.ua/show/hamlet/>

Оголошений жанр – неоопера жах. Це музичний твір такою ж мірою, як і театральний. Вистава пропонує альтернативну – музичну драматургію, навколо якої вибудовується вся дія. Автори музичної партитури – сучасні композитори Роман Григорів та Ілля Разумейко. Вони також виконують ролі Тіні батька Гамлета та Йорика в перших версіях вистави.

Ансамбль з шести інструментів реконструює оркестр шекспірівського театру «Глобус». Експериментальна музична частина вистави включає в себе «необароко та фольклор, чорний джаз і багат шарова електроніка, рок та тріп-хоп, альянзи на кіномузику 70-х та псевдо-цитати з Генделя і Шенберга, циганські наспіви та сцени сербського весілля<sup>79</sup>».

Саме музика задає диктат стану та настрою. Дія постановки розгортається за логікою розгортання музичної партитури. Переживання у глядача напряду пов'язані із запропонованими *іраціональними* обставинами звукової та просторової компоненти. Власне текст є лише допоміжним, додатковим – в неоопері він не має наративної сили.

Невипадковим – і навіть дуже важливим для дійства є місце – *топос смерті*. Вистава відбувається у підвальному приміщенні драмтеатру, до якого ведуть вузькі тунелі. Потрібно пройти повз людей в чорних монаших мантиях, перш ніж дістатися до «зали». Тож, вистава починається ще перед тим, як почнеться дія. Публіку занурюють в атмосферу, в гру, в обставину потойбіччя. Саме підземелля символічно стає Аїдом, (колективною) могилою. Серед мінімальної сценографії – індивідуальні могили персонажів, розташовані на краю умовної сцени, з яких ті повстають і до яких повертаються час до часу. Такий сильний спільний простір не залишає байдужим, а диктує свої правила перебування. Аїд не відділений від публіки четвертою стіною – в ньому перебувають усі.

---

<sup>79</sup> Там само.

Акторська гра включає в себе як прийоми психологічного театру – *вживання* в роль, так і постдраматичні механізми: в якісь моменти актор, що грає Гамлета (О. Гнатковський), виходить за межі персонажа, вставляє свої власні репліки, коментує щойно підняту персонажами тему, а також спілкується із глядачами.

Ліричний герой Гамлет стає в цій постановці бездіяльним. Дія від трагічного героя зміщується в бік музичного і просторового образу, тобто драматична замінюється на *сценічну динаміку*. Трагічний герой перестає відігравати головну роль у виставі (як і будь-який з персонажів) – стає одним із образів переживання.

Постмодерністичною рисою у виставі є принцип *неоритуалу*, на якому та збудована. Просторово рух відбувається по колу. (Особливо помітно це в перших версіях вистави, де усе та усі крутяться навколо живого оркестру – в останніх версіях велика частина музичного звучить в записі, супроводжуючись співом Ериній). Ті ж Еринії, влаштовуючи вакхічні танці та співи, створюють певну містерію на сцені.

Окремий момент, який потребує уваги – це елемент *театру жорстокості* Антонена Арто<sup>80</sup>. Посеред дійства Гамлет-Олексій-Гнатковський виносить на сцену шмат сирого м'яса – який за сценарієм є тілом Полонія. Тут же – актор смажить м'ясо на сковорідці, годує ним актора-короля (Ю. Хвостенко). Пізніше Гамлет пропонує – і навіть дуже наполягає – скуштувати м'яса глядачам. Такий «жортокий» прийом задіює в кожному свої суб'єктивні, ірраціональні переживання, але точно залишається дуже яскравим відбитком у пам'яті. Грає роль також запах, який є дуже сильним механізмом асоціативної пам'яті. Запах смаженого м'яса – дух вбивства – витає в повітрі до кінця вистави і довго опісля неї.

В такі способи Р. Держипільський емансипує змісти Гамлета з класичної форми. Цією виставою режисер пропонує певну унікальну мовну систему пост-трагічного, яка є бриколажем різноманітних мистецьких рішень. Завдяки домінанті ірраціонального глядачеві пропонується можливість нової чуттєвості. Це те, що

---

<sup>80</sup> Artaud A. *Theatre and its Double*. Alma Books, 2018.

Ганс-Тіс Леманн називає театром станів. Вистава пропонує співпереживати не події, не сюжет, а слідувати стану: через настрої, враження, тригери, крик, сльози, контрасти, звуки, ритми, візуальність – суто естетичні пережиття.

Одним із натхненників для створення такого дійства Ростиславу Держипільському став давній міський цвинтар – теперішній парк, надгробки в якому видно із вікон Франківського драмтеатру дотепер. Критикиня Майя Гарбузюк висловлює припущення: «Хто зна, що їх турбує? Можливо, нові й нові могили, що виростають тут від 2014 року<sup>81</sup>?»

### **3.5 «Гамлет», Львівський театр естрадних мініатюр «І люди, і ляльки», 2017**

*Жовтень 2017*

*Жанр – історія світового ляльководення*

*Переклад Ю. Андруховича*

Слідом за Івано-Франківським «Гамлетом» восени за цією ж п'єсою виходить постановка у Львівському ляльковому театрі «І люди, і ляльки». Режисер цієї вистави Олексій Кравчук притримується більш класичної стратегії. В описі вистави знаходимо «нерадикальна, детальна, майже класична вистава». Цей «Гамлет» літературоцентричний. Оригінальний текст залишається майже незмінним. А головне – думка іде саме за текстом передусім.

Серед особливостей, які впадають в очі, найперша: Гамлета грає жінка. Такий жест не є провокацією (як у виставі А. Вусика), та він створює ефект дистанції до головного героя – зникає певна ілюзія тотожності актора та Гамлета. «Надія Крат не грає чоловіка, — відзначає режисер. — Вона дуже точно тримає думку, і ця думка породжує образ Гамлета<sup>82</sup>.» Вже в цьому моменті трагедія переходить у вимір

---

<sup>81</sup> Гарбузюк М. *Чи нормальної класики хочете?* 2018 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/76495>

<sup>82</sup> Козирева Т. *У ролі Гамлета – жінка* // «День», газета №191. Львів – 2017 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/u-rol-i-gamleta-zhinka>



брехтівського театру дистанції. Глядачеві пропонують на розгляд саме думки, образи та ідеї, а не «карусель» чуттєвих переживань.

Головний театральний прийом у цій виставі – мова ляльок. Лялька з’являється тоді, коли людина стає ведена кимось або чимось – узалежнюється від власних пристрастей і бажань. Тут і великі, і маленькі ляльки, які відображають різні шари людської особистості.

Скажімо, Гамлет висвітлений найбільш багатопланово. Можна виділити 3-4 рівні гри відносно цього образу: маленька лялька Гамлета вступає в дію, коли Гамлету доводиться прикидатися божевільним, а також в різних жартівливих чи іронічних моментах вистави; велика лялька є основою соціальної ролі Гамлета та світу, це його манери і поведінка, голос його розуму; Гамлет також з’являється поза ляльками через гру акторки – і на цьому рівні оголюється його внутрішній світ, переживання, душевний стан; окрім цього час від часу з’являється також акторка, яка особистість, яка відокремлюється від персонажа Гамлета і починає припасовувати переживання, роздуми і світ Гамлета до себе як людини, вона висловлює коментарі до зіграного, свої очікування, жартує. Через цю багатоплановість, перспективу, яка заглиблюється всередину людини, постає картина внутрішньої діалогічності.

Окрім того, різні плани кожного з персонажів взаємодіють між собою з різних рівнів, змінюють їх відповідно до ситуації і в процесі спілкування. Завдяки такій грі можна спостерігати павутину людських зв’язків, маніпуляцій, масок.

Режисер О. Кравчук не грає у цій виставі з глядацькими переживаннями. Тут складно отожднити себе з ліричним героєм завдяки дистанціюванню актора з персонажем – на сцені по-суті демонструються архетипічні образи, а не живі герої, що діють тут-і-зараз. Глядача не заворожують ілюзією реальності у цій постановці, натомість захоплюють дуже вдалим чергуванням комічного і серйозного, напругою очікування вирішення конфлікту. Спонукають обдумувати побачене, формувати враження до того чи іншого персонажа в кожній ситуації і в його виборах.

У виставі не розробляється якась унікальна сучасна мова засобів, щоб втілити трагічне, натомість розігрується авторська режисерська концепція. О. Кравчук використовує мову епічного театру та театру ляльок аби проговорювати насущні хвилювання. З актуальної суспільної ситуації режисер виділяє, зокрема, проблему маніпуляції – для якої ляльки чи не найкращим сценічним рішенням.

Спроба до діалогу також напряду втілюється у змішуванні сценічного та глядацького простору, у прямих намаганнях акторів залучити публіку до розмови: «Андрогінний Гамлет, поза сумнівами, раз у раз розтинає четверту стіну мініатюрного залу, обживається серед сорока прикирваних глядачів, відчувається здебільшого своїм серед своїх<sup>83</sup>».

Так, «трагедія про Гамлета» у театрі «І люди, і ляльки» відкриває простір для переосмислення післяреволюційних зворушень у державному ладі та громадянському суспільстві України. На індивідуальному ж рівні вистава відкриває питання самоусвідомлення, протистояння внутрішнього світу людини зовнішньому світу інтриг. О. Кравчук коментує виставу так:

Якщо звернутись до історії суспільства, то «Гамлет» як матеріал приходить у різні театри за часів змін, коли на порядок денний гостро виходить питання людини і соціуму, людини й держави, маніпуляції та вибору... А для нас день нинішній — теж день усвідомлення хаосу, в якому ми зараз живемо<sup>84</sup>...

### **3.6 «Гамлет», Харківський державний академічний театр ляльок імені В.А. Афанасьєва, 2018**

*Травень 2018*

*Жанр – трагедія*

*Переклад Бориса Пастернака*

Зовсім з іншої перспективи рефлексують на державні зміни авторки вистави «Гамлет» в Харківському театрі ляльок. Над постановкою працювали в творчому

---

<sup>83</sup> Вергеліс О. *Сестра наша – Гамлет*. 2017 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://zn.ua/ukr/ART/sestra-nasha-gamlet-261314.html>

<sup>84</sup> Козирева Т. *У ролі Гамлета – жінка*. 2017 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/u-rol-i-gamleta-zhinka>

тандемі двоє мисткинь: Оксана Дмитрієва та Наталія Денисова. Перша – режисерка, уродженка АР Крим (де отримала звання заслуженої артистки), який став окупованою територією у 2014 році. Друга – художниця-постановниця – родом із міста Єсентуки, в Росії – в'їзд до якого також став проблематичнішим після 2014.

Цей «Гамлет» змальовує похмурий світ відчаю і зради, розпаду та занепаду, який перегукується із картиною пост-революційної держави. На сцені тут і там з'являються металеві бочки, які відсилають до Майдану. Вони – один з головних елементів сценографії – грають ролі трупа, сховку, трону і безлічі інших образів. Актори всіляко ними маніпулюють, перекочують, передають, «створюючи неймовірний гуркіт і тривожний звук, який практично не змовкає протягом усієї вистави<sup>85</sup>».

Перші сцени розповідають про країну Данію, володарем якої став король Гамлет після перемоги у зіткненні із Фортінбрасом, що володів нею попередньо – тепер же король і сам помер. Це окреслення політичної ситуації для самої режисерки є визначальним – вона коментує обставини так:

Історія Данської держави від початку трагічна. Адже Гамлет-старший, по суті, захопив цю землю — нехай і здобув її в чесному поєдинку. Тому всі, хто керує цією державою, тут чужинці. І Гамлет, який багато років не був тут, такий самий чужинець на цій території. І він не готовий зіткнутися з тим, що тут відбувається: «Прогнило щось у Данському королівстві»... Взявши місію помсти за загиблого батька, він потрапляє в пастку-лабіринт, звідки живим уже не вибратися<sup>86</sup>.

Чи можна провести паралель із Революцією гідності? Для переважної більшості українців зворушення в країні 2013-2014 були сприйняті як досягнення, певна культурна і національно-визвольна перемога, рух до розвитку та здобуття свободи. З іншого боку, існують й ті, хто опирався революційному руху, на чії цінності і бачення міждержавних політичних стосунків зазіхнули і порушили їхні кордони. «Щось прогнило в Данському королівстві...» Звідси – біль. Чужинці з чужими ідеями та цінностями захопили владу, нехай і в чесному двобої. І

---

<sup>85</sup> Борбунюк В. [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://www.facebook.com/groups/148640888334134/posts/1798655727109447/>

<sup>86</sup> Чепалов А. *Думать, фантазировать и удивлять*. 2018 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/dumat-fantazirovat-i-udivlyat>

неможливо опиратися новій реальності. Такий сценарій є одним із можливих прочитань.

Вистава грається російською мовою в перекладі Б. Пастернака із українськими субтитрами. Окрім того, що вона є дзеркалом часу, суспільства, також розповідає історію певного травматичного досвіду. В описі вистави на офіційному сайті театру знаходимо такий текст: «Адже пекло та рай – реальні простори, щохвилини нами ж і створювані, а трагедія Данського королівства – у чомусь відображення і нашого життя<sup>87</sup>».

Химерність світу, в якому існують герої харківського «Гамлета» викликає відчуття непримирення із реальністю. Світ, в якому хочеться «не бути», де люди позбавляються глузу від бажання влади та насолод, де немає місця людині чесності і чеснот. До речі, центральний елемент сценографії – стенд із комірками для ляльок – нагадує тюрму. Головний герой каже, що Данія – тюрма. Так і настрої та фабула вистави розповідають про Людину, закинуту в тюрму обставин, яка волею-неволею стає таким же тюремником-злочинцем.

В таку реальність закинутий Гамлет і йому доручено завдання – помста за вбивство короля. Пристальніше погляньмо на цього героя. Правда, що в кожній режисерській постановці та в кожному акторському виконанні персонаж Гамлета має свої унікальні риси внаслідок особливостей прочитання. Поза тим, як трагічний герой в оригіналі він виступає людиною, наділеною чеснотами, достойною, але достатньо простою для того, щоб бути схожим кожному людину, на глядача. У Шекспіра Гамлет зображений поглядом від першої особи – так як людина бачить саму тебе, тож і глядач бачить себе в ньому.

Натомість, у виставі відбувається роз'єднання між головним героєм та глядачем. В першу чергу, він втрачає свою гідність. В ході подій, Гамлет вбиває декількох персонажів – і цей факт *в залежності від постановника* може вислизати

---

<sup>87</sup> [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://puppet.kharkov.ua/spektakli/hamlet.html>

з уваги публіки, тут же факти вбивства підкреслюються: щораз комірка із убитим персонажем витягується із стенду. Інтерпретація тексту на сцені викривлює характер трагічного героя так, що під кінець він сприймається жорстоким різником, свідомим і холодним вбивцею.

Гамлет, вирішивши помститися вбивці, сам мимоволі стає вбивцею, змушений навчитися володіти механізмами кривавих розправ. Це страшна історія, тому що в його навколишньому світі немає ні світла, ні любові. Примар стає все більше. Світ хворий, це очевидно. Але чи виліковний він взагалі?<sup>88</sup>

Таким чином, змінюється фокус – ми бачимо Гамлета не його очима, бачимо все збоку, очима ситуативного спостерігача через призму сприйняття режисерки. В ході вистави відбувається процес розототожнення глядача із героєм в ході того, як розпадається образ трагічного героя. Цьому сприяє також той факт, що Гамлет не бере відповідальності за фатум, не бере на себе провину за помилку – і таким чином не може розірвати кола родинної трагічної провини. Філософ Анатолій Ахутін стверджує, що трагічний герой набуває достоїнності, коли визнає власну провину. Але цей Гамлет падає в гріх разом з усіма іншими.

По-суті з персонажем не відбувається найголовнішого, катарсичного моменту, за Арістотелем – впізнавання, каяття. Тож не відкривається і вимір надії на виправлення, на повернення людині її людськості. «Вистава фіксує факт і не показує вихід<sup>89</sup>,» – пишуть у відгуку. З цих причин виставу варто назвати радше концептуальною, аніж трагічною. Для того, аби називатися жанром трагедії в класичному сенсі їй бракує променя світла серед темряви, яку вистава зображає.

Трагічні обставини, які, ймовірно, напряду досвідчили авторки є приводом, темою, зображеною ситуацією. Мисткині проговорюють цей травматичний досвід у виставі, але не пропрацьовують тут же, не трансформують. Так, художній світ цього

---

<sup>88</sup> Чепалов А. *Думать, фантазировать и удивлять*

<sup>89</sup> Томенчук Л. «ГАМЛЕТ» (ХАРЬКОВ, ТЕАТР КУКОЛ) 2019 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <http://www.art-oko.com/retsenzii/gamlet-harkov-teatr-kukol/>

«Гамлета, принца Данського» змальовує темяву і залишається в ній до кінця. Світ розпадається, та не зцілює(ться).

Саме сценографічна мова є чи не основним виразовим засобом. Це точно візуальна вистава, яку збудувала талановита художниця Наталія Денисова. І сценографічне рішення витворює семантичні ряди, наповнює простір образами і відчуттям містичності світу. Додає художньої барви також музичний акомпонемент. Такому проробленому художньому рішенню програє менш виразна акторська гра, яка працює за принципом психологічного театру.

Ще один незамінний елемент мови вистави є, звісно, ляльки. Ляльки створюють додатковий план, перебуваючи в своїй невеликій тюремній камері в центрі сцени. Режисерка коментує:

Там, де людина стикається з незбагненим, таємничим, обов'язково має з'явитися лялька. Вона підхоплює тему героя та робить очевидним недовомлене. Наприклад, ляльку Гамлета всю виставу ведуть інші, наче сама доля. І лише у фіналі вистави вона опиняється в руках актора, який виконує Гамлета: відбувається з'єднання душі та тіла. Це знак готовності людини прийняти долю. Гамлет з Лаертом б'ються у фіналі не наживо, а за допомогою середньовічних маріонеток. І напевно це точніше, ніж найефектніше фехтування<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Чепалов А. *Думать, фантазировать и удивлять*

## ВИСНОВКИ

Ця бакалавська робота стала спробою поглянути на сучасний театр через призму поняття трагічного – якими є трагічні теми та художня мова для їх втілення. І разом з тим, це спроба зрозуміти що залишається від жанру трагедії сьогодні, в який спосіб її актуалізують та реалізують. Загальна тенденція сучасного театру така: трагічне переходить в посттрагічне.

Згідно з аналізом вистав, через текст «Гамлета» українські сучасні режисери проговорюють важливі зміни в сучасному суспільстві і державному ладі. Драматургічна мова «Гамлета» є засобом для втілення режисерських ідей; класичні персонажі стають архетипними образами, під яких підставляють сучасні фігури; а в філософських ідеях В. Шекспіра митці шукають відповіді на питання сьогодення.

Три вистави 2017-2018 рр., що в фокусі цього дослідження, відображають зріз українського суспільства післямайданового часу. Кожен із режисерів у свій спосіб реагує на актуальну ситуацію, робить спробу перетворити власне авторське переживання дійсності в мистецьке висловлювання. Так, з'являються три кардинально інші «Гамлети». Серед калейдоскопу театральних засобів кожен обирає різний режисерський підхід.

Вистава, яка з'являється першою – в Івано-Франківську, працює в найбільш сучасний, експериментальний спосіб. Режисер Р. Держипільський звертається великою мірою до засобів постдрами, поєднує театральне та музичне, міксує різні прийоми, таким чином розробляючи авторську бриколажну посттрагічну мову. Зроблена в жанрі неоопера-жах, вистава робить акцент саме на музичній, а не літературній драматургії. Текст п'єси – модифікований, розірваний, скорочений та доповнений – створює образи, але не є наративним. Дія розвивається за логікою музичної партитури.

Роль трагічного героя як центрального та діяльного також зміщується на периферію. Над Гамлетом домінують інші опції: музичний світ, який диктує все; і

простір могили – підземелля, Аїду. Гамлет бездіяльний (бо в могилі вже немає сенсу боротися).

Вистава підходить під визначення театру станів, де основними засобами є ірраціональне: музика, атмосфера, простір, ритм, жест та інші. Таким чином, «Гамлет» в Івано-Франківську схиляється до суто естетичних функцій вистави. Він пропрацьовує тему смерті, міжусобиць, руйнівних пристрастей через переживання відповідних емоцій та станів.

Друга вистава – у Львівському театрі «І люди, і ляльки» звертається до теми людських маніпуляцій, а головним прийомом, який у цьому допомагає, є мова театру ляльок. Шекспірівський текст – центральний елемент дії. Він втілюється у постановці більшою мірою за принципами епічного театру: дистанціювання акторів від ролі, демонстрація образів та ідей. Таким чином текст трагедії очуднюється – дозволяє глядачеві спостерігати за дійством, а не ототожнювати себе з ним.

В результаті, цей «Гамлет» працює за протилежними до першої вистави принципами сприйняття. Він відкриває простір для розмірковування, а не переживання. Ця вистава стає рефлексією про людину, закинenu в світ пристрастей і хаос суспільних і владних інтриг; про самоусвідомлення. Людина з її внутрішнім світом, ідеями та цінностями і врешті з її душею протиставляється обставинам зовнішнім. Трагічна колізія в діалектиці людини і світу.

Третя вистава в Харківському ляльковому театрі є іншою відповіддю на події актуального часу. Зроблена також прийомом театру ляльок та психологічного театру вона демонструє реальність розпаду і розчарування. Детально пророблений художній світ задає диктат усій атмосфері. Сценографія та музичне рішення – основні естетичні інструменти.

Вистава, класично, слідує за текстом. Більшою мірою персонажі Шекспіра відкриваються з їхньої темної сторони. В тому числі головний герой – Гамлет – падає у злочинний світ разом з іншими. Так, трагічний герой та трагічний сюжет, згідно з поняттями Арістотеля, розпадається. Вистава не виходить у вимір



трагічного, але занурює у переживання драми. Певний травматичний досвід у виставі не трансформується в світло, надію, *не пропрацьовується*, а лише переказується. Натомість, згідно з Арістотелем, трагічний ефект є звільненням від афекту, трансформацією страждання, травми, болю. Опираючись на ці ознаками, я б назвала виставу швидше *драмою травми*, а не трагедією.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Категорія "трагічне": історія становлення. Діалектика трагічного і героїчного [Електронний ресурс]: – Режим доступу: [https://pidru4niki.com/11510409/etika\\_ta\\_estetika/kategoriya\\_tragichne\\_istoriya\\_stanovlennya\\_dialektika\\_tragichnogo\\_geroyichnogo?fbclid=IwAR0CG3uXt52sUu3gw6GHvtcBckXrMZEwZlmzRzj9K\\_0LdwNYsufCAbGG4KE](https://pidru4niki.com/11510409/etika_ta_estetika/kategoriya_tragichne_istoriya_stanovlennya_dialektika_tragichnogo_geroyichnogo?fbclid=IwAR0CG3uXt52sUu3gw6GHvtcBckXrMZEwZlmzRzj9K_0LdwNYsufCAbGG4KE)
2. Ахутин А. «Царь Эдип» как образцовая трагедия [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://youtu.be/tYviVNORztg>
3. Барт Р. Работы о театре / Сост., перев., примеч. и послесл. М. Ю. Зерчаниновой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 176 с.
4. Аристотель *Поэтика* / Пер. Б. Тена, вступ. ст. і коментарі Й. Кобова. Кю: Мистецтво, 1967. 136 с.
5. Лосев А. Ф. *Очерки антического символизма и мифологии* / Сост. А. А. Тахо-Годи, Общ. Ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мисль, 1993. 959 с.
6. Виготський Л. С. *Психология искусства* / Общ. ред. В. В. Иванова, комент. Л. С. Выготского и В. В. Иванова, вступит. ст. А. Н. Леонтьева. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. 573 с.
7. Клоссовски П. *Перевод «Антигоны» Кьеркегора* // Коллеж Социологии. СПб., 2004.
8. Брехт Б. *Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т.* / Ком. И. Фрадкина. М.: Искусство, 1965. 527 с.
9. Брехт Б. *Собр. избр. соч.* / Т. 1: Проза: Ме-ти. Книга перемен. М.: 2004.
10. Леманн Х.-Т. *Постдраматический театр* / Пер. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
11. Шумахер Э. *Жизнь Брехта*. М.: 1988.

12. Клековкін О. *Навколо Аристотеля: Історикоетимологічний конспект з архітектури драми* / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Вид. 2-е, доп. К.: Арт Економі, 2015. 192 с.
13. Паві П. *Словник театру* / Пер. з фр. М. Якуб'як. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Франка, 2006. 640 с.
14. Максимов В. *Рождение трагической формы из духа мистерии. Актуальность трагедии* // Театрон. №2 (4). СПб: 2009
15. Campbell P. A. *Postdramatic Greek Tragedy* // Journal of Dramatic Theory and Criticism. 2010.
16. Бартошевич А. *Для кого написан «Гамлет»? Вместо введения.* // Для кого написан "Гамлет": Шекспир в театре. XIX, XX, XXI... 2014 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <http://www.w-shakespeare.ru/library/dlya-kogo-napisan-gamlet-shekspir-v-teatre1.html>
17. Вырыпаев И. *Природа творчества. Осознанное присутствие* [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://youtu.be/jA0X7wduffA>
18. *Гамлет по-франківськи* [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://youtu.be/pBDJRLYpE8A>
19. Васильев С. *Шекспір в сучасній Україні: Щедрий, мудрий, терплячий.* 2016 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/12/5/221068/>
20. [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <http://www.t-fishing.co.ua/product/hamlet/>
21. Карпова А. *“Гамлет” у сумській версії: реп, кітч і тітушки.* 2017 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://debaty.sumy.ua/news/society/gamlet-u-sumskij-versiyi-rep-kitch-i-titushky>
22. *У Закарпатському муздрамтеатрі прем'єра вистави «Гамлет».* 2016 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <http://life.ko.net.ua/?p=17420>

23. Коломієць Л. *Українські перекладачі «Гамлета» В.Шекспіра: Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Кочур, Юрій Андрухович*. Київ, 2017. [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/kolomiiec-l-v-ukrainski-perekladachi-gamleta-v-shekspira-pantelejmon-kulish-jurij-klen-leonid-grebinka-mihajlo-rudnickij-igor-kosteckij-grigorij-kochur-jurij-andruhovich/>
24. Агаджанова А. *Чому потрібні сучасні переклади Шекспіра та як Андрухович став перекладачем. Інтерв'ю*. 2021 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://suspilne.media/175851-comu-potribni-sucasni-perekladi-sekspira-ta-ak-andruhovic-stav-perekladacem-intervu/>
25. Коломієць Л. *Новий український «Гамлет»: перекладацька стратегія Юрія Андруховича*. 2017 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/kolomiiec-l-v-novij-ukrainskij-gamletperekладаcka-strategija-jurija-andruhovicha/>
26. Толкачев С. П. *Пастернак и Шекспир* [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3831.html>
27. *HAMLET drama per musica* за В.Шекспіром у перекладі Ю.Андруховича [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <http://www.dramteatr.if.ua/show/hamlet/>
28. Artaud A. *Theatre and its Double*. Alma Books, 2018.
29. Гарбузюк М. *Чи нормальної класики хочете?* 2018 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/76495>
30. Козирєва Т. *У ролі Гамлета – жінка* // «День», газета №191. Львів – 2017 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/u-rol-i-gamleta-zhinka>
31. Вергеліс О. *Сестра наша – Гамлет*. 2017 [Електронний ресурс]: – Режим доступу: [https://zn.ua/ukr/ART/sestra-nasha-gamlet-261314\\_.html](https://zn.ua/ukr/ART/sestra-nasha-gamlet-261314_.html)

32. Борбунюк В. [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <https://www.facebook.com/groups/1486408888334134/posts/1798655727109447/>
33. Чепалов А. *Думать, фантазировать и удивлять*. 2018 [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/dumat-fantazirovat-i-udivlyat>
34. [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <https://puppet.kharkov.ua/spektakli/hamlet.html>
35. Томенчук Л. «ГАМЛЕТ» (ХАРЬКОВ, ТЕАТР КУКОЛ) 2019 [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <http://www.art-oko.com/retsenzii/gamlet-harkov-teatr-kukol/>
36. Бартошевич А. *Весь Шекспир* [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <https://arzamas.academy/courses/37/1>
37. Свердлов М. Загадки трагедии Софокла «Эдип-царь»: логика мифа
38. Кушцова О. *Режиссерский театр: Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд* [Электронный ресурс]: – Режим доступа: <https://arzamas.academy/materials/1312>