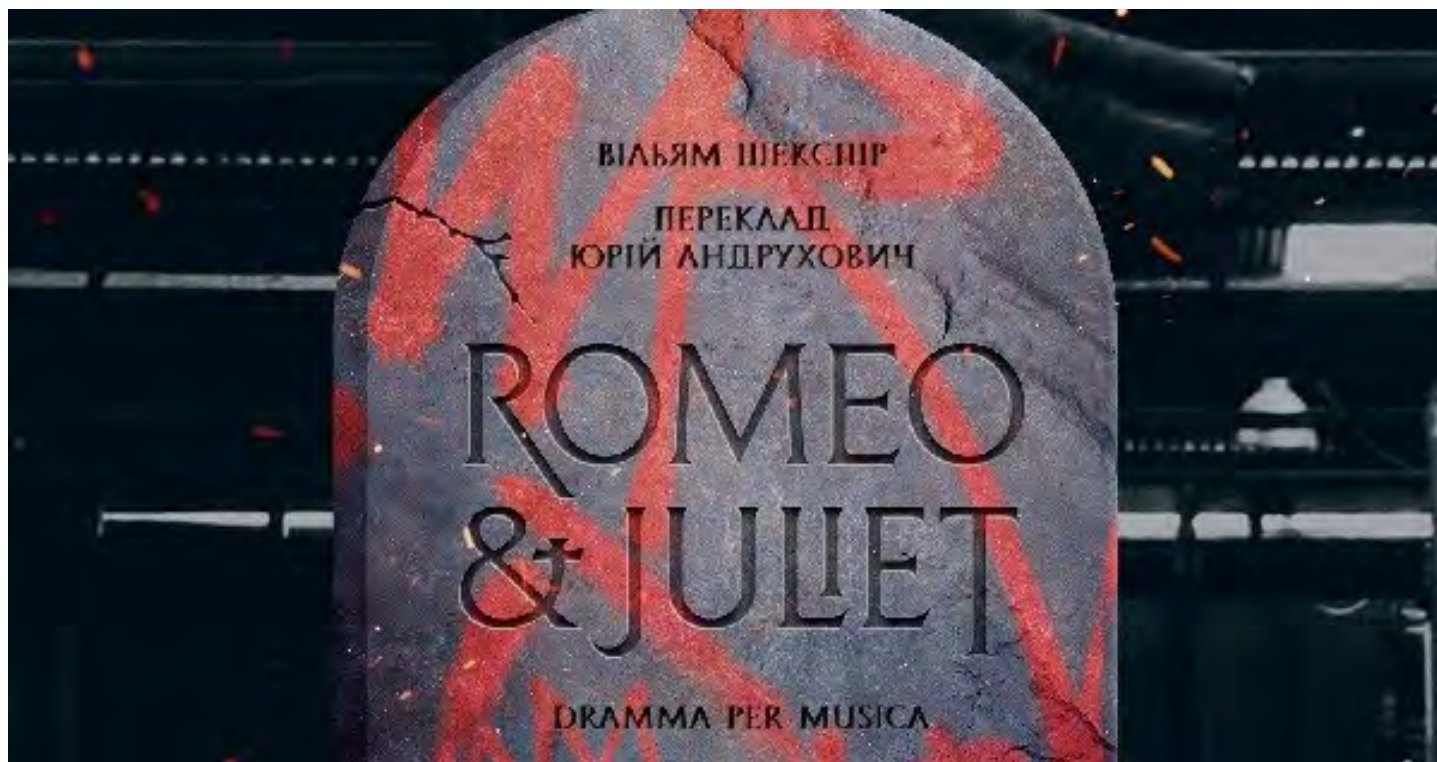




Щукіна Ю .П.

канд. мистецтвознавства, доц., зав. кафедри театрознавства
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
<https://doi.org/10.33989/pnpu.791.c3302>

**Постапокаліптичний світ у виставах А. Вусика, Р. Держипільського,
С. Ілюк, О. Кравчука та Д. Петросяна на сценах українських театрів
2010-2020-х рр.**

Провідний жанр “театру постапокаліпсису” на українській сцені 2010-2020-х рр. – трагедія. Не всі вистави цього напрямку безпосередньо тематично відгукуються на події російсько-української війни. Утім, характерно, що перша “постапокаліптична” вистава була створена у 2015 році в тоді ще мирному Львові режисером, який ледь порятувався від окупації Луганську – Олексієм Кравчуком. Вистава “Баба” (Львівський театр ім. Лесі Українки) за п’єсою П.Ар’є мала точкою відліку Чорнобильський постапокаліпсис, проте трагедійною енергією, застереженнями продажним депутатам, ментам-корупціонерам і населенню (у п’єсі – Кримського півострову), яке своєю байдужістю, жорстокістю змусило переселенців з Чорнобиля повернутися назад, в радіаційну пастку, резонувало з обставинами російсько-української війни. Чіткою стильовою ознакою театру постапокаліптичного типу стало виконання ролі вісімдесятирічної Баби Прісі молоджавим гутаперчевим актором, майстром трагікомедії Олегом Стефаном. Це призначення підкреслило

химерність галюциногенного світу, в якому героям ввижаються русалки, а порятунок від кривди реального світу вдається відшукати лише на урядовій “таємній гілці метро” між Чорнобилем та Києвом – тобто під землею. Вистава починалася спільним заспівом “А вже весна, а вже красна...”, а найвищі точки її трагедійного напруження виявляли себе у виконаній наживо бароковій сопрановій арії.

Буквально декларував як постапокаліптичні сценічні версії Шекспірівських творів Івано-Франківський драмтеатр ім. І. Франка на чолі з Ростиславом Держипільським. Неоперу жахів “Hamlet” (2017) режисер здійснив в експериментальному підвальному просторі театру. На початку 2021 року Р. Держипільський презентував другу частину сценічної діалогії – “Romeo & Juliette”.

Концепція постановки “Romeo & Juliette” була зав’язана на трьох локаціях для гри – актуалізація ідеї шекспірівського театру вулиць через залучення до простору вистави нетеатральних об’єктів міста. Ключем для розуміння механістичної жорстокості світу, в якому покохали один одного Ромео (О. Панас) і Джульєтта (І. Бевза) стало виконання першої дії вистави на кількох міні-локаціях механічного цеху колишнього заводу Промприлад. Початок вистави нагадував старт робочої зміни на великому промисловому виробництві. За командою (бригадира? режисера? Бога?): “Починай!” з характерним гучним механічним звуком розходилися величезні стулки дверей цеху, з-за яких линула неоготична музика (музична концепція “Romeo & Juliette” киян Романа Григоріва та Іллі Разумейка). Контрапунктом до суворої музики линув голос виконавиці ролі Джульєтти (Інна Бевза), яка співала арію з опери “Рінальдо” Г. Генделя.

Фінал першої дії вистави, в якому відбувався двобій Меркуціо та Тібальда, а слідом – Тібальда і Ромео, розігрувався на майданчику, відокремленому від глядачів захисною сіткою. Підлога клітки була застлана матами, покладеними на дерев’яну основу – саме вона створювала додатковий акустичний ефект падіння тіла, його удару об землю. Оточуючи ринг по периметру, публіка ставала свідком цих боїв без правил, перетворюючись на адреналовий натовп стародавньої Верони – вболівальників “команд” Монтеккі та Капулетті. Публіка бачила сплетені тіла ворогів, бутафорську кров на них, відчувала запах чоловічого поту і “чула” їхнє пришвидшене серцебиття у шаленому темпі музики в балканському стилі.

Замість антракту у виставі відбувалася інсценізація похоронної процесії вулицями міста (адміністрація театру погоджувала ці акції з муніципалітетом). З території цеху і заводу виконавців ролей Меркуціо та Тібальда вивозили вантажівкою. Із реквізитом – лампадками – в руках та в супроводі живої музики глядачі повільно рухалися в скорботній колонні, якою керували актори, перевдягнені у монахів-францисканців. Друга дія вистави відбувалася у підвальному приміщенні театру (сценограф Юлія Заулична).

Втім, з поверненням пандемії коронавірусу і з початком повномасштабної війни виставу почали грати лише на локації в театрі. Як зазначає у рецензії на виставу Н. Торкут, “Дієвий простір для обох трагедій

Держипільського у підвалі театру ми семантично бачили як живе царство смерті. Ліва частина, яка використовувалася як кладовище, з усіма персонажами, які нерухомо лежать у “трунах” на початку “*Hamlet. Neo-opera-horror*”, послужила місцем і жорстокій оргії на початку “*Romeo & Juliette*” (Torkut & Shchukina, 2024, с. 534). Драматургічний текст В. Шекспіра-Ю. Андруховича було підсилено звучанням старозавітніх текстів (зокрема, “Апокаліпсису”), які цитував панотець Лоренцо (О. Гнатковський) та покладеною на тексти реквієму драматургією хорів ченців. Цей спіритуалістичний вимір вистави потужно контрастував з високодецибельною музикою і агресивним світлом нічного клубу на “балу” Капулетті та вульгарністю всіх персонажів вистави, крім Ромео та Джульєтти.

У 2021 році Світлана Ілюк здійснила у Львівському театрі імені Лесі Українки постановку “Галдамаш” за п’єсою “Екологічна балада” Ольги Мацюпи. За жанром виставу визначено як “апокаліптичну мольфу”. Як і “Баба”, “Галдамаш” привертає увагу до теми заповідного краю (Карпат, що нескінченно вирубають), що вимирає внаслідок людських жадоби і сваволі. Люди, покинуті владою на погибель наодинці зі стихією та бідною (у “Галдамаші” вирубка лісів спричиняє екологічну катастрофу – вихід гірської річки з берегів). Серед формальних прийомів вирішення вистав “Баба” і “Галдамаш”: монологи, що розривають дію; ефект мовлення персонажів з паралельної реальності (телебачення, радіо); застосування медіатехнологій; галюціногенне олюднення образів з підсвідомості (русалки “Радіо Свободи” у “Бабі”, трое лісорубів – мозаїчне панно на Будинку Побуту як триумф соцреалістичного мистецтва в маси у “Галдамаші”); соціальність, протестність, а також – на рівні лексики – суміш регіональної самобутньої говірки, смачних жаргонізмів і так само “смачних” матюків. Поміж постапокаліптичними виставами одного театру простежується стійкий трагедійно гуманістичний лейтмотив: якщо у “Бабі” депутати на “сафарі” підстрелили Вовчика з зони відчуження, та ніякі компенсації у вигляді гречки й тушонки не змогли відродити його до життя в здичавілому, злиденному краю без лікарень та антибіотиків, то герой “Галдамаша” Микола не приймає гроші від ненависного спекулянта на лісозбуті Івана Омеляновича, адже сів в інвалідний візок саме з його вини. У той час, як війна на Сході та Півдні країни буквально вбиває його єдиного друга Степана, Миколу, кажучи мовою символу, переїхала “вантажівка” нестримної тіньової лісозаготівлі у Карпатах.

Вистава “Галдамаш” живе на малій сцені театру. Сценографка Вікторія Романчук оселила її персонажів у середовищі, яке грає своєю натуральною фактурою (пилу розпиляного лісу) то як пісок, то як гори. Натуральне середовище викликає асоціацію з верстатом або лядою у Майстерні Господа Бога. Микола ж, ніби провідник його заповідей на Землі, каліка-різьбляр по дереву, який намагається вижити, виготовляючи скульптури янгеликів та хрести. Атмосферу космосу Карпат у виставі творить автентична музика (К. Кудlach): “голоси” тилинки, барабану, ліри (А. Темченко), акордеону (К. Кудlach) і дрімби (В. Сидорко). У фіналі ж усі учасники зливають голоси в свого роду аутентичну народну молитву за життя.

У виставі “Земля” Львівського театру ім. М. Заньковецької (2023) режисер Давид Петросян по-своєму рефлексує на тему війни. Зоровий образ “Землі” заньківчан – епічний, грандіозний. Споруджений на основній сцені театру пандус видається у глядацьку залу, немов частина суші – в океан. Півторагодинну виставу за багатофігурним прозовим твором О. Кобилянської грають лише шестеро акторів. Режисер пішов шляхом відтинання всього розмаїтого соціуму довкола родини Федорчуків та викристалізації з сюжету притчі про Каїна та Авеля та ролі у злочину Каїна цісарської війни, війни за землю, нерозумних батьків та жінок братів. Вистава заньківчан – театр художника Даниїли Колот, з плетивом натуральної тирси і трави, з льохами, у яких проглядають вулканічні кратери пекельних пристрастей та задумів. Л. Олтаржевська назвала їх “урвищами-кратерами війни” (Олтаржевська, 2024, с. 154). Постапокаліптичність “Землі” вже у тому, що в цій виставі люди працюють на землі, а мешкають під нею, зариваються у землю, наче кроти або викачуються у траві, немов скажені пси. Саме таким, екстатичним, є спосіб гри ролей у другій “Землі” Д. Петросяна. Її грають не реалістично-побутово-етнографічно (яким є прозове джерело), а як античну трагедію. Адже з шекспірівською трагедією вистава порівняння не витримує. Переважна більшість персонажів не має розвитку, а має згущені риси як певну заданість. У героїні Л. Боровської (Мати) це – зверхність, презирство, нехтування сином Савою; в персонажа А. Козака (Батько) – старечі неміч, нарікання і “сліпота”; у героя В. Пантелеєва (Михайло) – обмеженість світогляду самим лише шматком батьківської землі, страх відірватися від неї, страх загинути у війську на непотрібній йому війні; у персонажа Я. Дерпака (Савва) – невситима заздрість до брата; в героїні Д. Каландарішвілі (Рахіра) – хіть; в персонажа О. Козакевич (Анна) – сирітство на межі з жебрацтвом, бажання приліпитися до Михайла, щоб вижити. При цьому, технічно, в плані акторської зробленості форми образу дає собі раду з таким векторним виконанням ролі лише Л. Боровська, акторка, в якій промовистою і наповненою є навіть статика, чий голос звучить у масштабі великої сцени, а інтонування тексту ролі є рельєфним і театральним.

Характерним для постапокаліптики є часопростір “Землі” Д. Петросяна – застиглий час після катастрофи у місці суцільного мороку. У фіналі вистави кратери “шпар-печер”, в яких мешкали герої, апокаліптично блимають кольором вулканічної крові. Вистава, вирішена в “чорному кабінеті”, з виразно символічними, проте похмурими мізансценами, одноманітним пригнічуючим звуковим тлом, ритуальним зациклюванням окремих фраз персонажів, що викликає стійкий внутрішній спротив, психологічно сприйметься дуже важко. Адже по її перегляді не лишається світла надії – земля і люди без любові, без злагоди поміж собою, приречені.

У 2023 році лідер харківського недержавного театру “Нафта” Артем Вусик як автор текстів, актор, постановник здійснив виставу “Веселка на Салтівці”. Її незвичний, епатажний формат продиктований пізнаною під час повномасштабної війни необхідністю А. Вусика освідчитися рідному місту і найбільш постраждалому від ворожих обстрілів району Харкова – Салтівці. Уродженець цього житлового масиву, Артем створив йому постапокаліптично-

футуристичний омаж. Перформативність “Веселки на Салтівці” – у синкретизмі перформерської, драматичної, вокальної виразності виконавця всіх ролей у виставі та живого музичного супроводу вистави трьома музикантами. А. Вусик традиційно застосовує у своїй грі стильові прийоми ретро кіно, пародію на експресіоністичні фільми жахів. По суті, в такій синкретичності, попри ультра сучасне музичне звучання вистави – відсилка до ритуальних дій. За сюжетом “Веселки...” – російсько-українська війна закінчилася, над найпівнічнішим районом міста коромислом постала райдуга як символ краси, незбагненності задуму Бога-творця земного Раю. Такими сценічними діями А. Вусик, присутньо, ворожить Харкову перемогу. Епатажність вистави у тому, в які саме способи автор і перформер доносить до глядачів свої меседжі. Це і високодецибельна музика, яка практично унеможлиблює сприйняття вокалізованого Артемом тексту. І те, що сам Артем – аж ніяк не вокаліст. І світло та дими, характерні для рок-концерту. І ті кітчові сценічні строї, в які А. Вусик (всупереч такій болісній і сповідальній для нього темі вистави) вбирається. “Веселка на Салтівці” – це, до певної міри, рок-кабаре, театр гротескної медійної маски зболілої душі. Проте, на контрасті з цією захисною “маскою”, вриваються у глядацьку пам'ять саме ті сцени вистави, в яких Артем цю “маску” знімає. Це і монолог про Харків, в якому його-зірку-рятувальника впізнають на вулицях, радіють йому (самоіронічний монолог митця, ексгібіціоністична акція його артистичного еґо). Саме в цій частині вистави голос Артема стає теплим і намальована ним в уяві глядачів-харків'ян панорама вулиць, потрощених будівель, парків центру Харкова змушує відчувати ком у горлі. Так само запам'ятовується такий дивний, химерно вокалізований монолог про дитинство на Салтівці, з усіма враженнями (тут вперше: загубився, перелякався, закохався, побився, зламав ногу). Втім, навіть з урахуванням всіх умовностей жанру вистави як футуристичного ворожіння на перемогу, “Веселці на Салтівці” бракує конструктивності рішення фіналу. Відчувається, що А. Вусик – оригінальний митець-актор, проте не драматург, і не режисер. Війна все ще триває, тому і прогноз на формат святкування перемоги в ній виглядає у виставі так непевно.

Однак, саме вистави “Баба” і “Веселка на Салтівці” утворили над низкою постапокаліптичних сценічних трагедій українського театру своєрідну веселкову арку альтернативної версії жанру – оптимістично-постапокаліптичної. Характерними ознаками “постапокаліптичного театру” в Україні є двовимірність сюжетів вистав (опозиція реального-фантастичного), нерідко – трагікомізм засобів виразності, символічне обігрування природних фактур (тирса, трава, стружка від дерева) і завжди – підкреслене опертя на актуалізовану сучасним аранжуванням архаїчну (меса, фольклор) вокальну драматургію вистав драматичного театру.

Література.

- Олтаржевська, Л. (2024). Гра з вогнем на соломі. *Український театр*. (2).
Torkut, N. & Shchukina, J. (2024). *Romeo and Juliet. Drama per musica* dir. by The Ivan Franko National Academic Drama Theater in Ivano-Frankivsk. *Shakespeare Bulletin*. Vol. 42 (4).

Julia Shchukina

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

The Post-Apocalyptic World in the Performances of A. Vusyk, R. Derzhypilsky, S. Iliuk, O. Kravchuk and D. Petrosian on the Stages of Ukrainian Theatres in the 2010s-2020s

The article analyses performances in the post-apocalyptic genre during the full-scale Russian-Ukrainian war on the stages of theatres in Lviv, Ivano-Frankivsk and Kharkiv. The main features of post-apocalypticism in the productions of Ukrainian directors are determined.

Key words: *post-apocalyptic theatre, Ukrainian theatre, directing, full-scale Russian-Ukrainian war.*

Давидов Р. В.,

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського*

**Науковий керівник – Заслужений працівник культури України,
доц. Ботунова Г. Я.**

<https://doi.org/10.33989/pnpu.791.c3303>

Постапокаліптична естетика вистави “Земля” за Ольгою Кобилянською (Театр ім. Марії Заньковецької, м. Львів)

Аналізуючи постапокаліптичну естетику вистави “Земля” за повістю О. Кобилянської у постановці заслуженого діяча мистецтв України Д. Петросяна на сцені Львівського Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької (прем’єра 23 вересня 2023 року), варто зазначити, що це друге звернення режисера до цього матеріалу. Перша версія була представлена у 2018 році на камерній сцені Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка. В огляді театрознавця О. Палянички “«Земля» в Театрі Заньковецької: гріхи класичного тексту” (Паляничка, 2023). наголошується, що ті, кому пощастило переглянути й київську, й львівську вистави, констатують, що Д. Петросян здійснив дві кардинально різні постановки одного твору.

Постановка 2023 року є цікавим прикладом того, як класичний твір української літератури може бути прочитаний та інтерпретований крізь призму сучасної постапокаліптичної чутливості, як в ньому може бути виявлено елементи руйнації, боротьби за виживання та втрати зв’язку з первісними цінностями. Першоджерело вистави перегукується з відомим сюжетом братовбивства Авеля Каїном. Поєднуючи глибокий психологізм першоджерела з елементами постапокаліптичної стилістики (Д. Петросян мав драматургічну співпрацю з О. Мацюпою), режисер відтворює на сцені не просто знайомий сюжет, а метафоричний простір, де вічні конфлікти людської природи розгортаються на тлі можливого майбутнього, позначеного руйнацією та боротьбою за виживання. Трактуючи твір по-своєму, автори сценічного тексту подекуди відходять від оригіналу, але зберігають задум О. Кобилянської, де земля – не так матеріальна цінність, як передусім метафора самого життя. Життя родини Федорчуків зосереджене навколо землі, яка на безземельній Буковині кінця XIX століття є символом достатку, що вимагає важкої праці.