

ГАЛИНА МИЛЕНЬКА

ORCID iD: 0000-0003-1359-535X

докторка мистецтвознавства, професорка,
професорка кафедри театрознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
(Київ, Україна)
milgal@ukr.net

ІСТОРІЯ ДОКТОРА ФАУСТА

НА СЦЕНІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ ХХІ СТОЛІТТЯ:

ПОТЕНЦІАЛ ВІДКРИТОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (АНГЛІЙСЬКА МОДЕЛЬ)

Розглянуто інтерпретаційний потенціал п'єси Крістофера Марло «Трагічна історія доктора Фауста», презентований у сценічних версіях сучасної режисури Великої Британії. Проаналізовано найбільш неординарні, як з позиції тлумачення драматургічного тексту, так і застосування засобів сценічної виразності, режисерські моделі, що дозволило виявити тенденцію відмови сучасної англійської режисури від сценічного втілення класичної драматургії як ілюстрації авторського тексту й відтворення закладених у п'єсі смислів. Здійснено аналіз режисерських прочитань сюжету про доктора Фауста Крістофера Марло. Встановлено, що театр ХХІ століття сміливо відкриває для себе необмежений простір для інтерпретації класичної драматургії — від неочікуваного алюзійного кодування до конструювання «нового значення», породженого свідомістю митця. Доведено, що відкриття такого необмеженого простору для інтерпретації класичної драматургії ще у кінці ХХ століття не могло навіть бути передбачено. Здійснено звернення для осмислення ускладнених змістовно-сміслових варіантів режисерської інтерпретації до теоретичних міркувань Ганса-Георга Гадамера, Ролана Барта, Умберто Еко, які надали обґрунтування «відкритого» для численних варіантів тлумачення драматургічного тексту. Підтверджено дієздатність методології праць зазначених філософів, а також досліджень сучасних українських науковців Олени Оніщенко і Мар'яни Шаповал, завдяки якій здійснено режисерські інтерпретації у театрі Великої Британії ХХІ століття. Описано ці сценічні експерименти у річищі загального руху їх філософсько-естетичних ідей.

Ключові слова: сценічне мистецтво, інтерпретація, режисерська інтерпретація, трагедія Крістофера Марло «Фауст», драматургія, театр Великої Британії ХХІ століття.

Постановка проблеми... Створення сценічної моделі драматургічного тексту, завжди було і назавжди залишиться основним завданням і метою режисерської роботи. Наскільки б потужним і щирим не було прагнення режисера здійснити безпосереднє «перенесення» задуму драматурга у театральну форму, в будь-якому випадку, це виявиться нічим іншим, як його авторським тлумаченням, вибудованим на його досвіді, світобаченні,

філософській обізнаності, інтелекті, рівні майстерності тощо. У ХХІ столітті, коли спостерігаємо швидку зміну загальної картин світу, режисеру вже недостатньо орієнтуватися на авторський стиль драматурга, історико-культурний контекст його творчості, більше того, — на духовні, ментальні і моральні засади, які ще у ХХ столітті здавалися незаперечними. Сьогодні література і мистецтво опинилися у ситуації «відкритої інтерпретації» (Есо, 1998), «плюралізму інтерпретації» (Паві, 2006, с. 186), застосування «стратегії альтернативних інтерпретацій» (Ришард, 2007, с.137), що дозволяє «будь який твір мистецтва розглядати як послання, яке потрібно розшифрувати» (Есо, 1998, с. 195). Дослідження сценічних тлумачень «Трагічної історії доктора Фауста» Крістофера Марло режисерами Великої Британії ХХІ століття актуалізувало широкий діапазон інтерпретаційних можливостей драматургії, її необмежену відкритість для сценічного прочитання, універсальність і смислову невичерпність у рамках нової культурної епохи; дозволило виявити концептуальне підґрунтя театральних експериментів, а відтак — простежити зв'язок сценічних пошуків з важливими для мистецтвознавства аспектами гуманітарних наук, а якщо піти далі, — то й з тими процесами, які сьогодні формують нову аксіологічну концепцію культури. Актуальність даного дослідження пов'язана і з тим, що ознайомлення з театральним процесом західної Європи надає можливість окреслити основні тенденції сценічних пошуків англійської режисури й поповнити аналітично-навчальний ресурс з історії зарубіжного театру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Дослідження сценічних версій «Трагічної історії доктора Фауста» Крістофера Марло в театрі Великої Британії ХХІ століття, виявилось суголосним філософсько-естетичним поглядам на проблему інтерпретації. Неординарність, а подеколи й парадоксальність режисерських прочитань, потребували звернення до роздумів Ганса-Георга Гадамера, Ролана Барта, Умберто Еко, Ришарда Нича, а також дослідників, які працюють у площині осмислення специфіки нових принципів художньої виразності у сучасному мистецтві, зокрема, Олени Оніщенко та Мар'яни

Шаповал. Основний зміст статті ґрунтується на рецензіях, театральних критиків і митців, розміщених на веб-сторінках британських таблоїдів, газет і журналів, сайтах театрів тощо, що дозволило проаналізувати сучасні режисерські моделі інтерпретації «Трагічної історії доктора Фауста» Крістофера Марло.

Мета — розглянути найбільш показові з позиції пошуків нової театральної мови режисерські версії «Доктора Фауста» Крістофера Марло, стратегія інтерпретації драматургічного тексту яких ґрунтується на запереченні принципів фігуративності й наративності та демонстративній відмові від постановки вистави як ілюстрації драми.

Основним завданням дослідження є окреслити особливості «англійської моделі» сценічного прочитання класики.

Виклад основного матеріалу дослідження... Кожна наступна епоха тлумачить історію чорнокнижника Фауста з позиції інтелектуального, емоційного і морального клімату свого часу. За більш як 500 років ця історія перетворилася в архетипову легенду про наш вибір, про наші прагнення і сподівання, про те, з чим ми стикаємося, намагаючись зрозуміти своє місце у всесвіті. Режисерські інтерпретації історії доктора Фауста ХХІ століття — це спроба осмислити не лише вічні проблеми добра і зла, а й складні проблеми сучасного світу та можливості людини, яка завжди стоїть перед складним вибором між світлом і темрявою в реаліях деструктивної реальності. Як правило, тлумачення драматургічних сюжетів, побудованих на німецькій фольклорній легенді від ХVІ до ХХІ століття демонструють багатошаровість закладених у ній смислів. Наразі, стверджує оглядач радіомовлення NDR Катя Нікодемус, «кожна доба отримує Фауста, на якого вона заслуговує» (Володина, 2012).

Сьогодні все частіше, — і це є загальним для більшості митців, — рішення питання щодо втручання ангелів світла і демонів у життя людини, боротьби за її душу, тобто втручання ззовні, переноситься у площину очевидної наявності демонів морку у душі самої людини, а веде її кривою стежиною не трансцендентна сила зла, а її уподобання, бажання, байдужість тощо. У

сценічних і кінематографічних версіях останніх десятиріч зустрічаємось не лише із намаганням розкрити філософський зміст образу доктора Фауста, але й з Фаустом, позбавленим будь яких ілюзій, запеклим матеріалістом, Фаустом, який живе віртуальним життям і його всесвіт обмежений екраном ноутбука, а його амбітні бажання є нічим іншим, як проявом психічної неврівноваженості; з Фаустом, який шукає навіть не насолоди, а підвищення рівня адреналіну через криваве насильство, оргії тощо. У сучасному мистецькому просторі нерідко зустрічаємось і з тим, що з смислового навантаження історії доктора Фауста викреслено ідею Бога, адже є версії «Фауста», де у Бога вірить лише диявол. Чи це було акумульовано у міфі, породженому німецькими народними уявленнями про боротьбу добра і зла? Чи заради цього Крістофер Марло вводить у драматургічний обіг народну легенду про ученого і мага-чорнокнижника Фауста? Чи про це писав Й. В. Гете у своїй трагедії, найбільш значної адаптації фольклорної легенди? Натомість, чи є у нас підстави кваліфікувати втілення нових смислів і неочікувані варіанти тлумачення як «правильні» або «неправильні», адже виходячи з твердження Г.-Г. Гадамера, «мова мистецтва передає надлишок змісту, який міститься в самому творі» і саме «на цьому надлишку ґрунтується невичерпність твору мистецтва...» (2001, с. 13). Наразі, аналогічну думку висловлює і У. Еко, зауважуючи, що при «перенесенні твору мистецтва на інший носій» (драматургічного тексту на сцену — М. Г.) «потенціал твору мистецтва відкривається для безмежної кількості можливих інтерпретацій, і кожен інтерпретатор має власний спосіб бачення, мислення і існування» (Еко, 1998, сс. 164-165).

Режисерські інтерпретації «Трагічної історії доктора Фауста» Крістофера Марло на сцені сучасного англійського театру — окрема сторінка фаустіани в історії світового театру і кіно. Констатація чисельних звернень театру до історії доктора Фауста, прозвучала у рецензії Марка Шентона на виставу п'єси Крістофера Марло у театрі *Lyric Hammersmith* і доволі точно відобразила театральну ситуацію XXI століття безпрецедентного ажіотажу навколо п'єси англійського драматурга доби Відродження. Президент товариства критиків

писав: «Лондон затоплений масштабними переробками класичних текстів», серед яких, «найбільш радикальним або грайливим» є переосмислення легенди про Фауста» (*Shenton*, 2020). Нормативи статті дозволили сконцентруватися на сценічних версіях «Трагічної історії доктора Фауста» лише п'яти англійських режисерів, хоча насиченість європейського театрального простору інтерпретацією історії доктора Фауста в рази перевищує цю кількість.

На відміну від гетівського «Фауста», з його складною драматургічною структурою, трагедія Крістофера Марло майже не потребує спеціальної адаптації для сценічного втілення, але так само відкриває простір для численних тлумачень. Атрибуючи поняття «плюралізм інтерпретацій», професор театрознавства Сорбонни, автор унікального «Словника театру» П. Паві, пов'язував його з «критичним опрацюванням тексту і сцени <...> в напрямі урізноманітнення інтерпретаційних ходів і можливих векторів інтерпретації всередині спектаклю» (Паві, 2006, с. 186).

Свій «вектор інтерпретації» п'єси Крістофер Марло надав режисер Майк Тейлор (*Mike Taylor*), застосувавши принцип «історіопластичності» у побудові дії вистави шляхом «часового» зсуву подій доби середньовіччя у XXI століття. Морально-психологічний «секрет» феномену «історіопластичності», вважає українська дослідниця О. Оніщенко, «... полягає у можливості одну й ту саму подію побачити у різних аспектах, з різних позицій <...>, що дозволяє конструювати "подієвість" на власний розсуд» (2021, с. 62).. На її думку, «... таким чином, поступово формується принципово новий естетико-художній подразник, такий як «історія+пластика+персоналізована інтерпретація = історіопластичності» (Оніщенко, 2021, с. 62). Використання цього принципу, вважав режисер, мало посприяти розуміння важливих онтологічних проблем драматургічної історії доктора Фауста, у першу чергу, молодим поколінням. Це було доволі неочікуване рішення, натомість «вписало» класичний твір у зрозумілу для сучасної молоді систему координат.

Прем'єра вистави «Фауст» у режисерській інтерпретації Майка Тейлора відбулася 17 грудня 2013 року в Оксфорді на сцені Театру на Старій пожежній

станції. Режисер свідомо відходить від тлумачення п'єси як «серйозного морального твору» (*Dr. Faustus by Christopher Marlowe*, 2013), зазначаючи, що «немає жодних сумнівів, що Марло очікував від сценічної реалізації свого «Фауста» видовище, здатне розважити глядача». Майк Тейлор, звичайно, розумів, що падіння Фауста — «це серйозна історія», яка має навертати глядача до «серйозних висновків» (*Dr. Faustus by Christopher Marlowe*, 2013). Але, відзначає на сайті театру режисер, Крістофер Марло вводить у п'єсу цілу низку кумедних персонажів, серед яких «клоуни, представники нечистої сили з феєрверками, жадібні священнослужителі, дурних хлопчики на побігеньках і неосвічені учені, що відверто свідчить про намір розважити свою аудиторію» (*Dr. Faustus by Christopher Marlowe*, 2013). Майк Тейлор не відкидає серйозність сакрального змісту п'єси, натомість, у своїй версії «налаштовує» його «на сучасний лад», наближаючи мораль середньовічної легенди до свідомості людини XXI століття. На сайті Оксфордської театральної гільдії було розміщено пост наступного змісту: «... жодна сучасна медіа платформа не виставляє людське життя, у всій його жадібності, крихкості і дурості так, як на реаліті-шоу: сповідь, відверті інтерв'ю, слащаві ток-шоу», присвячені жалісливим, найчастіше побутовим, історіям з життя обивателів, тобто все те, що здавалося не може бути виставлено на публічний загаль. Виходячи з цього, «наша постановка запозичить всі ці ідеї, щоб розповісти свою історію» (*Dr. Faustus by Christopher Marlowe*, 2013).

Режисер пояснює конфлікт доктора Фауста і його «біснуватого ад'ютанта Мефістофеля гедонізмом героя, його гонитвою за нікчемними задоволеннями, у якій одержимий стремлінням до знань учений втратив безсмертя своєї душі, а відтак — повинен оплатити свій борг дияволу». У виставі Майка Тейлора бешкетник Фауст — «завсідник кабачків і барів, поціновував міцних напоїв і гучних вечірок. Він, як більшість представників сучасної молоді, шукає знання в Інтернеті, при цьому надає перевагу моніторингу порнографії і пліток про приватне життя селебриті» (Захаров, 2020, с. 209). Залежність від інформаційних джерел, стала для Фауста основним нейтротрансміттером для

переживання почуття радості і насолоди. З позиції нейрофізіології, це можна пояснити тим, що під час занурення у світ віртуальної реальності у нього відбувався «викид дофаміну», який ставав тим тригером, що змушував його весь час переживати причетність до подій, які відбувалися на екрані ноутбука.

Віртуальне існування (соцмережі, інтимні чати, ток-шоу і т.п.) поряд із диявольською жадобою гострих відчуттів не залишає жодного шансу для «спасіння душі», а дорогоцінний час у ледарстві і розвагах стрімко наближав смерть. Отже концепція вистави Майка Тейлора побудована на акцентованій інфантильності головного героя й неможливість вийти за її межі, оскільки насолода є ціннісним критерієм його моралі. Так, у гонитві за нікчемними задоволеннями Фауст врешті решт втратив безсмертя своєї душі. Висновки режисера, як він і прогнозував, були вкрай серйозними: земне життя дається для духовного розвитку людини, а нівелювання ідеї її високого призначення, призводить до руйнації душі й деградації особистості. Таким чином, інтерпретаційний вектор, наданий розгортанню історії Фауста Майком Тейлором, став своєрідним застереженням режисера для сучасної молоді.

На сайті «Оксфордської театральної гільдії вистава «Доктор Фауст» Майка Тейлора була позначена як «барвіста й тріумфально-демонічна постановка, яка буде розважати і, кінцевому рахунку, жахати» (*Dr. Faustus by Christopher Marlowe, 2013*), але, нажаль, попри застосування поширеного у сучасному мистецтві принципу історіопластичності, вона залишилася поза увагою британської преси. Однією з причин, можемо припустити, було те, що драматургічний текст Крістофера Марло був реалізований силами аматорської трупи «Оксфордської театральної гільдії».

Цікавою інтерпретацією п'єси Крістофера Марло стала вистава на сцені лондонського театру «Глобус» 2011 року, яка відразу після прем'єри на сайті Daily Express була визнана «грубою, енергійною, паскудною, чарівною й жорстокою, провокаційно-розважальною постановкою» (*Review of Doctor Faustus at the Shakespeare Globe Theatre London in 2011, 2016*). У якості режисера був запрошений відомий британський режисер Метью Данстер

(*Matthew Dunster*), котрий на відміну від більшості своїх колег, не піддавав купюрам текст англійського драматурга. Стилiстика його вистави визначалася досвідом англійського театру кінця XVI ст., коли театральний простір, головним чином, був представлений розігруванням середньовічних містерій, мораліте й комічних інтерлюдій. Проте, вистава Метью Данстера не стала «музейною» презентацією театрального стилю елизаветинського театру; його сценічне рішення було у річищі сучасного режисерського мейнстріму. З одного боку, він мав за мету воскресити сценічну традицію класики, з іншого — використовував прийом схрещування театру з перформансом, пластичними мистецтвами, яскравими, технічно складними спецефектами, тим самим пропонуючи глядачам долучитися до діалогу двох культур. Концептуальною домінантою загального образу вистави стали сцени мораліте з алегоричними фігурами семи смертних гріхів з п'єси Крістофера Марло. Метью Данстер розширив коло «інфернальних» істот, ввівши до вистави «драконів, ляльок і пухнастих привидів з черепами тварин замість голів. Навіть музиканти були вдягнені у костюми птахів» (*Spencer*, 2011). Окрім, поповнення легіону нечисті, які борються за душу чорнокнижника, режисер використовує складну машинерію елизаветинського театру, завдяки чому на сцені «оживали» книги, випускали справжнє пекельне полум'я два величезних дракони, скрізь завісу курива проглядалися черепа та жахливі маски, а «найбільш надприродні моменти» супроводжувалися «ксилофонно-кабаретною» музикою (Александровский, 2019). Такі «інтермедіальні включення» у якості «інтертекстуального» розширення простору вистави «виконують естетичну функцію <...>, а у драматургічному дискурсі стають невід'ємною частиною сценічної реалізації тексту —театральної вистави», зауважувала М. Шаповал, вважаючи інтертекстуальність одним з маркерів сучасної літератури і мистецтва (2009, с. 80).

Вистава Метью Данстера була надзвичайно багата на сценографічну і пластичну дияволіаду. Особливо ефектним у цьому відношенні було явлення Мефістофеля у вигляді гігантського козлиного черепа або комічна презентація

семи одухотворених смертних гріхів у людській подобі. «Уся ця несусвітня катавасія була реалізована настільки переконливо й з віртуозним переключенням темпу і ритму дії, що мимовіль затьмарювала акторський склад...» (Александровский, 2019).

Натомість, чи дійсно такі актори як Артур Дарвілл (Мефістофель) і Пол Хілтон (Фауст) могли «загубитися» у багатонаселеній галасливими персонажами і яскравими спецефектами виставі Метью Данстера? Орієнтуючись на загальне рішення вистави — відтворення театральної атмосфери часів Єлизавети I, — режисер, вочевидь, намагався уникнути ефекту присутності на сцені акторів-зірок, органічно вписавши їх в яскраве єлизаветинське полотно, де потойбічне «править бал».

Фауст Пола Хілтона (*Paul Hilton*) — «високолобий», «вдягнений у царствений одяг» протягом всієї вистави, аж до фінальної сцени, «насолоджувався плодами своєї угоди з нечистою силою» і мав вигляд людини «задоволеної від здійснення своїх бажань» (*Review of Doctor Faustus at the Shakespeare Globe Theatre London in 2011*, 2016), доки не впадав у відчай від усвідомлення свого жахливого майбутнього. Останній монолог Фауста, благаючого Бога про відстрочку, «розкривав всю глибину таланту актора» (*Spencer*, 2011), а його проголошення на тлі «інфернального набату і похмурої музики робило цю фінальну сцену по справжньому зловісною» (Александровский, 2019).

Мефістофель у виконанні Артура Дарвілла (*Arthur Darvill*) був «позбавлений вульгарного чарівності і холодної загрози підступного демона», котрий прирік Фауста на вічні муки, а швидше нагадував «дбайливого камердинера». Майже позбавлений диявольської могутності, «тихо зловісний» (*Review of Doctor Faustus at the Shakespeare Globe Theatre London in 2011*, 2016) Мефістофель у виставі Метью Данстера із співчуттям спостерігав за лихою долею Фауста, оскільки його шлях як пропащого ангела, починався так само — з прагнення задовольнити гординю (це було закладено і у п'єсі К. Марло). А у сцені спокуси Фауста фраза «...людина є краще за всі небеса» в устах

стриманого і похмурого Мефістофеля-Дарвелла звучала майже як саркастична репліка Гамлета «Яке чудо природи людина!» (Александровский, 2019). Цей грішний ангел, співчуваючи ученому Фаусту, можливо, в його особі співчував всьому людству. Отже, запустивши «хитромудру театральну машинерію» єлизаветинського театру і всілякі «диявольські спецефекти», що так лякали і вражали глядачів часів Шекспіра і Марло, Метью Данстер своєю виставою справляв «зловісне враження», однак, «глядачам не вистачало справжніх гострих відчуттів і мурашок» (Spencer, 2011). На думку ж іншого рецензента, вистава Метью Данстера «була, безсумнівно, масштабним творінням» (*Review of Doctor Faustus at the Shakespeare Globe Theatre London in 2011*, 2016).

Ймовірно, угода з дияволом і, як наслідок, вічні пекельні муки для глядачів єлизаветинської епохи, які були стурбовані своїм загробним життям, були досить серйозною пересторогою. В наші ж дні «... духовний вимір відсувається на другий план за рахунок більш комедійних елементів, оскільки сучасні глядачі з меншою вірогідністю будуть турбуватися про те, що станеться з їхньою душею після того, як впаде остання завіса» (Spencer, 2011). В цілому «Доктор Фауст» Метью Данстера був динамічним, пластичним, ритмічним і барвистим видовищем і, за визначенням британської критики, став «... чи не найбільш захоплюючою виставою, яку ми бачили <...>; однак навіть добросовісна режисура М. Данстера не змогла перетворити її на дещо більше, аніж легку розвагу» (*Review of Doctor Faustus at the Shakespeare Globe Theatre London in 2011*, 2016). Наразі, можна звернутись до думки режисера Майка Тейлора, котрий не мав «жодних сумнівів, що Марло очікував від сценічної реалізації свого «Фауста» видовище, здатне розважити глядача» (*Dr. Faustus by Christopher Marlowe*, 2013).

Спектакль театру «Глобус», чи не єдина сценічна версія «Доктора Фауста», де авторський текст майже повністю зберігає свою автентичність. Метью Данстер створює сценічний варіант «Фауста» через інтерпретацію експлікації референтного смислу тексту К. Марло: не перекреслює сакральний смисл трагедії, не намагається довести до осатанілого блюзнірства фарсові

дивертисменти або вульгаризувати сцени зустрічі Фауста з алегоричними персонажами мораліте, і, навіть те, що більшість сцен візуалізується у доволі дивакуватого-потойбічного вигляді, все це було нічим іншим, як режисерським відтворенням атмосфери театрального простору кінця XVI ст., коли була написана й поставлена «Трагічна історія доктора Фауста» К. Марло. А відзначене критиками «мікшування» трагічного пафосу вистави, її «буйна кумедність», «фарсовість» і насиченість спецефектами лише підтверджують думку Г.-Г. Гадамера, що кожен «твір мистецтва у кожний новий період — абсолютна сучасність, <...> якесь загадкове потрясіння й руйнація для нас звичного» (Гадамер, 2001, с. 15).

Справжнім «вибухом, розщепленням всіх смислів» (Барт, 1996, сс.381-382) п'єси К. Марло стала режисерська інтерпретація Джеймі Ллойда (*Jamie Lloyd*). Тезу П. Паві, що «сценічна реальність не є актуалізованим референтом драматургічного тексту» (2006, с.469) без зайвих мудрувань і занурень у сферу семіології можна проілюструвати його виставою, яка стала агресивною атакою на класику. Сценічна інтерпретація «Фауста» Дж. Ллойда у Театрі герцога Йоркського (2016) — відверта деканонізація класики; режисер підходить до осмислення драматургічного тексту не як до завершеного, «закритого продукту», а як до відкритого простору можливостей задля творчого продукування.

Відразу після прем'єри вистава була визнана критикою як «галаслива, кривава, відверто сексуальна постановка» (*Kirwan*, 2016). Ллойд, так само, як і Метью Тейлор, використовуючи принцип історіопластичності, переносить дію у сучасний світ, світ жадібний до сенсацій, насолоди, одержимий владою і медіаславою, світ, в якому всесвіт підмінений екраном ноутбука. Фауст у цій виставі перетворений на ілюзіоніста, котрий жадає слави в індустрії розваг, він відмовляється від кохання вірної жінки заради «знаменитої гарячої шлюхи» (секс і насильство у виставі Ллойда живуть своїм життям і заслуговують окремої розмови). «Анархічна» версія Ллойда народилася внаслідок співпраці з ірландським драматургом Колліном Тіваном (*Colin Teevan*), котрий дописав два

акти до трагедії К. Марло. За допомогою К. Тівана, Дж. Ллойд, буквально «розірвав Марло», але вульгарність і грубість режисерського рішення мали певну мету, а сенс інтерпретації полягав в окресленні особи Фауста як брутальної, інфантильної і обмеженої людини (Kirwan, 2016).

Використовуючи потенціал інтертекстуальності, Ллойд, з одного боку, прагне до виявлення задуму своєї інтерпретації через доповнення тексту К. Марло текстом К. Тівана, з іншого — робить зрозумілим застосування принципу історіопластичності, яка в такий спосіб набуває смислоутворюючого значення. Похмуро-комічні сцени Тівана «переносили глядача у суспільство, одержиме знаменитостями, жадібністю і миттєвими задоволеннями» (*Jenna Russell plays Mephistopheles in Doctor Faustus, three weeks added, 2016*), відображало стиль життя певних кіл сучасного суспільства і «надавало свіжий погляд» на безсмертну ідею Фауста. У дописаних Тіваном сценах, внаслідок магічних трюків Мефістофеля, Фауст спілкується з такими публічними особами як Барак Обама, Авраам Лінкольн, Дональд Трамп, Папа Франциск, Мерлін Монро і Девід Кемерон, що тішило його убоге марнославство: президента Обаму він представляв Аврааму Лінкольну, у Девіда Кемерона й інших ділових осіб вимагав мільйони на благодичність, Донаду Трампу дзвонив Мартін Лютер, Мерлін Монро піддавалася сексуальним домаганням і т. п. (Kirwan, 2016). Але серед них лише одна сцена надала виставі справжньої глибини, сцена, де Папа Франциск спокійно, але переконливо доводив існування Бога і засуджував самообман інтелектуально примітивного Фауста-шоумена (Kirwan, 2016).

Дж. Ллойд не приховував свого бажання вразити глядачів, задля чого використовував свій «фірмовий» прийом — урізноманітнення дії візуальними ефектами, які, окрім іншого, полягали у «занадто великій кількості подій», дописаних Тіваном до тексту Марло (*Hitchings, 2016*), що стрімко змінювали одна одну. Але ефектне освітлення, сценографія, власне, зовнішня візуалізація простору, де розгортається історія Фауста, особливо у поєднанні з текстом К. Марло, викликали певні асоціації і справляли значно більш потужне враження,

аніж дописані Тіваном сцени, які оберталися навколо пантомимических відсилань до сучасності (*Felperin, 2016*).

«Безпрецедентний» успіх вистави (*Jenna Russell plays Mephistopheles in Doctor Faustus, three weeks added, 2016*) рецензенти пояснювали запрошенням на роль Фауста Кіта Харрінгтона — зірки серіалу «Гра престолів». У «лихоманковій» постановці Ллойда підкачений Фауст у деяких сценах виходить лише в закривавлених жокейських шортах, з оголеним торсом і навіть подеколи демонстрував сідниці. Режисер «не соромився знаходити будь яку підставу, аби роздягнути Харрінгтона...» (*Hitchings, 2016*). Фауст-Харрінгтон був спритним, енергійним, пристрасним, хоча подеколи складалося враження, що він не завжди розуміє вірші елизаветинської епохи. Натомість, це компенсувалося грацією та сценічною харизмою актора, що для такого епатажного видовища мало велике значення (*Hitchings, 2016*).

Починалася вистава з нарочито банальної сцени — квартира-студія з ліжком, диваном і міні-кухнею, де сидів Фауст «приклеєний» до телевізора, пускаючи слину (*Kirwan, 2016*). Він мав вигляд скудоумної людини, нудьгуючого молодика, котрий задарма витрачає сили; він ліниво гортає книги, аж доки не «заходить» у Інтернет. І тут нечиста сила починає вторгатися у його простір — хтось з них оголений, інші — у спідній білизні, вони виглядали з-за дверних отворів, проглядалися через стіни, жадібно спостерігаючи за Фаустом. Згодом вся ця нечисть починала стрімко заповнювати кімнату, наближаючись до Фауста. Їхні голоси посилювалися, всі вони, — хто маніакально, а хто монотонно, — благали Фауста зайнятися чорною магією (*Kirwan, 2016*). Звісно, душа Фауста була продана і угода укладена. Це фатальне рішення «затягнуло його у п'яний світ знаменитостей; він став всесвітньо відомим фокусником, міжнародним серцеїдом; він тепер обертався у колі багатих, знаменитих і могутніх. Але чого коштуватиме його ненаситна жага багатства і слави?» (*Jenna Russell plays Mephistopheles in Doctor Faustus, three weeks added, 2016*). Незріла свідомість Фауста підкреслювалася вже у перших сценах — попри те, що Мефістофель був готовий «виміняти» його душу на будь які,

найнеймовірніші бажання, йому не вистачало розуму попросити нічого іншого, як слави й популярності у шоу фокусників та здатність використовувати магію у проведенні трюків. Ідея стати знаменитим — це все, до чого можна прагнути, єдина найбажаніша мрія. Жадання популярності будь якою ціною, за яким неодмінно приховані порожнеча, самотність і ілюзія влади, у виставі Дж. Ллойда, завдяки присутності культової знаменитості (К. Харрінгтон), по суті виправдовувала надмірність брудних, з огляду на моральність, сцен (Kirwan, 2016). І якщо на початку першої сцени Фауст — «ботанік у толстовці, приклеєний до свого комп'ютера» (Hitchings, 2016), то після укладання зловісного договору з Мефістофелем, він перетворився у мега зірку, що весь час чепуриться. І далі вже почнеться історія Фауста-ілюзіоніста, ідола рок-культури, який дозволить собі маніакальну поведінку, аби засліпити натовп Лас-Вегасців (Hitchings, 2016).

Невипадково, після здобуття Фаустом-фокусником популярності, Мефістофель стає його помічником, точніше помічницею, оскільки Мефістофеля грає жінка. Це була не спокуслива секс-бомба, а звичайна жінка середніх років; їй було притаманні і диявольська лестивість, і ревності, а й співчуття, а подеколи й шалапутство, особливо у сцені, коли вона сама забула виконувала у карооке класичний шлягер пісні Кайлі Міноуг «*Better the Devil You Know*» (Felperin, 2016).

Протягом всієї вистави глядача «пригощали великою кількістю крові і слини, сексу, жахливим насильством, наготою, брудною білизною тощо» (Hitchings, 2016). Раптом, після демонстрації всіляких збочень, шпурляння фекаліями, метушні ангелів-трансвеститів, галасу духів у брудних панталонах, які весь час викручували свої тіла, наступав спокійний і зворушливий фінал. Фауст обіймав Мефістофеля, який згодом вислизав з під його рук, і Фаусту, доки згасали театральні софіти, не залишалося нічого іншого, як обернутися по колу, обіймаючи порожнє повітря. Ймовірно, навічно (Kirwan, 2016).

«Гучна, кривава, сексуально-відверта» вистава Джеймі Ллойда (Kirwan Peter, 2016) мала дію шокової терапії для освіченої публіки і зухвалої епатажу

для молоді. Рецензія Генрі Хітчінгса на режисерську версію Ллойда так і називається «Секс, кров і рок-н-рол» (*Hitchings*, 2016). Натомість, не поодиноким була і думка, що вистава Ллойда стала «ковтком свіжого повітря» у атмосфері консервативних, пихатих і лінивих вистав театрального Лондону (*Kirwan*, 2016).

Реалізацією гендерної політики у театрі стала лондонська вистава 2018 року у театрі Сема Уонамейкера, в якій головних героїв грали жінки: чорношкіра актриса у ролі чорнокнижника Фауста, а біла ірландка — спритного Мефістофеля. Феміністське прочитання історії доктора Фаустаявище непоодиноким в сценічній практиці сучасного європейського театру; існує сценічна версія, де Йоганн Фауст замінений Іоаною Фауст. Режисер вистави Полін Рендалл (*Pauline Randall*) на питання журналістки, «Чому Ви запросили на ролі доктора Фауста і Мефістофеля актрис-жінок?», відповіла, що питання «чому» має «доволі лякаючий інституціональний» характер, «особливо, коли йдеться про звернення до класики». Аби спростувати його некоректність з позиції гендерної рівності, режисер проголосила, що «ми вирішили відповісти на це більш продуктивним викликом» (*Halliburton*, 2018) — своєю постановкою.

Після вистави критикою було відзначено вдалу доречність ідеї П. Рендалл «... зобразити пошуки заборонених знань жінкою», оскільки, навіть у сучасному соціумі «існує глибоко вкорінена традиція, як соціальна, так і міфологічна, — засудження жінок: зокрема Єви з її яблуком спокуси, чи Пандори», яка відкрила скриньку людських гріхів і пороків, чи «жінок, спалених на вогнищі» (*Halliburton*, 2018) за чаклунство тощо.

Запрошення на чоловічі ролі актрис-жінок мало не лише історичне підґрунтя, але й надавало «шокуючої свіжості» тексту К. Марло. Наприклад, слова Фауста (актриса Джослін Джі Есьєн) після ознайомлення з трактатом Арістотеля «Аналітика» передають її враження такими словами: «ти мене згвалтував». Наразі, ця фраза ніяким чином не «прив'язує Арістотеля до руху MeToo», який виник в Америці у 2017 році як протест проти сексуального

насильства, особливо молодих і вразливих темношкірих жінок, але це «посилює тремтіння від потенційних небезпек знань» (Halliburton, 2018). Подібні асоціації викликає і сцена «перетворення Фаустом лицаря при дворі Карла V в міфологічного персонажа Актеона, що наполегливо нагадує» про те, що саме «Діана перетворила Актеона в оленя за його заборонене відкриття» (Halliburton, 2018).

У виборі тональності вистави П. Рендел зробила ставку на гумор і, передавши настрій свого режисерського рішення учасниками вистави, «розкріпачила акторський склад і розкрила кумедне, що містилося у піднесеній класиці Марло» (Gillinson, 2018). На думку критики, власне, виконавиці головних ролей і передавали, виявлену режисером, «радість у похмурій класичній п'єсі Марло» (Gillinson, 2018). Обидві актриси зуміли передати комічну легкість тону п'єси, яка піднімала емоційний настрій спектаклю й запалювала публіку. Ця історія про вічне прокляття в їхньому виконанні булавкрай забавною» (Gillinson, 2018).

Вібрації «комічної хімії» (Gillinson, 2018), що випромінювали актриси, гоноровий вигляд оркестрантів, які бадьоро і з задоволенням виконували «комедійні епізоди», лаконічність, але яскрава барвистість старовинних костюмів вступали у протиріччя з «пекельною» (Halliburton, 2018) проблематикою п'єси Марло. Енергійні веселощі у перших сценах вистави починала вводити глядачів в оману. Однак, будь-які сумніви розсіювалися з появою «сардонічного, незворушного, як сфінкс, Мефістофеля». Це був «фантастичний театральний переворот»: щойно Фауст укладає угоду з дияволом, все раптом стає страшним. Мефістофель, з палаючими очами, стрімко бігає сценою з вогняним волосся у червоному пальто, що розвивається. Обидва герої/героїні починають створювати хаос. Вони «хапають» коштовності з повітря, «дурять» Папу римського і дразнять публіку. Спалахують феєрверки, «Фаусту відірвано ногу, а по театру розноситься хрипле кудахтання Мефістофеля» (Halliburton, 2018). По мірі того, як земний час Фауста скорочується, шоу темніє; «ніхто не бачить приходу фінального розрахунку,

про який здається всі забули». І коли Фауст вперше бачить пекло — гучний регіт перехоплює його горло, і темрява, нарешті, накриває всіх (*Gillinson, 2018*).

Серед інших нестандартних режисерських ідей, П. Рендалл привнесла у свою інтерпретацію широкий спектр асоціативних моментів, що актуалізували моралісний аспект деяких сучасних проблем. Найбільш «візуально яскравою» (*Halliburton, 2018*) серед них стала «сумнозвісна» сцена «параду семи смертних гріхів». Використавши потенціал інтертекстуальності і супергібридності, аби передати «через зорові образи вербальну багатозначність» (Шаповал, 2009, с. 80) і концептуальний зміст свого задуму, режисер «переосмислює» цю алегоричну сцену К. Марло, використовуючи досвід афробразильської церемонії Кандомбле.

Основою цієї магічної церемонії є ритуальний танець, який уявляє собою численні обертання по колу з повторюванням одних і тих самих рухів, аж доки танцюючий не впадає у транс, що позначатиме «вселення» у нього одного з богів.

П. Рендалл була не першою, хто використав ритуал Кандомбле як смислоутворюючий елемент у своїй мистецькій практиці. Кандомбле згадується у п'єсі Діаша Гомеша, романах Умберто Еко, Жоржі Амаду, Енн Райс та ін. У виставі П. Рендалл ця сцена «лякала своїми моторошними костюмами і лютими танцями» (*Gillinson, 2018*). «Яскраво розфарбована» режисером сцена семи смертних гріхів знайомила глядачів з яскравою культурою, «яка радісно контрастувала з британською традицією представляти злих духів в монохромному кольорі» (*Halliburton, 2018*). І ставало зрозумілим, «що це не просто гендерна перебудова, але і яскравий інтернаціоналізм, який заново відкриває цей текст (К. Марло — М. Г.), і чим глибше ми занурюємося у нього, тим ясніше ми бачимо, наскільки глибокою є позірна легковажність» (*Halliburton, 2018*) у розумінні того, навіщо К. Марло ввів сцену у стилі середньовічного мораліте до драматургічного тексту своєї філософсько-психологічної трагедії.

У своєму огляді Р. Халлібертон доволі точно відзначила, що хоча «легкість тону» режисерської версії П. Рендалл «надала тексту новий резонанс», розкривши зміст Фауста К. Марло «як текст радості і безмежного потенціалу», але, зачаровуючи «оманливою легкістю» дії, змусила глядачів, разом з героями, зазирнути до «пекельної скриньки насолод» (Halliburton, 2018).

Отже, сценічна версія «Доктора Фауста» П. Рендалл, попри загальну «легкість її тону», яскраво «підсвітила» дуже серйозні речі: безвідповідальність людини, навіть перед собою, соціальні «перекоси» у людських стосунках, легковажність у ставленні до важливих моральних і міжнаціональних проблем, і, врешті решт, нагадала про сенс людського життя.

Свою інтерпретацію «Доктора Фауста» за п'єсою К. Марло, прем'єра якої відбулася у 2016 році на сцені Театру «Либідь» у Стратфорді-на-Ейвоні, запропонувала шведська режисер Марія Абер.

Вибудовуючи концепцію вистави, М. Аберг не стільки «переймалася науковим підтекстом п'єси» щодо «розширення межі знань», скільки намаганням втілити «ідею Достоевського стосовно подвійності» людської свідомості (Billington, 2016). При цьому режисер, так само як і письменник, проблему «двійника» розкривала швидше в етичному аспекті, аніж психологічному, занурюючись у тему пошуку людиною «власного місця», «онтологічної стійкості» індивідууму» (Billington, 2016). Увесь розвиток сценічної дії був орієнтований на те, щоб продемонструвати, що учений Фауст і посланець темряви Мефістофель — «два аспекти однієї особистості». Такий режисерський хід дозволив М. Аберг відкрити для глядача, як «щиро розривався Марло між інстинктивною симпатією до допитливого духу Відродження Фауста і усвідомленням небезпеки того, до чого це може призвести» (Billington, 2016). У «Трагічній історії доктора Фауста» К. Марло ця моральна дилема імпліцитно присутня, але до М. Аберг не ставала основним смисловим акцентом сценічного тлумачення.

Головні герої — Фауст і Мефістофель — зовнішньо схожі один на одного і за статуєю, і зачіскою, і костюмами, що підкреслювало мотив двійників і виявляло ідею тісного зв'язку між героями, «адже Мефістофель не існував би без Фауста, а Фауст без нього» (Wiegand, 2016). У розробці концепції вистави М. Аберг доволі вільно поставилася до текстів К. Марло («А текст» вийшов друком у 1604, «Б текст» — у 1616 році), пояснюючи це «сумнівною походження обох текстів», що надало їй, як автору вистави, «певну свободу». В одному з інтерв'ю вона пояснила підхід до створення своєї версії тим, що поєднала обидва тексти К. Марло, «істотно їх скоротивши»; «вирізала з них комедійні сцени» і вибрала з кожного потрібні фрагменти аби «зосередитись на тому, щоб зробити їх як можна більш похмурими» (Wiegand, 2016). Крім того, режисер пояснила і принцип відбору «фрагментів» з обох текстів К. Марло: для «історії, яку я хотіла розповісти, ті сцени, в яких немає Фауста, мене не зацікавили, а я хотіла переконатися, що він присутній в кожній сцені». Таким чином, М. Аберг вдалося «збалансувати похмурі переживання» з "складними" комічними епізодами» (Wiegand, 2016).

Її вистава, за відгуками критики, насправді, була «похмурою і серйозною», попри те, що М. Аберг зберегла сцену з персонажами мораліте з п'єси К. Марло, яка у більшості випадках вирішувалася режисерами у гротесково-комедійному стилі. У виставі шведської режисерки «сцена семи смертних гріхів» асоціювалася з розгулом неконтрольованих нищих проявів розпущених молодчиків у панк-кабаре і стала апофеозом шабашу людських потаємних вад. Зазначивши, що сім персонажів середньовічного мораліте у п'єсі К. Марло «з'являються без будь якої реальної драматургічної необхідності, а просто для розваги», режисер змінила «структуру тексту» (Wiegand, 2016), аби бути впевненою, що всі сім гріхів з'являються задля того, щоб переконати Фауста у прийнятті правильного рішення. У виставі М. Аберг це не було презентацією якостей кожного гріха, як у Марло. В її виставі кожен з семи смертних гріхів мав спокушати Фауста тим, чого він насправді бажав.

Саме тому режисер зробила цих персонажів «спокусливими і захоплюючими — в деякому сенсі приголомшливими» для Фауста» (*Wiegand, 2016*).

Змінивши «структуру тексту» і, обравши розважальний стиль кабаре для постановки цього епізоду, М. Аберг надала йому концептуальне смислоутворююче значення для втілення свого загального задуму. В одному з інтерв'ю вона зазначила, що «це має бути щось веселе, небезпечне і спокусливе, але при цьому не облизле» (*Wiegand, 2016*). Саме тому, розуміючи конструктивне й емоційне значення музики для даного епізоду, до співпраці вона запросила одного з найвідоміших британських композиторів — Орландо Гофа (*Orlando Gough*), з яким проводила тривалі обговорення щодо визначення стилю музики, врешті зупинившись на феєричній, сексуальній манері виконання американського співака і композитора Томі Уейтса (*Thomas Alan Waits*). М. Аберг навіть відвідала кабаре «в качиному стилі» (*Wiegand, 2016*). («качиний» танець — канкан — візитівка всіх кабаре), аби «вхопити» й відтворити у своїй виставі його атмосферу. «Винахідливість трактування» цієї сцени зробила насправді схожою її на панк-кабаре, де диявольські викручуючись у танці «учені з Віттенберга <...> у темних капелюхах», нагадували вуличних молодчиків з культового фільму «Заводний апельсин» (*Billington, 2016*) Стенлі Кубрика. Після прем'єри один з рецензентів підкреслив, що «музика Орландо Гофа посилювала таке відчуття, що ми спостерігаємо похмурий ритуал, в ході якого людина протистоїть своїм демонам» (*Billington, 2016*).

Стиль панк-кабаре в режисерському тлумаченні сцени семи смертних гріхів виступав контрастом загальному стилеві спектаклю, але стилістична гетерогенність привнесла поліфонічність у проведення головної теми. І попри те, що сцена з мораліте виокремлювалася як «різнорідний» по відношенню до загального стилю вистави «елемент», в гетерогенній модифікації М. Аберг, за своїм смисловим значенням, вона була рівнозначною «серйозним» сценам.

Окрім прийомів інтертекстуальності, гібридності, гетерогенності, М. Аберг використала у своїй виставі і стратегію інтерактивності, яка

полягало не лише у тому, що вона надала новий ракурс у тлумаченні п'єси, а й у нестандартному підході до вибору акторів на ролі Фауста і Мефістофеля. Не лише глядачі, а й виконавці головних ролей до початку вистави не мали гадки, хто сьогодні гратиме Фауста, а хто Мефістофеля і, аби про це дізнатися, безпосередньо перед кожним спектаклем актори запалювали сірники. «Фауста зображував актор, у якого першим загасав сірник. Це був захоплюючий момент, який посилював відчуття ритуалу і призову в п'єсі» (*Wiegand, 2016*), щоразу привносячи у сценічну дію додаткову енергетичну силу, а подеколи й доречну для режисерської інтерпретації «Фауста» М. Аберг «тонку нервову істеричність» (*Billington, 2016*).

М. Аберг у своїй режисерській інтерпретації «Трагічної історії доктора Фауста» К. Марло прагнула стривожити глядача і скерувати його до розуміння того, що не трансцендентні сили зла втручаються у наше життя й розбещують нас, а, власне, наша моральна недбалість, «бажання більшого» і неконтрольованість бажань, згідно притчі індіанців племені черокі, зрощують у нашій свідомості «чорного вовка», тобто наше темне Я, і таким чином відкривають шлях до пекла.

Висновки. Розглянуто лише малу децимлю сценічних інтерпретацій п'єси К. Марло «Трагічна історія доктора Фауста», але відмова сучасної режисури Великої Британії від наміру методичного втілення як експліцитних, так і імпліцитних смислів драматургічного тексту, вочевидь, стала провідною тенденцією в прочитанні класичної драматургії на сцені ХХІ століття. «Англійська модель» сценічного тлумачення класики продемонструвала, що інтерпретуючи драматургічний твір, автор вистави сьогодні уникає створення на сцені образу статичної реальності, а прагне передати образ рухливих взаємозв'язків, взаємовідносин і спробувати виявити дисгармонійні аспекти сучасної дійсності, яка постійно змінюється. Обґрунтований у філософсько-естетичній думці ХХ століття «плюралізм інтерпретації», який «відкриває твір» для множинних варіантів його прочитання, так би мовити, легалізував режисерські пошуки у напрямку реалізації власного уявлення про місцелюдини

у сучасному світі, її сутність, призначення, сподівання й розчарування. У ХХІ столітті зусилля, витрачені на з'ясування «істинності» та «правильності» передачі режисером концептуального змісту драми, стають марними, оскільки автором трансльованого зі сцени концептуального змісту став режисер — автор вистави. У підсумку варто відзначити і те, що «англійська модель» сценічної інтерпретації віддзеркалює загальний рух європейської режисури, який орієнтований на застосування нових засобів сценічної виразності і, на перший погляд, довільно ускладненої їх комбінаторики з метою відтворення сценічного виміру власної реальності. Відтак, — у театрі ХХІ століття не лише професіоналізм, а у першу чергу, особистість митця — глибина й оригінальність мислення, вміння відчувати виклики сучасності і знаходити відповідну сценічну форму їхнього відтворення, стають важливими, як ніколи.

Список використаної літератури і джерел

1. Александровский, Л., 2019. Доктор Фауст, [online]. Режим доступа: <<https://blog.i.ua/user/8741136/2303331>> [дата обращения: 23.11.2023].
2. Барт, Р., 1996. Від слова до тексту. У кн.: М. Зубрицька, ред. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. Львів: Літопис, сс.378–384.
3. Володина, Э., 2012. "Фауст" Сокурова в кинопрокате Германии, [online]. Режим доступа: <<https://www.dw.com/ru/фауст-в-германии-немцы-причислили-сокурова-к-классикам/a-15680010>> [дата обращения: 03.11.2023].
4. Гадамер, Г.-Г., 2001. *Герменевтика і поетика. Вибрані твори*. Переклад з німецької. Київ: Юніверс.
5. Захаров, Н. В., 2020. «Доктор Фауст» К. Марло на театральній сцені ХХІ века. *ЗНАНИЕ. ПОНИМАНИЕ. УМЕНИЕ*, 1, сс.203–225.
6. Нич, Р., 2007. *Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство*. Переклад з польської. Львів: Літопис.
7. Оніщенко, О., 2021. Від «пост» до «мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків. *Науковий вісник КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого*, 29, сс.60–66.
8. Паві, П., 2006. *Словник театру*. Переклад з французької. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка.
9. Шаповал, М., 2009. *Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми*: монографія. Київ: Автограф.
10. Billington, M., 2016. Doctor Faustus review – devilish ritual and punk cabaret at the RSC. *The Guardian*, [online]. Available at: <<https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/12/doctor-faustus-review-rsc-swan-stratford-oliver-ryan-sandy-grierson-maria-aberg>> [accessed: 20 December 2023].
11. *Dr. Faustus* by Christopher Marlowe. *Oxford Theatre Guild*, 2013, [online]. Available at: <https://www.oxfordtheatreguild.com/pages/productions/DF_2013/about_df.html> [accessed: 21 December 2023].
12. Eco, U., 1998. *The Open Work*. Translated by A. Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

13. Felperin, L., 2016. Doctor Faustus': Theatrer Review. *The Hollywood Reporter*, [online]. Available at: <<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/kit-harington-doctor-faustus-theater-887400>> [accessed: 15 December 2023].
14. Gillinson, M., 2018. Doctor Faustus review – devilishly smart show is a hell of a lot of fun. *The Guardian*, [online]. Available at: <<https://www.theguardian.com/stage/2018/dec/10/doctor-faustus-review-sam-wanamaker-playhouse-london>> [accessed: 14 December 2023].
15. Halliburton, R., 2018. Doctor Faustus, Sam Wanamaker Theatre review - female Faustus reaps rich rewards. *The Arts Desk*, [online]. Available at: <<https://www.theartsdesk.com/theatre/doctor-faustus-sam-wanamaker-theatre-review-female-faustus-reaps-rich-rewards>> [accessed: 14 December 2023].
16. Hitchings, H., 2016. Doctor Faustus, theatre review: Kit Harington, sex, blood and rock'n'roll. *The standard*, [online]. Available at: <<https://www.standard.co.uk/culture/theatre/doctor-faustus-theatre-review-kit-harington-sex-blood-and-rock-n-roll-a3233866.html>> [accessed: 11 December 2023].
17. Jenna Russell plays Mephistopheles in Doctor Faustus, three weeks added, 2016. *My Theatre Mates*, [online]. Available at: <<https://mytheatremates.com/news-jenna-russell-plays-mephistopheles-in-doctor-faustus-three-weeks-added/>> [accessed: 13 December 2023].
18. Kirwan, P., 2016. Doctor Faustus. The Duke of York's Theatre, [online]. Available at: <<https://blogs.nottingham.ac.uk/bardathon/2016/05/28/doctor-faustus-the-jamie-lloyd-company-the-duke-of-yorks-theatre/>> [accessed: 14 December 2023].
19. Review of Doctor Faustus at the Shakespeare Globe Theatre London in 2011, 2016. *London Theatre*, [online]. Available at: <<https://www.londontheatre.co.uk/reviews/doctor-faustus-shakespeares-globe-2011>> [accessed: 05 December 2023].
20. Shenton, M., 2020. Review - Faustus: That Damned Woman at the Lyric Hammersmith. *London Theatre*, [online]. Available at: <<https://www.londontheatre.co.uk/reviews/review-faustus-that-damned-woman-at-the-lyric-hammersmith>> [accessed: 02 December 2023].
21. Spencer, Ch., 2011. Doctor Faustus, Shakespeare's Globe, review, [online]. Available at: <<https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/8597343/Doctor-Faustus-Shakespeares-Globe-review.html>> [accessed: 14 December 2023].
22. Wiegand, Ch., 2016. Your own personal demon: Maria Aberg on her Doctor Faustus double act. *The Guardian*, [online]. Available at: <<https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/12/maria-aberg-rsc-stratford-doctor-faustus-sandy-grierson-oliver-ryan-christopher-marlowe>> [accessed: 05 December 2023].

References

1. Aleksandrovskii, L., 2019. Doctor Faustus, [online]. Available at: <<https://blog.i.ua/user/8741136/2303331>> [23 November 2023].
2. Bart, R., 1996. Vid slova do tekstu. In: M. Zubrytska, ed. *Slovo. Znak. Dyskurs. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX stolittia* [Word. Sign. Discourse. An anthology of world literary and critical thought of the 20th century]. Lviv: Litopys, pp.378–384.
3. Volodina, E., 2012. "Faust" by Sokurov in German cinemas, [online]. Available at: <<https://www.dw.com/ru/фауст-в-германии-немцы-причислили-сокурова-к-классикам/a-15680010>> [03 November 2023].
4. Hadamer, H.-H., 2001. *Hermenevtyka i poetyka. Vybrani tvory* [Hermeneutics and poetics. Selected works]. Translated from German. Kyiv: Yunivers.
5. Zakharov, N. V., 2020. "Doktor Faust" K. Marlo na teatral'noi stsene XXI veka ["Doctor Faustus" by C. Marlowe on the theater stage of the 21st century]. *ZNANIE. PONIMANIE. UMENIE*, 1, pp.203–225.
6. Nych, R., 2007. *Svit tekstu: poststrukturalizm i literaturoznavstvo* [The world of the text: poststructuralism and literary studies]. Translated from Polish. Lviv: Litopys.

7. Onishchenko, O., 2021. Vid "post" do "meta" modernizmu: protses kulturotvorchykh poshukiv [From the "post" to the "goal" of modernism: the process of cultural research]. *Naukovyi visnyk KNUTKT imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 29, pp.60–66.
8. Pavi, P., 2006. *Slovnnyk teatru* [Theater dictionary]. Translated from French. Lviv: Vydavnychiy tsentr LNU imeni I. Franka.
9. Shapoval, M., 2009. *Intertekst u svitli rampy: mizhtekstovi ta mizhsub'iektni reliatsii ukrainskoi dramy: monohrafiia* [Intertext in the light of the ramp: intertextual and intersubjective relations of the Ukrainian drama: a monograph]. Kyiv: Avtohraf.
10. Billington, M., 2016. Doctor Faustus review – devilish ritual and punk cabaret at the RSC. *The Guardian*, [online]. Available at: <<https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/12/doctor-faustus-review-rsc-swan-stratford-oliver-ryan-sandy-grierson-maria-aberg>> [accessed: 20 December 2023].
11. Dr. Faustus by Christopher Marlowe. *Oxford Theatre Guild*, 2013, [online]. Available at: <https://www.oxfordtheatreguild.com/pages/productions/DF_2013/about_df.html> [accessed: 21 December 2023].
12. Eco, U., 1998. *The Open Work*. Translated by A. Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
13. Felperin, L., 2016. Doctor Faustus': Theatrer Review. *The Hollywood Reporter*, [online]. Available at: <<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/kit-harington-doctor-faustus-theater-887400>> [accessed: 15 December 2023].
14. Gillinson, M., 2018. Doctor Faustus review – devilishly smart show is a hell of a lot of fun. *The Guardian*, [online]. Available at: <<https://www.theguardian.com/stage/2018/dec/10/doctor-faustus-review-sam-wanamaker-playhouse-london>> [accessed: 14 December 2023].
15. Halliburton, R., 2018. Doctor Faustus, Sam Wanamaker Theatre review - female Faustus reaps rich rewards. *The Arts Desk*, [online]. Available at: <<https://www.theartsdesk.com/theatre/doctor-faustus-sam-wanamaker-theatre-review-female-faustus-reaps-rich-rewards>> [accessed: 14 December 2023].
16. Hitchings, H., 2016. Doctor Faustus, theatre review: Kit Harington, sex, blood and rock'n'roll. *The standard*, [online]. Available at: <<https://www.standard.co.uk/culture/theatre/doctor-faustus-theatre-review-kit-harington-sex-blood-and-rock-n-roll-a3233866.html>> [accessed: 11 December 2023].
17. Jenna Russell plays Mephistopheles in Doctor Faustus, three weeks added, 2016. *My Theatre Mates*, [online]. Available at: <<https://mytheatremates.com/news-jenna-russell-plays-mephistopheles-in-doctor-faustus-three-weeks-added/>> [accessed: 13 December 2023].
18. Kirwan, P., 2016. Doctor Faustus. The Duke of York's Theatre, [online]. Available at: <<https://blogs.nottingham.ac.uk/bardathon/2016/05/28/doctor-faustus-the-jamie-lloyd-company-the-duke-of-yorks-theatre/>> [accessed: 14 December 2023].
19. Review of Doctor Faustus at the Shakespeare Globe Theatre London in 2011, 2016. *London Theatre*, [online]. Available at: <<https://www.londontheatre.co.uk/reviews/doctor-faustus-shakespeares-globe-2011>> [accessed: 05 December 2023].
20. Shenton, M., 2020. Review - Faustus: That Damned Woman at the Lyric Hammersmith. *London Theatre*, [online]. Available at: <<https://www.londontheatre.co.uk/reviews/review-faustus-that-damned-woman-at-the-lyric-hammersmith>> [accessed: 02 December 2023].
21. Spencer, Ch., 2011. Doctor Faustus, Shakespeare's Globe, review, [online]. Available at: <<https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/8597343/Doctor-Faustus-Shakespeares-Globe-review.html>> [accessed: 14 December 2023].
22. Wiegand, Ch., 2016. Your own personal demon: Maria Aberg on her Doctor Faustus double act. *The Guardian*, [online]. Available at: <<https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/12/maria-aberg-rsc-stratford-doctor-faustus-sandy-grierson-oliver-ryan-christopher-marlowe>> [accessed: 05 December 2023].

HALYNA MYLENKA

ORCID iD: 0000-0003-1359-535X

Doctor of Art Criticism, Professor,

Professor at the Department of Theater Studies

at I. K. Karpenko-Kary Kyiv National Theater University of

Cinema and Television

(Kyiv, Ukraine)

milgal@ukr.net

THE STORY OF DOCTOR FAUST

ON THE STAGE OF THE EUROPEAN THEATER OF THE 21st CENTURY:

PROSPECTS OF WIDE INTERPRETATION (ENGLISH MODEL)

The author examines the interpretive prospects of Christopher Marlowe's play "The Tragic Story of Dr. Faust", presented in the stage versions of modern directing in Great Britain. Having analyzed the most extraordinary directorial models, both from the point of view of the interpretation of the dramatic text and the use of means of scenic expressiveness, the author revealed the tendency of modern English directing to abandon the presumptions of the stage embodiment of classical drama as an illustration of the author's text and reproduction of meanings in the play. Having analyzed the director's readings of Christopher Marlowe's Dr. Faust, the author established that the theater of the 21st century boldly opens up an unlimited space for the interpretation of classical drama - from unexpected allusive coding to the construction of a "new meaning" generated by the artist's consciousness. It has been proven that the opening of such an unlimited space for the interpretation of classical drama at the end of the 20th century could not even have been predicted. By turning to the theoretical considerations of Hans-Georg Gadamer, Roland Barthes, and Umberto Eco to understand the complicated content-semantic variants of the director's interpretation, which provided the justification for the "open" for numerous variants of the interpretation of the dramatic text, a justified opportunity arose to confirm the effectiveness of the methodology of the works of the mentioned philosophers, as well as research modern Ukrainian scientists Olena Onishchenko and Maryana Shapoval. It is thanks to this methodology that directorial interpretations were made in the theater of Great Britain of the 21st century, and these stage experiments are described in the context of the general movement of their philosophical and aesthetic ideas.

Keywords: stage art, interpretation, director's interpretation, Christopher Marlowe's tragedy "Faust", dramaturgy, theater of Great Britain of the 21st century.

Стаття надійшла до редакції 20.12.2023 р.