

УДК 792.08:7.072.3

Софія Триколенко
(Київ)

«ГАМЛЕТ»: ЧОТИРИ ВИСТАВИ – ЧОТИРИ ВИРІШЕННЯ

У статті розглянуто особливості постановок вистав за п'єсою Вільяма Шекспіра «Гамлет, принц Датський». У вступній частині з'ясовано еволюцію трактування драматургічної проблематики відповідно до соціально-політичної ситуації в суспільстві, зміну характеристик персонажів на тлі притаманної певним періодам історії ситуації. Проаналізовано специфіку застосування сучасних проєкційних та освітлювальних технічних засобів, їх взаємодію з об'ємно-просторовими декораційними конструкціями. На прикладах кількох вистав за п'єсою В. Шекспіра (з репертуарів українських театрів) висвітлено питання метафоризації сценічного простору, візуалізації драматургічної проблематики завдяки характерним декораційним модулям. Основну частину статті присвячено чотирьом постановкам «Гамлета» – Одеського академічного російського драматичного театру, Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Василька, Волинського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, спільного українсько-швейцарського проєкту в постановці Дмитра Костюминського. Розглянуто обрані художниками-сценографами вирішення, декораційні модулі, технічні засоби, які було використано.

Ключові слова: сценографія, символіка, візуальні засоби.

В статье рассматриваются особенности постановок спектаклей по пьесе Уильяма Шекспира «Гамлет, принц Датский». Во вступительной части выясняется эволюция трактовки драматургической проблематики в соответствии с социально-политической ситуацией в обществе, изменение характеристик персонажей на фоне характерной для определенных периодов истории ситуации. Анализируется особенность применения современных проекционных и осветительных технических средств, их взаимодействие с объемно-пространственными декорационными конструкциями. На примерах нескольких спектаклей по пьесе У. Шекспира (из репертуаров украинских театров) освещается вопрос метафоризации сценического пространства, визуализация драматургической проблематики благодаря характерным декорационным модулям. Основная часть статьи посвящена четырем постановкам «Гамлета» – Одесского академического русского драматического театра, Одесского академического украинского музыкально-драматического театра им. В. Василько, Волынского академического областного украинского музыкально-драматического театра имени Т. Г. Шевченко, совместного украинско-швейцарского проекта в постановке Дмитрия Костюминского. Рассматриваются избранные художниками-сценографами решения, используемые декоративные модули, технические средства.

Ключевые слова: сценография, символика, визуальные средства.

The article deals with the features of staging the performances of William Shakespeare's *Hamlet, Prince of Denmark*. The introductory part of the study ascertains the evolution of interpreting the dramatic problems according to the socio-political situation in society and the changes in characterizing the personages against the background of the situations which contemporize with certain historical periods. The author analyzes the peculiarity of applying of modern projection and lighting hardware, their interplay with the three-dimensional stage structures. By the way of examples of several performances of the William Shakespeare play (from the repertoire of Ukrainian theatres), the author considers the metaphorizing of stage space and the visualization of dramaturgic problems owing to the characteristic stage scenery modules. The bulk of the article covers four performances of *Hamlet* at: the Odesa Academic Russian Drama Theatre; the V. Vasylo Odesa Academic Ukrainian Drama Theatre; the T. Shevchenko Volyn Regional Academic Ukrainian Music and Drama Theatre; and a joint Ukrainian-Swiss project stage-managed by Dmytro Kostiumynskyi. There is also an analysis of the solutions chosen by theatre set designers, and the stage scenery modules and hardware being used.

Keywords: theatre set design, symbols, visual aids.

Мета цієї статті: на прикладах чотирьох постановок однієї п'єси проаналізувати особливості сценічного втілення твору, що входить до світового класичного репертуару; розглянути декораційне оформлення кожної з вистав у контексті символічно-філософського сприйняття; з'ясувати вплив технічних засобів на формування загального образу вистави.

Класична драматургія завжди займає важливе місце в репертуарах театрів. У творах В. Шекспіра окреслено вічні проблеми, що були важливими для соціуму впродовж історичного розвитку людства загалом і будь-якого народу зокрема. Взаємозв'язки між окремими індивідами, певними групами або навіть державами складають основу всіх творів В. Шекспіра. Складний соціально-політичний підтекст ґрунтується на реальних подіях і тією чи іншою мірою трактує значення певних історичних особистостей. Протягом усього періоду існування п'єс В. Шекспіра численні постановники створювали вистави, які розкривали певні аспекти його драматургії, по-різному представляючи персонажів та історичні події (важливими були політична ситуація й кон'юнктурні правки). У другій половині ХХ ст. традиційні уявлення про театр і мистецтво загалом набули нових інтерпретацій, змінилися звичні прочитання шекспірівських п'єс, трактування образів персонажів. Нове тисячоліття привнесло новітню проблематику в п'єси класичного репертуару: руйнування людством екосистеми, глобалізація в усіх сферах життя й боротьба з нею, самотність особистості в техногенному соціумі, заміщення людського розуму штучним.

Сучасні технології дозволяють утілювати найсміливіші режисерські та сценографічні вирішення. Поява проєкційної техніки дала можливість створювати декораційне оформлення, незалежне від громіздких конструкцій, швидкозмінюване й емоційно впливовіше, ніж звичайні сценічні конструкції. Поєднання конструктивного та проєкційного оформлення створює незвичний ефект «подвійного простору»: об'ємні декораційні елементи здаються втіленням реального простору, натомість проєкції – потойбічного, фантастично-ілюзорного, такого, що існує лише у свідомості персонажа. Застосування інформаційних технологій сформувало нову культуру в сучасній сценографії, доповнивши емоційний бік сприйняття та глибинного осмислення; уможливило швидко зміну часу й місця дії без зміни конструктивних модулів об'ємно-просторових декорацій [3, с. 12]. В Україні застосування новітніх технологій у театральних постановках набуло надзвичайного поширення в першому десятилітті ХХІ ст., зокрема, у них по-новому подано образно-візуальне бачення п'єс В. Шекспіра.

Сучасна українська сценографія ще не стала предметом ґрунтовних наукових досліджень. Їй присвячено поодинокі статті й окремі розділи праць О. Красильникової, О. Островерх, В. Фіалко, А. Підлужної, О. Кужельного. Технічні засоби, що їх застосовують у сучасній сценографії, проаналізовано в дисертації мистецтвознавця із Санкт-Петербурга Т. Астаф'євої. Роль театрального освітлення у формуванні за-

гального образу вистави розглянуто в праці московських дослідників Д. Ісмагілова та О. Древаловой «Театральное освещение» [7]. Візуально-символічне сприйняття об'єктів образотворчого мистецтва стало предметом дослідження Р. Арнхейма. У праці «Искусство и визуальное восприятие» [2] автор дійшов висновків щодо впливу образно-символічних об'єктів та колірної гами на свідомість глядачів.

Обраний постановниками хід може відображати події п'єси під певним кутом зору, акцентувати увагу на окремих із них або створювати узагальнений образ вистави, відтворивши події відповідно до авторського варіанта п'єси. В Україні постановки вистав за п'єсами В. Шекспіра здійснювалися на тлі дзеркальних декорацій – вистава «Ромео і Джульєтта» Київського академічного театру юного глядача на Липках (художник-сценограф – Михайло Френкель); рухомих дерев'яних конструкцій, що трансформувалися то в гондолу, то в сторожову вежу, то у склеп, – «Отелло» Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка (художник-сценограф – Антон Лобанов); двоповерхових металевих конструкцій, які нагадували вагони потяга, – «Приборкання норавливої» Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка (художник-сценограф – Андрій Александрович-Дочевський); в оточенні абстрактних геометричних фігур, які рухаються і змінюють просторове положення, а також завдяки численним спецефектам формують на сцені містично-феєричну атмосферу, – «Сон літньої ночі» Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (художник-сценограф – Тетяна Карасьова) та ін. Неабияке зацікавлення в режисерів, художників-постановників, акторів та глядачів завжди викликала п'єса «Гамлет». Численні варіанти її постановки насичені різноманітним трактуванням образів персонажів і подачі сюжетної лінії, сценічного й музично-пластичного вирішення. Слід акцентувати увагу на чотирьох постановках вистави «Гамлет», які по-різному передають характеристики персонажів і сюжету загалом.

Вистава «Гамлет» Одеського академічного російського драматичного театру в постановці Олексія Литвина (сценічне оформлення розробив Борис Єнтін) утілила гармонійну взаємодію між конструктивними елементами і спецефектами, що супроводжують зміну картин.

Основу сценічного модуля становить груба кількаярусна малорухома конструкція, якою пересуваються персонажі. Метафоричне порівняння абстрактної конструкції з укріпленим датським «замком» дозволяє активно використовувати можливості освітлення та елементи розповідної декорації. Різкі або, навпаки, м'які зміни тональності й кольору освітлення занурюють «замок» то у вечірню п'тьму, то в спекотний яскравий день чи огортають містичним ранковим туманом. Контражурні промені виділяють контури каркаса, посилюючи відчуття сирості або ж занепаду й поступової руйнації. Із ящиків вибудовують конструктивний поміст, а потім вирізняють окремі деталі замкової архітектури. Освітлювальна техніка встановлена на видноті, вона доповнює загальну картину сценічного оформлення. Осучаснене вирішення наближує середньовічну Данію до подій світових воєн ХХ ст.: важка економічна й політична ситуація загострюється внаслідок внутрішньої сутички правлячого клану.

Філософський зміст вистави також розкривається через специфіку сценічного модуля: через почуття окремих персонажів аналізується загальний стан суспільства, простежуються позитивні й негативні тенденції його розвитку, виділяються кризові явища. Чим стало для Гамлета повернення додому? Омріяним поєднанням з родиною чи болісною необхідністю осмислення себе як майбутнього правителя? Усвідомлення тягара влади руйнує гуманістичні погляди молодого філософа, а бажання (чи почуття обов'язку?) помсти докорінно змінює його особистість. Прагнення втекти від проблем теж утілено через зміну освітлення: напад симульованого божевілля супроводжується докучливим мерехтінням. Однак, долаючи фізичні перешкоди, він не може назавжди позбутися духовних проблем. «Куди моє серце втекло б від мого серця? Куди втік би я від самого себе? Куди не пішов би слідом за собою?» – так Августин Аврелій описує

власні спроби уникнення духовних страждань завдяки втечі з Тагаста до Карфагена [1, с. 30]. Філософські аспекти еволюції особистості Гамлета виявляються не лише через його поведінку, але й через реакцію оточуючих. Пластичне оформлення вистави, яке доповнює загальну сценічну композицію, чітко формує враження від кожного конкретного персонажа, демонструє його характер. Костюми, створені Оксаною Богданович, – стилізовані, з елементами осучаснення. Колірна гама теж характеризує персонажів згідно із загальноприйнятими стереотипами: світлі костюми – позитивні герої, темні – негативні, червона сукня королеви – ознака її розпусності.

Трансформації окремих частин конструкції створюють враження спостереження за «замком» з різних ракурсів, проникнення до його інтер'єрів. Відповідно до подій п'єси, змінюється не лише його форма, а й смислове значення. Цьому сприяє також зміна кутів освітлення – різні прожектори підсвічують декорації з різних кутів, завдяки задимленню виникає ілюзія поглибленого простору, збільшення інтер'єру. Характерне освітлення застосовується для вираження й підкреслення ролі персонажа, а також для демонстрації символічних понять та ідей – війни, миру, тривоги, загрози, божевілля, смерті [7, с. 8].

Інша вистава «Гамлет» Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Василька значно метафоризована, основних модулів два: величезний череп та кілька розписаних специфічними орнаментами полотен. Режисер-постановник – Дмитро Богомазов, художник-постановник – Олександр Драгунов, режисер пластики – Лариса Венедиктова. Автори так охарактеризували цей спектакль: «Вибілені особи-маски, механічний сміх, здатність героїв дуже швидко і чітко вимовляти текст і нездатність швидко пересуватися – немов у театрі маріонеток. Біле і чорне. Добро і зло. Події трагедії вишикувалися як в пасьянсі, по волі долі. Ніхто ні в чому не винен. Всім у світі править фатум. Люди-ляльки, що грають і нічого не відчують. Білі, плоскі, ніби паперові. Де в цьому світі місце Гамлета – ось в чому питання. Він теж лялька, інтриган, гравець? Так, але він шукає правду. Пошуки якої завжди ускладнюють і скорочують життя. Але він живе» [4].

У виставі череп можна потрактувати по-різному: як узагальнений образ смерті; своєрідний символ сенсу людського існування; череп Йоріка, з яким розмовляє Гамлет і який уособлює його внутрішнє роздвоєння: «Гай-гай, бідний Йоріку! Я знавав його, Гораціо. Мастак на невгавні жарти, пречудовий химерник. Тисячу разів носив він мене на горгошах. А тепер як бридко мені це згадати! Аж з душі верне. Ось тут були губи, які я не знаю вже й скільки разів цілував. Де тепер твої жарти, твої пісеньки, вихори твоїх веселощів, від яких усе застілля лягало з реготу? Ніяк тепер поглузувати з свого власного скалозубства? Геть щелепа відпала? Заберись-но в опочивальню до якої-небудь вельможної пані та скажи їй, що, хай кладе вона на себе рум'яна хоч у палець завтовшки, однак скінчиться на такому личкові, як ось у тебе нині; посміши її. Будь ласкав, Гораціо, скажи мені одне...» [8]. У черепа на сцені відсутня щелепа, це ще сильніше наближує його образ до описаного Йоріка. Гамлет заздрить Йорікові й захоплюється ним, адже блазень мав право скільки завгодно жартувати з вельможних осіб, гротескно викривати грішність королівської пари, дотепно характеризувати політику Данії... Блазень не обмежує себе рамками дозволеного, для нього не існує морально-етичних норм, якими скуті інші придворні.

У сцені на цвинтарі описуються різні черепи, власники яких прожили абсолютно різні життя, мали різні мрії, досягли різних цілей. Водночас кожен з них міг бути абсолютно іншим, прожити не так. Підсвічування черепа з різних боків створює різкі анатомічні гримаси, здається, ніби кістяк мімічно реагує на ситуації, що виникають. У деяких сценах череп прикривають напівпрозорим синім полотном. Він просвічується, але вже не є таким активним, майже самостійним, елементом – ніби з-за туману спостерігає за персонажами. Завдяки підсвічуванню його поява здається раптовою: у мить, коли, здавалося б, тематика смерті й помсти відступає для Гамлета на другий план, череп зненацька «висвічується» – якась ситуація змушує його знову згадати

про них. Органічне сприйняття конструктивного образу декоративного черепа миттєво формує в уяві глядачів певний асоціативний ряд, що через зміни освітлення та словесне трактування проходить ряд трансформацій. Первісно засвоюються загальні структурні особливості об'єкта сприйняття [2, с. 56], тому образ об'ємно-просторового черепа неможливо трактувати поза контекстом синтезу освітлення, розповідної та пластичної декорації.

Рівнозначними із черепом є декоративно розписані полотна, які формують складну атмосферу придворних інтриг і шпигунства. Орнаменти на них здаються об'ємними, при зміні кутів та інтенсивності освітлення вони ніби рухаються. Проекційні зображення різних станів природи доповнюють загальну картину сценобудови, утворюють різкий контраст з об'ємними конструктивними елементами. Зображення портретів королівської родини та придворних нагадують старовинні карти, такі самі зображення – на костюмах персонажів. Фігури акторів ніби виростають із декоративних полотен, об'єм виникає з площини. Костюми поділяються на строгі одноманітні, витримані в темній гамі, прямого крою та строкаті, оздоблені розписами. Однак розписані костюми теж виконані в чорно-білій гамі. Розписи ще більше наближують персонажів до зображень на портретах. Чорно-білий грим доповнює образи, перетворює героїв на ірреальних, потойбічних істот, які неорганічно почуваються в реальному світі, відірвані від політики й насущних проблем Данії. Їхні обличчя здаються неживими, нагадують маски. Протистояння реального Гамлета й намальованої королівської родини загострює конфліктність вистави, демонструє прірву між владою і народом, до якого зараховує себе Гамлет. Зовнішність усіх героїв, окрім нього, узагальнена, підігнана під єдиний шаблон, стилізована під грим представників неформальних субкультур. Обличчя Гамлета залишається чистим, він не приєднується до «вибленої» родини, прагне залишитися самим собою.

Ще одне цікаве метафоричне вирішення «Гамлета» репрезентоване в репертуарі Волинського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка. Режисер-постановник – Петро Ластівка, сценограф – Олександр Оверчук, художник з костюмів – Ольга Баклан. Сценічний простір максимально відкритий: велике полотно-задник у глибині сцени слугує тлом для ефектів освітлення та світлотіньових силуетів. Саме освітлення в цій виставі має основне колористично-сміслові навантаження: зміна кольорів і тонів супроводжує кульмінаційні епізоди, світло символізує появу привида й зміну світосприйняття самого Гамлета, воно ілюструє божевілля Офелії. Складні емоційні мізансцени супроводжуються театром тіней – величезні силуети, що мають кілька тіньових оболонок, ніби виростають з-під землі, оточують персонажів, загрозливо тиснуть на них або ж, навпаки, потайки спостерігають. Звичайні побутові предмети й меблі доповнюють композицію сценобудови та виконують безпосередньо свої функції. Великий стіл, що в сцені бенкету є домінуючим елементом сценобудови, перевертають догори ногами, тим самим перетворюють то на сповідальню, то на спальню королеви. Додаткові каркасні конструкції задекоровані під старовинні меблі й елементи інтер'єру.

Костюми стилізовані й еkleктизовані: елементи історичного крою та декору перетинаються з ультрасучасними деталями, які відразу перетворюють персонажів певної історичної доби на позачасові образи – утілення конкретних моральних рис. Колористичне розпізнавання позитивних та негативних героїв відсутнє: і Гамлет, і Клавдій, і Гертруда вбрані то у світлий, то в темний одяг. Найяскравіший персонаж – Блазень: його червоний капелюх постійно акцентує на собі увагу. Завдяки цьому Блазень, по-суті, стає ведучим певних епізодів – за його словами глядачі формують уявлення про ту чи іншу ситуацію, про кожну особистість. Його тотожністю й водночас протилежністю є Гробокіп, який час від часу вступає з Блазнем у відкриту або приховану полеміку, ставить під сумнів часто занадто прямолінійні його висловлювання, радячи подивитися на ситуацію з різних боків. Е. Загурська в статті «Король помер...» так характеризує цих двох персонажів: «Блазень та Гробокіп – фактично, смислові лейт-

мотиви “Гамлета”. Блазень – або замість привида, або і є привидом батька Гамлета; саме в його уста вкладено знаменитий монолог про смерть та вимогу помсти. Гробок в загальні чи не найзнаковіша фігура (звісно, після Гамлета) – спокійно, повільно, наспівуючи собі під ніс якусь мелодію, він з’являється після сутичок та зіткнень головних героїв; після частих бенкетів (а Клавдій з почтом таки добре полюбляють випити й пожувати) Гробок скидає скатертину, келихи і тарілки до великого мішка і повільно виносить їх. Здається, він сповнений дивного знання про фінал, який очікує усіх героїв трагедії, і тому його ніщо не обходить та не хвилює. Вкотре столи знову застеляються одними і тими ж скатертинами, придворні разом з Клавдієм та Гертрудою знову п’ють з одних і тих самих келихів – і хоч би які чвари точилися навкруги, приходять цей помічник Смерті зі своїм незмінним мішком і наводять лад» [6]. Образ смерті в цій постановці дійсно з’являється у вигляді Гробокопа, тут немає черепів, хрестів чи ще якоїсь загальноприйнятої символіки, яку використовують в інших спектрах. Привертає увагу це протиставлення – жива людина втілює ідею смерті, постійно супроводжуючи всіх героїв вистави.

Однією з найцікавіших українських постановок на тему «Гамлета» є вистава Дмитра Костюминського «Гамлет. Вавилон». Це спільний українсько-швейцарський проєкт, у якому змонтовані уривки з творів Шекспіра, Мюллера; доповнення написала український драматург Катерина Бабкіна. Специфіка прочитання шекспірівських текстів полягає також у виокремленні основних персонажів – Гамлета, Гертруди та Офелії. До постановки введений принципово новий персонаж – Бартек, це своєрідне *alter ego* Гамлета. Роль Гамлета-Бартека виконує швейцарський актор Бартоломей Созанський. Питання «Бути чи не бути?» транслюється в сучасність і асоціюється не з філософськими пошуками сенсу життя, а з пошуками самого життя й свого місця в ньому. Віртуальний вир – альтернативна реальність, у якій блукає дедалі більше сучасної молоді, – затягує Гамлета-Бартека, змушуючи сумніватися – де життя, а де створена ним самим або ж кимось для нього віртуальна реальність. Чи сам Гамлет обрав для себе роль Бартека? Чи це Бартек вигадав Гамлета? Яким чином співіснуюватимуть ці персонажі? Другу частину назви – «Вавилон» – можна трактувати як вибудовування амбітних, але нездійснених планів. Драма героя цього проєкту полягає в боротьбі із самим собою, підкореним віртуальним світом, у пошуку притулку на землі, яку ми називаємо «Домом», та, зрештою, у втраті себе як особистості, як індивіда в сучасному світі. Гамлет стає жертвою особистих клонів, особистих аватарів у віртуальному світі та суцільної безвідповідальності за власне життя. Залишається лише помста – помста самому собі, помста батькам, помста предкам за сучасну нереалізованість людини [5].

У формуванні сценографічного вирішення взяли участь «TENPOINT» (Максим Побережський, Олексій Тищенко), Дмитро Костюминський. Сценографічне середовище формується завдяки величезним проєкційним екранам, на які транслюються заздалегідь записані 3D-анімовані архітектурні конструкції та відеозаписи за участю акторів. Блискуча підлога частково віддзеркалює зображення з екранів, створюючи, таким чином, ефект повного заповнення простору проєкцією. На передньому плані розкидані предмети, що асоціюються з комп’ютерним світом, – диски, фрагменти процесорів і гіпертрофовані конструктивні фігури, які нагадують деталі піксельного екрана. За сюжетом, Гамлет мандрує світом, опиняючись у різних країнах із притаманними їм менталітетом, політикою, проблемами. Однак неможливо зрозуміти, чи це реальні подорожі, чи мандрівка Інтернетом, що дедалі глибше затягує персонажа.

Час від часу працівники сцени на очах у глядачів змінюють декорації переднього плану: підмітають комп’ютерний мотлох, вибудовують і потім розбирають вежі з табуреток, виносять довгий стіл... Гамлет спілкується з ними, допомагає оформлювати окремі мізансцени, налагоджує комунікативний зв’язок із глядачами, грає для них на гітарі, розповідає історії. Він уже не Гамлет і навіть не Бартек. Він стає собою – Бартоломеем Созанським. Такий вихід актора з ролі ще більше наближує дію вистави до

сьогодення: існує проблема відходу молоді від сірого й нецікавого, на їхню думку, повсякдення у вигаданий віртуальний світ, де можна самостійно обирати для себе ролі, місце, засоби для досягнення мети. Там немає страху смерті й невдачі, адже будь-коли можна перезавантажитися, пройти знову небезпечний шлях і, урешті-решт, досягти мети. Гертруда, роль якої виконує Вікторія Литвиненко, намагається повернути сина до реальності, примирити з необхідністю існування в соціумі. Немолода, але дуже вродлива жінка, сповнена життєвого досвіду й усвідомлення стільникової сутності соціальної структури, сформувала у своїй свідомості образ ідеального світу, у якому вона сама – шанована й обожнювана, син – сильний, рішучий, усебічно обдарований, дід – великий, міцний, непохитний. На проєкційних екранах, немов у грі «Тетріс», цеглина за цеглиною зводиться її уявна вавилонська вежа. Проте створюваний нею світ руйнується від непорозуміння із сином, через його байдужість і відвертий спротив. Усі спроби залучення Гамлета до соціальних процесів викликають радше агресію та посилення апатії, ніж бажання приєднатися. Офелія (Тетяна Гаврилюк) натомість живе у власному ілюзорному світі, також відстороненому від реальності. У ньому майже немає проєкцій – лише музика й марення. Порожні екрани, що супроводжують її появу, стають пасивним тлом для веж з табуреток, зведених у її світі. Вона розуміє Гамлета, але їхні світи не схожі один на одного. По-суті, усі персонажі вибудовують свій ідеальний світ, і в кожного цей світ – різний. Спроби зведення всесвітньо відомої вавилонської вежі – приречені, адже персонажі не можуть знайти спільної мови. Саме мова стала причиною недобудови біблійного символу досконалості та рівності між людиною й божеством. Тому у виставі, окрім метафоричного трактування підібраних шекспірівських цитат, задіяні різні мови: за сюжетом, Гамлет мандрує світом, граючи виставу мовою тієї країни, на території якої опиняється.

Руйнація світів персонажів, занепад вавилонської вежі передається через зіпсовані зображення на екранах: вигадані, віртуальні світи зникають так само, як зникає інформація в безмежному цифровому світі.

Кожна із цих вистав має власне окреме сценографічне вирішення, незважаючи на наявність спільних елементів, вони не схожі одна на одну. Різне трактування образів персонажів та режисерське осмислення загального сюжету в контексті сучасної культурно-соціальної ситуації у світі ще більше посилює розбіжності між постановками. Розглядаючи різні постановки однієї і тієї самої п'єси, можна простежити особливості регіональних художніх напрямів, визначити творчий почерк окремих художників, дійти висновків щодо певних взаємозапозичень у галузі сценографії й образотворчого мистецтва загалом, спрогнозувати подальший розвиток сценічного втілення вистави «Гамлет» іншими митцями.

1. *Августин Аврелий*. Исповедь (Бог, природа, человек, вечность и время) / Августин Аврелий // *Философское наследие: антология мировой философии* : в 4 т. / Академия наук СССР, Институт философии. – М. : Мысль, 1969. – Т. 1. – С. 30.
2. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс, 1974. – 386 с.
3. *Астафьева Т. В.* Художественно-технологические аспекты развития театрального искусства / Т. В. Астафьева. – С.Пб., 2011. – 187 с.
4. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ukrteatr.odessa.ua/afisha/gamlet-/>.
5. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://gloss.ua/event/Mizhnarodnij_ukrajino_shvejcarskij_proekt_Vizualno_muzichno_dramatichna_vistava_Gamlet_Vavilon.
6. *Загурська Е.* Король помер... [Електронний ресурс] // *Голос України*. – 2010. – 11 грудня. – Режим доступу : <http://www.teatr.volyn.ua/performance/44>.
7. *Исмагилов Д. Г., Древалева Е. П.* Театральное освещение / Д. Исмагилов, Е. Древалева. – М. : ЗАО «ДОКА Медиа», 2005. – 360 с.
8. *Шекспір В.* Гамлет [Електронний ресурс] / В. Шекспір. – Режим доступу : http://www.ae-lib.org.ua/texts/shakespeare_hamlet_ua.htm.

SUMMARY

The article deals with the features of staging the performances of William Shakespeare's *Hamlet, Prince of Denmark*. The introductory part of the study ascertains the evolution of interpreting the dramatic problems according to the socio-political situation in society and the changes in characterizing the personages against the background of the situations which contemporize with certain historical periods. The author analyzes the peculiarity of applying of modern projection and lighting hardware, their interplay with the three-dimensional stage structures. By the way of examples of several performances of the William Shakespeare play (from the repertoire of Ukrainian theatres), the author considers the metaphorizing of stage space and the visualization of dramaturgic problems owing to the characteristic stage scenery modules.

The bulk of the article covers four performances of *Hamlet* at: the Odesa Academic Russian Drama Theatre; the V. Vasylyko Odesa Academic Ukrainian Drama Theatre; the T. Shevchenko Volyn Regional Academic Ukrainian Music and Drama Theatre; and a joint Ukrainian-Swiss project stage-managed by Dmytro Kostiumynskyi. There is an analysis of the solutions chosen by theatre set designers, and the stage scenery modules and hardware being used. An individual approach to construing the classical dramatic plot creates a specific scenographic environment; each stage director uses a particular modular row, formed around the dominant object. A device chosen by each production designer is not limited to philosophically reading-interpretation of the plot – there are also the parallels between the historical epoch described by W. Shakespeare and the present. Finding the problems typical of all the historical periods affords ground for applying advanced technologies and using powerful imagery and symbolic modules.

The performance *Hamlet* by the Odesa Academic Russian Drama Theatre, staged by Oleksiy Lytvyn and stage-designed by Borys Yentyn, realized the harmonious interaction between the structural elements and the special effects which accompany the changes of scenes. The foundation of the stage module is a immobile tiered rough design which characters move by. The metaphorical comparison of the abstract structure with the fortified Danish castle permits actively using the resources of lighting and elements of narrative scenery.

Another performance *Hamlet* by the V. Vasylyko Odesa Ukrainian Drama Theatre is considerably metaphorized; there are two main modules – a huge exaggerated skull against the background of stage and several linens painted with specific ornaments. The performance's stage director is Dmytro Bohomazov, stage designer – Oleksandr Drahunov. The lighting of the skull from different sides creates a harsh anatomical grimaces – it seems that by its facial expression, the bones responds to the arising situations. The organic perception of constructive image of the decorative skull instantly forms, in imagination of viewers, an associative row, which, via the changes in lighting and verbal interpretation, undergoes a series of transformations.

One more interesting metaphorical solution of *Hamlet* is presented in the repertoire of the T. Shevchenko Volyn Regional Academic Ukrainian Music and Drama Theatre. The performance is mounted by Petro Lastivka, stage-designed by Oleksandr Overchuk and dressed by Olha Baklan. The stage space is open at most: a large linen-backcloth upstage serves as a background for the effects of lighting and light and dark silhouettes. It is the lighting that has a principal colouring and meaning in this production: change of colours and tones attends the climaxes; light stands for the appearance of The Ghost of Hamlet's Father as well as the transformation of the world-view of Hamlet himself; it also illustrates the madness of Ophelia. The complex emotional mise-en-scenes are accompanied by the shadow theatre – the huge exaggerated silhouettes having several shadow envelopes spring up as if out of the ground, surround the characters while menacingly putting pressure on them, or on the contrary, surreptitiously watching.

One of the most interesting Ukrainian stagings of *Hamlet* is a performance mounted as *Hamlet. Babylon* by Dmytro Kostiumynskyi. This was a joint Ukrainian-Swiss project, which assembled the excerpts from the works of Shakespeare and Müller; its appendage was written by the Ukrainian playwright Kateryna Babkina. The specificity of construing the Shakespeare texts consists in distinguishing the main characters – Hamlet, Gertrude, and Ophelia. Scenographic environment is created owing to the enormous projection screens on which the pre-recorded 3-D animated architectural structures and video recordings actor-involved are transmitted. The shiny floor partly mirrors the image of the screens, thereby producing the effect of total filling of space with the projection.

Keywords: theatre set design, symbols, visual aids.