УДК 792.09(477)"2009/2013"
DOI https://doi.org/10.32782/art-studies.2023-1-7

ВИСТАВИ ЯК ІНДИКАТОР КРАХУ ГУМАНІСТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ НА СЦЕНАХ ТЕАТРІВ «ОБРАЖЕНИХ» РЕГІОНІВ УКРАЇНИ (2009–2013 РОКИ)

Щукіна Юлія Петрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
в.о. завідувачки кафедри театрознавства
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
ORCID ID: 0000-0001-8329-6828

У статті простежено деякі аспекти творчої діяльності російськомовних театрів України у регіонах, які критично потерпіли через агресію рф (тимчасово анексований Крим та окуповані Донецьк і Луганськ). Зокрема, акцентується увага на прогнозуючому суспільному катаклізмі функції вистав. У статті аналізується, які знакові вистави були випущені театрами цих міст в п'ятиріччя перед військовою агресією. Також простежено, які зміни відбулися у колективах театрів після 2014 року (на прикладах творчих груп проаналізованих вистав). Автор доходить висновку щодо змістовних перетинів подій примусової зміни влади, зображених у виставі, та подій, які відбулися в цьому регіоні невдовзі (вистава маріупольського театру «Чорне і червоне…»). В іншому випадку режисерська актуалізація твору 1930-х років парадоксальним чином не веде до зчитування антитоталітарного застереження не те, що глядачами, але й трупою театру, яка перебуває в конфронтації з цінностями незалежної української держави («Кабала святош» у севастопольському театрі). В третьому випадку тенденцію дегуманізації, зкріміналізованості суспільства та водночас стильові прикмети видовища посткультури презентувала вистава запрошеного режисера («Наслідування одвічним ганджам» у Луганському театрі ім. П. Луспекаєва). Як приклад позитивного впливу українського театру на формування громадянської позиції мешканців російськомовного міста наведено знакові постановки Херсонського театру ім. М. Куліша.

Ключові слова: *вистава, режисура, акторське мистецтво, російський театр в Україні, російсько-українська війна, посткультура, Донецький театр (м. Маріуполь), Севастопольський театр ім. А. Луначарського, Луганський театр ім. П. Луспекаєва, Херсонський український театр ім. М. Куліша, Тарас Буга, Максим Голенко, Костянтин Добрунов, Володимир Магар, Сергій Павлюк.*

Shchukina Yuliia. Performances as an indicator of the collapse of humanistic values on theatre stages of the "embittered" regions of Ukraine (2009–2013)

In the article the author traces some aspects of the creative activity of Russian-language theatres in Ukraine in the regions that suffered critically due to Russian aggression in 2014 (temporarily annexed Crimea and occupied Donetsk and Luhansk). In particular, attention is focused on the functions of these performances that predict social cataclysms. Drawing on the examples of specific productions, the author analysed which plays were produced by the theatres of these cities within the five years before the Russian military aggression. It also traced what changes occurred in theatre companies after 2014 (exemplifying by the creative groups of the analysed performances). The author comes to the conclusion about the meaningful intersections of the events of the forced shift of power depicted in the play and the events that soon occurred in this region (performance "The Black and the Red…" staged in the Mariupol Theatre). In the second case, the director' s actualization of the work of the 1930s paradoxically does not lead to the reading of the anti-totalitarian clause not only by the audience, but also by the theatre troupe, which is in confrontation with the values of the independent Ukraine ("The Cabal of Hypocrites" in the Sevastopol Theatre). In the third case, the trend of dehumanization, criminalization of society and at the same time the stylistic signs of a post culture spectacle were presented by a performance by a guest director ("Imitation of the Perpetual Vices" at the Luhansk Theatre.

Key words: *performance, directing, the actor's art, the Russian-language theatre in Ukraine, Russian-Ukrainian war, post culture, Donetskyi Drama Theatre (Mariupol), 'Anatolii V. Lunacharskyi' Russian Drama Theatre (Sevastopol), 'Pavlo Luspiekaiev' Drama Theatre (Luhansk), 'Mykola Kulish' Ukrainian Music and Drama Theatre (Kherson), Taras Buha, Maksym Holenko, Kostiantyn Dobrunov, Volodymyr Mahar, Serhii Pavliuk.*

Вступ. Метою дослідження є аналіз обраних різножанрових та різностильових вистав 2009–2013 років, які відбувались на сценах російськомовних драматичних театрів у регіонах України, що від 2014 року перебувають в критичному стані тимчасової окупації. Завданням є простеження того, як театральні постановки віддзеркалювали соціальний портрет колективів та глядачів у цих регіонах і як режисура сигналізувала про крах гуманістичних цінностей. Робоча у статті дефініція «окуповані» регіони України (зазвичай їх називають зрусифікованими попередніми політичними режимами або «депресивними») запозичена з назви театральної трилогії за драматургією білоруського опозиціонера Андрія Курейчика в постановці Сергія Павлюка («Окуповані. Росія», 2018; «Окуповані. Україна», 2019; «Окуповані. Білорусь», 2020). Цей цикл вистав побудовано на соціально-політичній сатирі як свого роду театрі масок. Перша частина трилогії – «Окуповані. Росія» – це хроніка «промитих мізків» обивателів пропагандистами, а також версія психології окупованих російською армією «ДНРівців» і чеченців. Автори запозичили логіку свідоцьких п'єс, побудувавши виставу на монологах семи представників здеградованого, неправового соціуму. Про заключну частину трилогії А. Мокляк писала так: «Документальна вистава створена на основі розповідей очевидців, використані матеріали із соцмереж, що розповідають про протести у Білорусі. Кожен персонаж у п'єсі має свого прототипа з реального життя» [3]. Зокрема, під маскою Старого приховано диктатора О. Лукашенка, під ніком Нова – С. Тіхановську.

Матеріалами дослідження слугують переглянуті вистави та преса про них. **Методи** дослідження: компаративний, біографічний, інтерпретаційний, феноменологічний, статистичний методи і метод реконструкції вистав. Під час написання статті ми послуговувалися концепцією посткультури. Зокрема, автори статті Ф. Власенко, Є. Левченюк і Д. Товмаш дають таке визначення цього поняття: «посткультура є імітацією культури, своєрідним продовженням останньої, маскуючись під неї і поступово витісняючи її з розвитку сучасної цивілізації. Образно кажучи, посткультура – це така собі мильна бульбашка, яка має оболонку, а всередині – порожня. Водночас посткультура – це синтез безлічі віртуальних можливостей, які, з одного боку, є відмовою від попередніх естетичних взірців, а з іншого – постають проривом нового естетичного відчуття талановитих митців в артпрактиках, масовій культурі, відеокліпах, кінофільмах тощо [1, с. 167].

Результати. Аналізуючи нові вистави у театрах Донецького регіону протягом п'ятиріччя до російської воєнної агресії в Україні, не можна оминути самобутньої, такої, що розкривала «місцеву тему» на сцені Донецького (тоді ще академічного Ордена Пошани російського) драматичного театру (м. Маріуполь), постановки за мотивами «маріупольської» сторінки біографії легендарного «батька» Н. Махна «Чорне та червоне, або Маріупольський скарб Нестора Махна» (2009). Маріупольську виставу було створено на хвилі сплеску масової зацікавленості постаттю Н. Махна. Адже у 2007 р. вийшов серіал російського виробництва, зйомки якого відбувалися в Україні та за участі відомих українських акторів (Ада Роговцева), – «Дев'ять життів Нестора Махна». У серіалі вперше на рівні масової свідомості відбулася боротьба з радянським стереотипом сприйняття Махна як неосвіченого бандита.

Виставу за п'єсою маріупольського автора Віктора Сухорукова тодішній головний режисер театру Костянтин Добрунов визначив у жанрі «романтичної версії одного вбивства». Її головним героєм став Іван Лепетченко – друг і тілоохоронець «батьки». Центральна тема постановки Маріупольського театру – невгодність Нестора і його переможної селянської армії метрополії, відданість Махна ідеалам дружби та Батьківщини, здатність природженого лідера виховувати незрадливих поплічників. Зерном сюжету стала легенда про колосальний скарб Нестора Махна, який він залишив у Маріуполі, сховавши його у колодязі на Сінній площі. Історики стверджують, що махновці 1919 року пограбували

Маріупольський банк, а потім ще й захопили на станції Александрія потяг, навантажений золотом та коштовностями. Образ валютного запасу «батька» у виставі є символічним. Зліденний, хворий репатріант-парижанин Махно не хоче взяти собі від тих грошей ані частки, адже все ще сподівається, що вони знадобляться справедливій анархічній республіці в Україні. Драматург вдався до такої потужної метафори, як скарб, замурований у колодязі тілами вбитих махновцями білих офіцерів. Це золото фігурально і буквально тхне смертями, тому ніколи не слугуватиме добрим справам. Під час відтворення історичних подій театр не попрямував шляхом створення монументальної вистави-полотна. П'єса В. Сухорукова – історична реалістична драма, рубрикована, як хроніка, на окремі епізоди з життя Н. Махна та його друга Івана. Історичні обставини важливі для автора, проте значно важливішими за правду історичну для нього є правда художня, а саме «версія» внутрішнього світу харизматичного і безталанного «батька Махна». Прослідковуючи життя своїх героїв, автор надав змогу відчути причинно-наслідковий зв'язок між подіями в Україні 1919, 1925 та 1937 рр. Одна зі сцен також відбувається у Польщі. Задіяним у ній акторам довелося створити найскладніші та найневдячніші у виставі ролі. Експресивною мімікою та жестикуляцією вони щосили намагалися компенсувати складність сприйняття їх іншомовних героїв аудиторією маріупольського театру.

Провідний актор театру Сергій Забогонський зіграв Махна у «віці Христа». Та й сама ця роль передбачала відповідну градацію: в першій дії – лідер, месія, в другій – навіть родиною покинутий в очікуванні на смерть. Місцями актор натяком давав відчути глядачам епілептичну недугу Нестора. Незважаючи ні на революційну браваду, ні на гуляйпольський анархізм свого героя, С. Забогонському не вдалося втілити тією мірою, як вдалося йому розкрити ліричний бік душі «поета», народних свобод і співця безкрайнього причорноморського степу. У важливій сцені з другої дії вистави, в якій Нестор по кількох роках розлуки з батьківщиною приїздить до Маріуполя і конспіративно зустрічається з Іваном, актор врізався у пам'ять тим відчайдушним жестом, з яким Махно схопив буханець «рідного» чорного хлібу та протягом всієї розмови тримав, наче святиню, вдихаючи його аромат.

Друга-тілоохоронця командира зіграв Вадим Єрмішин. Навіть непереконливі «стики» в характері Вані, обмальованому драматургом, актор пом'якшив, зарихтував притаманною йому чарівливістю. Зокрема, малоправдоподібною видається здатність натренованого захищати і вбивати Івана стати сором'язливим «закоханим з першого погляду». Тема його кохання з полькою Марисею у виставі явно гіпертрофована, до головної теми не додає нічого, проте задовольняє потребу в мелодрамі більшої частини глядацької зали. У ролі Марисі (дівчинки-красуні в картині у Маріуполі 1919 року і хворої, виснаженої шинкарки в сцені у Польщі 1925 року) – типажно викапана тендітна полька Ірина Топчієва. Акторка всю свою чималу роль зіграла польською мовою (над вимовою з акторами працювала Юлія Веселова).

Виконавцеві ролі героя В. Єрмішину пощастило мати як партнера-антигероя Євгена Халіченка. Вже в першій сцені з цим головним у виставі НКВСником запам'яталися особливе видовжене обличчя і «вовчий» погляд потенційного фанатика комуністичної ідеї. Втім, наприкінці вистави слідчий Остапченко дав фору і Лепетченкові, і Махнові, які вели подвійне життя – таким переконливим вийшов у Є. Халіченка розпач щодо того, що скарб Махна міг би вже чоловіка зробити багатієм, натомість вони з ув'язненим обидва гниють в казематах 1937 року. Актор вигадав цікаві пристосування для обмалювання смертельного страху «системи» гвинтика цієї самої системи. Зокрема, коли новенька медсестра ставила склянку із заспокійливим для Лепетченка на стілець, Остапченко рефлекторно хапав її і випивав сам. Адже він щойно пережив напад липкого страху від думки про те, що підлеглі «перестаралися», і він вже ніколи не витягне з Лепетченка адресу

переховування скарбів. Висновок режисера щодо долі Вані Лепетченка є історично важливим: у 1937 році всіх друзів Махна вже розстріляли, трьома роками раніше закінчилося земне життя самого Нестора. На відміну від друга, Лепетченко не спокусився життям за кордоном, повернувся в Україну. Народних грошей не чіпав. Намагався жити гідно, хоча й погодився нібито співпрацювати з «органами». Втім, Батьківщина «віддячила» йому за це довгою передсмертною мукою. Лепетченко розуміє парадоксальність ситуації, дивиться на неї наче збоку, тому таким переконливим виглядає шалений саркастичний сміх героя на допиті в слідчого. Саме за це винагороджував глядач героя, коли той падав на символічно відтвореному театром розстрілі.

Стовідсоткового ансамблю у виставі досягнути не вдалося – надто різного рівня професіоналізму були актори в тогочасній трупі Донецького драматичного театру. Зокрема, присутніх лише в одній сцені Олександру Калантай та дипломата Антонова-Овсеєнко зіграли майстри Наталя Атрощенкова і Анатолій Шевченко. Калантай (Н. Атрощенкова) – точний зліпок з портретів діячок революційної доби: з приборканою розумом та волею красою, владна, наддисциплінована, ощадлива у прояві емоцій. Шевченківський Антонов-Овсеєнко – навпаки: емоційна, небайдужа до Махна людина, єдиний серед присутніх інтелігент (це він ще у 1919 році попереджає Нестора, що в Москві його відверто не люблять). Гримери театру попрацювали над зачісками, перуками та портретними гримами для виконавців ролей історичних особистостей. Виконавцеві ролі Махна портретного гриму було б замало, потрібна була правда проживання характеру. Подібності актора з прототипом глядачам вистачило на рівні диспропорції між його невисоким, але задерикуватим героєм у папасі та високій смушковій шапці і довжелезним «гусаром»-Федосієм Щусем (Артур Войцехівський).

Найпереконливішим «військовим» у виставі був Льова Задов у фундаментальному виконанні Олега Гришкіна. На жаль, замало драматургічного матеріалу було у виконавиці ролі Галини, дружини Нестора – Лариси Колісник, проте і в цих межах акторка виявила основний конфлікт поміж дружиною-вчителькою та чоловіком-командиром повстанської армії.

Вистава починалася і завершувалася сценою «в Раю». Спочатку раю мало не міфологічного: з юних років побратими Іван та Нестор косили траву та у спекотну годину сідали перепочити і заспівати на два голоси. Цей пролог вистави асоціюється з Україною довоєнною. Та ось цей світ трагічно змінювався. Мізансцени опромінювалися мертвотним синім світлом і різко відсувалися вглиб сцени, магічно оберталася навкруги себе конструктивістська споруда з двох поверхів, поєднаних крутими сходами (характерний для архітектури 1920–1930-х років сценографічний абрис художниця Тетяна Савіна передала дуже вдало). На задник проєціювалися чи то кадри кінохроніки, чи то табун коней на бігу (також завдяки титрам на вузькій смужці екрану глядачі могли вільно орієнтуватися у переміщеннях сценічних героїв у трьох десятиріччях). Цей відеоряд якнайкраще передавав ефект виходу Махна та його армії на українську політичну арену. Наприкінці вистави Іван доєднувався до Нестора у неземному Раю, про що свідчив одягнутий на них білотканий одяг та контрове світло за фігурами акторів, які полишали сцену водночас із тим, як душі героїв вистави полишали змучені тіла. Пісня побратимів лунала вже не наживо, наче віднесена вітрами історії.

Дешифруючи назву вистави, не оминемо асоціацій із романом Стендаля. Чорне та червоне – це кольори прапорів анархістів та більшовиків, що на короткий час поєднали зусилля проти «білих», проте відданість махновців своєму кольору вартувала їм життя в країні всеперемагаючих «червоних». Водночас ці кольори традиційно асоціюють зі смертю і коханням, а в контексті філософії вистави чорний колір асоціюється з українським чорноземом. Трагедії Махна, як і трагедії українського народу, могло б не бути, якби

не фатальна привабливість родючих земель для загарбників всіх мастей.

У 2009 році вистава «Чорне і червоне…» була здоровою альтернативою проросійським симпатіям донецького регіону. Втім, неправильним буде вважати, що послання театру всіма глядачами було прочитано адекватно. Симптоматичною була реакція частини глядачів – репліку негативного персонажа про «клоунів у шароварах» на прем'єрі зустріли оплесками.

Ця вистава повертала маріупольців до власної історії понад сторічної давнини. Історії, якій за п' ять років судилося повторитися (зокрема, озвучені в цій постановці реалії боїв махновців за Волноваху набули актуальності, а маріупольська земля знову опинилася під окупацією нащадків ГПУ).

У 2014 році відбувся перший акт трагедії Донеччини – захоплення російськими бойовиками Донецьку та частини області. Колектив театру тоді на знак протесту відмовився від статусу російськомовного та став українським. У 2022 році саме Маріупольський драмтеатр став найвідомішим символом другого акту трагедії українського Донецьку. Виконавці центральних ролей у виставі «Чорне і червоне…» виїхали з міста: В. Єрмішин перейшов на сцену Національного театру ім. Лесі Українки, а С. Забогонський спочатку до рф, а звідти – до Чехії, запросивши статус біженця з України. Детальну інформацію про руйнування театру як укриття російською авіабомбою 16 березня 2022 року – в інтерв' ю С. Забогонського [2].

Показовою є прем'єра «Кабала святош» (за М. Булгаковим) у Севастопольському російському драматичному театрі ім. А. Луначарського (2012). Заслужений діяч мистецтв АР Крим Володимир Магар здійснив цю постановку формально як феєричне шоу, костюмоване в стилі доби Людовіка-Сонця, втім, за законами драматичного театру провів крізь усю виставу надзавдання – розкрити механізм знищення Митця органами репресивної влади (Мольєра – масонською «кабалою», очевидно списаною драматургом з КДБ). Внаслідок тимчасової анексії Криму у 2014 році В. Магар був посунутий з посади генерального директора цього театру. Колектив, у якому щойно вийшла постановка про неможливість для митця жити й творити в умовах тоталітарної країни, оголосив обструкцію і спричинився на звільненні з посади чергового режисера Тараса Буги (Мазура) (за його активну проукраїнську позицію та участь у київському Майдані). Вінницьке новинне видання влітку 2014 року так коментувало появу в Театрі ім. М. Садовського нового режисера: «Севастопольський російський академічний театр ім. Луначарського полишив режисер Тарас Мазур. Він написав заяву за власним бажанням, а уходив з театру у супроводі співробітників спецслужб. Виявилось, що режисер Мазур – активіст екстремістського угруповання Правий сектор» – така от новина на новинному порталі Севастополя "For Post" від 13 квітня» [4].

Вистава «Наслідування одвічним ганджам» Ю. Каюна за мотивами «Тригрошової опери» Б. Брехта і К. Вайля та «Опери жебраків» Дж. Гея на сцені Луганського академічного російського драматичного театру ім. П. Луспекаєва у 2013 році поставила «діагноз» луганському контингенту. Запрошений вже знаний власними «жорсткими» постановками на сценах миколаївських та київських театрів Максим Голенко здійснив цю постановку без ілюзій на рахунок менталітету злюмпенізованого краю. Посприяла такому погляду на тамтешній соціум «ззовні» театральна амбітність Луганську на початку 2010-х років. На постановки запрошували резонансних режисерів. Зокрема, Олекса Кравчук у 2012–2014 роках (!) здійснив тут вистави «Смерть Тарелкіна» О. Сухово-Кобиліна, «Маскарад» М. Лермонтова і «Кольори» П. Ар'є. Фестиваль «Госпожа удача» щороку привертав до театрального Луганську увагу провідних критиків, діячів сцени України та гостей з ближнього зарубіжжя. На жаль, недооцінка тотальної русифікації Луганську, зокрема через міцні культурні зв'язки його російського театру з діячами екрану та сцени з рф, підготувала ґрунт для сприйняття українським містом окупантів у 2014 році без спротиву.

Отже, вистава «Наслідування одвічним ганджам», сам «кримінальний» матеріал в її основі та спосіб його подачі театром стали пекуче пророчими. М. Голенко зі сценографом Федором Александровичем вирішили спектакль в дусі мінімалізму брехтівського «епічного театру». Тут і характерний прийом «театру в театрі», і написи на стінах декорацій («Не вкради», «Господи, помилуй!»), і функціональний злам «четвертої стіни». Зокрема, пролог режисер починав, коли глядачі лише розсаджувалися у залі. За сюжетом, актор Філч (у виконанні Андрія Широкого) грав на акордеоні серед натовпу, кинувши капелюха собі під ноги. Інтерактивний прийом мав активніше підготувати глядачів до контакту зі сценою. Коли ж уже «свій парубок» Філч підіймався на сцену і сідав пограти-підзаробити й там, Макхіт і його банда швидко брали артиста на приціл. Тіло зайвого в кримінальному світі «гуманітарія» «братки» красномовно жбурляли до рівчака на авансцені. У цій постановці був відчутний смак брудної війни (у першому зонгу Пічема-«пастора» Сергій Євдокімов буцімто зцілював покалічених солдат). Лідер криміналітету (якщо і герой, то саме посткультурний герой-нігіліст, впевнений, що саме його бажання є мірилом речей) у виконанні Романа Брильова походжав у спортивному костюмі, а члени його банди слухали вказівки шефа, всівшись у позах «блатних», з недопалками у звішених між колін руках (актори Сергій Козенков, Костянтин Мануйлов, Богдан Музика, Андрій Лазарєв). Голова поліції Локіт (Павло Морозов) зі співчуттям вислуховував голову бандитів щодо їхньої міцної чоловічої дружби. Кожну сентиментальну сентенцію король кримінального світу підкріплював пачкою купюр, що падали на дно валізи Локіта. На запит Макхіта, чи є щось на нього у Скотланд-Ярді, Локіт показово розвіював по вітру «Справу №…». «Почт» Макхіта у словосполученні «архієпископ Кентерберійський» здатний був сприйняти лише знайоме коріння «кент». Як і їхній лідер, банда вдягала дешеві чорні плащі з «кожзама» просто поверх турецьких спортивних костюмів. У сцені весілля Макхіта з Поллі Пічем «спікер» від «братків» видавав тост: «братан, короче, буть молодцом!». На відміну, наприклад, від постановки цього твору Едуардом Митницьким в Одеському театрі музичної комедії, М. Голенко позбавив глядача найменших ілюзій щодо винятковості, своєрідного гуманізму Макхіта. Аби наголосити на тому, ким є герой вистави, він побудував образ луганського Мака на регулярних (раз на кілька хвилин) відстрілюваннях як мирного населення, так і братви, що встигла чимось завинити. Проте банда у виставі невмируща, субстанційна – скільки б Макхіт не стріляв по «братках», вони «воскресають». Весілля з Поллі розігрувалося в інтер'єрах школи, просто на партах (в інших сценах вони обігруються як лавки і навіть як пісуар), адже і Поллі – Світлана Шевченко – ще носила два «хвостики» та форму й гольфи школярки. Коли Макхіт давав команду, Поллі тремтячими руками діставала з кишень вбитих ним «весільні подарунки». Цьому прищепленню мародерства вона навіть раділа, наче новій грі. Втім, коли банда при ній вбила школярку, щоб зняти з неї туфлі та подарувати Поллі, наречена Макхіта від страху ледь вичавлює з себе: «Чудово», приймаючи правила гри в цьому середовищі. Справжньою Поллі ставала в зонгу про піратську наречену. Саме цей номер виявляв, що в доньки Пічемів є потенціал до фашизму навіть більший, ніж у Мака. Поллі – прихована реваншистка, вихована домашньою агресією Селії та Пічема. Молода акторка С. Шевченко чудово грала і співала цей зонг, вкладаючи у нього енергію помсти Поллі чоловікам (батькові, Маку, його банді), від яких їй постійно доводиться залежати. Ілюзію кохання нареченої до Мака одразу було підірвано. До речі, труп школярки режисер обіграв додатково – «доказ» гречно запропонував прибрати сам начальник поліції Локіт, уходячи з весілля.

Виставу «Подражание вечным порокам» відрізняв високий рівень музичної культури (Михайло Мордкович). Більшість музики у постановці – авторства К. Вайля до «Тригрошової опери». Театр знайшов можливість

зробити якісне сучасне аранжування музики 1920-х років. Зокрема, зонг сімейства Пічемів про обставини долі (роль Пічема вдало втілив Сергій Євдокімов, а Селія Пічем у виконанні старійшини трупи Поліни Шкуратової стала точним відбитком соціального портрету) взагалі було покладено на реп. Лейтмотивом постановки була тема арії Меккі-Ножа, «відчужена» аранжуванням в стилі ліричних кінокомедій 1960-х як мотив «прекрасних часів» шляхетних розбійників. Мікрофон у виставі став однією з деталей сценографії, а спів із мікрофоном у характерному для кабаре світловому колі – одним з прийомів, що підкреслив «ген» «епічного театру». Режисер визначив жанр вистави як музичний фарс. Безумовно, як за естетикою, так і за депресивною соціальною проблематикою «Наслідування одвічним ганджам» могло б претендувати і на жанр трагіфарсу, якби не дедраматизований герой вистави. У виконанні Р. Брильова молодий Макхіт типажно був схожий з Філчем (А. Широким). Разом з режисером Р. Брильов знайшов для свого капітана Макхіта унікальну характерність: спокусник жінок і гроза злочинного світу сліпий. Він пересувається, обмацуючи все на власному шляху білою тростиною. Канонічні білі печатки цього героя дисонують із помаранчевим спортивним костюмом. «Останній джентльмен в Лондоні» виглядав як наркодилер з бідного району. У фіналі ж був схожим на пса у нашийнику, який марно шугав на ланцюгу, не в змозі порятувати себе від страти.

Кращою акторською роботою у виставі стала Дженні Малина Світлани Сабаєвої. Дженні асоціювалася в режисера з тембром саксофону – «нічним метеликом» високого польоту (у дорогих туфлях, білизні хутрі та з бездоганним станом волосся і зубів). Акторка знайшла вражаючу психоделічну характерність: Дженні сміялася істерично, наче перебуває під впливом «речовин». У білявки-красуні драматичний, хриплуватий, голос, яким вона користувалася вправно, мов шансоньє. Дженні запам'яталася двома вокальними номерами: «фашистським» гімном «Одни лишь преступленья кормят нас» (який співає із Макхітом та кордебалетом) та прикінцевим зонгом про притчу Соломона. Драматичний хист С. Сабаєвої дозволив їй як в образі «дорогої повії», так і в гримі трагіфарсової клоунеси, донести лейттему героїні – тягар юдового злочину Дженні проти Макхіта. От тільки Мака-«Христа» у цій виставі не було, адже «Наслідування одвічним ганджам» – фарс.

Подальша творча доля акторів, що зіграли провідні та другорядні ролі в постановці М. Голенка у Луганську, є вельми показовою для розуміння сили удару, нанесеного навесні 2014 року по репертуарному театру в окупованому Луганську. С. Сабаєва продовжила кар'єру в Новгородському театрі драми (рф). Долі решти втікачів із самопроголошеного «ЛНР» до рф склалися ще менш вдало. С. Євдокімов увійшов до складу Дімітровградського театру (Ульянівська обл.). С. Козенков перейшов до Ноябрського театру (Тюменська обл.). П. Морозов і до подій 2014 року мав творчі зв'язки з московськими театрами, а відтоді остаточно переїхав до столиці країни-агресорки, де співпрацює з театрами третього ешелону. А. Широкий – у трупі Мічурінського театру (Тамбовська обл.). Р. Брильов після 2014 року відійшов від театру, зосередившись на участі в кінопроєктах. Зі складу вистави в трупі Луганського театру під російськими прапорами лишилася пенсійного віку заслужена артистка України П. Шкуратова (померла у квітні 2022 року). Молода обдарована гострохарактерна акторка С. Шевченко у театрі більше не працює.

Висновки. Приклади проаналізованих вистав демонструють, що театр у місті є мінімоделлю його спільноти. Цикл вистав про «ображених» у Херсонському театрі ім. М. Куліша став кульмінацією впливу мистецького колективу на громадянське обличчя херсонців. Постановки С. Павлюка хиблять на однозначність відповідей, їм бракує філософського узагальнення і складання на основі монологів-типажів власного режисерського висновку. Водночас ця драматична трилогія виконує важливу соціальну місію. Херсон, для якого роль українського театру та

міжнародного фестивалю на його базі зростали рік за роком, оминула участь довготривалої окупації, оскільки місто виявило свою антизагарбницьку позицію. Водночас вистава «Кабала святош» у Севастопольському театрі ім. А. Луначарського була сприйнята і «зсередини», і «зовні» театру як данина наративу про «духовну російську культуру», тоді як непомічена ніким суголосність диктаторських режимів 1930-х та 2010-х років перетворила трагедію на сцені на фарс-самопародію театру як віддзеркалення свого суспільства. Вистава російськомовного маріупольського драматичного театру «Чорне та червоне…» на краєзнавчому матеріалі здіймала наприкінці 2000-х років слушне питання національної самоідентифікації Маріуполя поза впливом рф. Втім, режисерські наративи у залі сприйняли не всі, тоді як зневажлива репліка про «клоунів у шароварах» викликала у зали підтримку. Вистава Луганського театру ім. П. Луспекаєва «Наслідування одвічним ганджам» стала напередодні тимчасової окупації Луганську прикладом проєкції посткультури, викликом не лише смакам, але й криміналізованій субкультурі шахтарського міста.

Аналіз роботи театрів напередодні анексії українських територій ворогом, як і тема театру під окупацією заслуговує на як кількісне, так і на якісне продовження дослідження.

Література

1. Власенко Ф., Левченюк Є., Товмаш Д. Посткультура в контексті трансгуманізму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 166–170.

2. Карякіна А. «Звук літака. Лунає свист. Чоловік поряд закриває мене собою» – історії свідків бомбардування маріупольського Драмтеатру. 2023. 16 бер. URL: https://suspilne.media/282277-zvuk-litaka-lunae-svist-colovik-porad-zakrivae-mene-sobou-istorii-svidkiv-bombarduvanna-mariupolskogo-dramteatru (дата звернення: 4.10.2023).

3. Мокляк. У Херсонському облмуздрамтеатрі проходить вистава «Ображені. Білорусь». 2020. 1 жовт. URL: https://suspilne.media/67646-u-hersonskomu-oblmuzdramteatri-prohodit-vistava-obrazeni-bilorus (дата звернення: 4.10.2023).

4. Рябокінь А. До Вінниці переїхав режисер-«екстреміст» з Севастополя. *20 хвилин – Новини Вінниці*. 2014. 24 червня. URL: https://vn.20minut.ua/kul-tura/v-vinnitsu-pereehal-rezhisser-estremist-iz-sevastopolya-10404541.html (дата звернення: 4.10.2023).

References

1. Vlasenko F., Levcheniuk Ye. and Tovmash D. (2019). Postkultura v konteksti transhumanizmu [Post culture in the context of transhumanism]. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, (2), 166–170. [in Ukrainian]

2. Kariakina, A. (2023). “Zvuk litaka. Lunaie svyst. Cholovik poriad zakryvaie mene soboiu” – istorii svidkiv bombarduvannia mariupolskoho Dramteatru [“The sound of an airplane. A whistle sounds. The man next to me is covering me with himself” – the stories of witnesses to the bombing of the Mariupol Drama Theatre]. Suspilne. Novyny. Retrieved from: https://suspilne.media/282277-zvuk-litaka-lunae-svist-colovik-porad-zakrivae-mene-sobou-istorii-svidkiv-bombarduvanna-mariupolskogo-dramteatru. [in Ukrainian]

3. Mokliak, A. (2020). U Khersonskomu oblmuzdramteatri prokhodyt vystava “Obrazheni. Bilorus” [Kherson Regional Music and Drama Theatre hosts play “The Offended. Belarus"]. Suspilne. Novyny. Retrieved from: https://suspilne.media/67646-u-hersonskomu-oblmuzdramteatri-prohodit-vistava-obrazeni-bilorus. [in Ukrainian]

4. Riabokin, A. (2014, June 24). Do Vinnytsi pereikhav rezhyser-“ekstremist” iz Sevastopolia [An “extremist” director from Sevastopol moved to Vinnytsia]. 20 khvylyn – Novyny Vinnytsi. Retrieved from: https://vn.20minut.ua/kul-tura/v-vinnitsu-pereehal-rezhisser-estremist-iz-sevastopolya-10404541.html. [in Ukrainian]