

Розділ 2.

**ШЛЯХАМИ МИСТЕЦЬКОГО СИНТЕЗУ**

УДК 792.2

DOI 10.34064/khnum1-6610

***Каленіченко Ольга Миколаївна***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
доктор філологічних наук, професор,  
кафедра театрознавства  
e-mail: onkalenich@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0002-2412-9154

**Взаємодія мистецтв театру, кіно та музики в постмодерністських інтерпретаціях творів корифеїв режисером О. Ковшунюм**

*У статті розглянуто дві вистави О. Ковшуню – «Бурлака» (2010) і «Любов» (2018), які були здійснені на сцені Харківського театру імені Т. Шевченка і привернули увагу не тільки своєю яскравістю і видовищністю, але і глибоким філософським змістом. Мета цього дослідження – довести, що вистави О. Ковшуню «Бурлака» та «Любов», в яких простежується взаємодія таких видів мистецтв, як театр, кіно та музика, і присутні нестандартні режисерські рішення, відповідають принципам постмодерністського театру. Аналіз названих постановок показав, що режисер, відштовхуючись від творів корифеїв, презентує завершені роботи, в яких можна знайти головні ознаки поетики постмодернізму і які являють собою оригінальний синтез тексту, музики, танцю і просторово-зорового образу вистави. У спектаклях О. Ковшуню органічно поєднуються різні акторські моделі гри, відчутний вплив кінематографії на сценографію, а жанрові визначення вистав відходять від традиційних і пропонують новий погляд*

*не тільки на претексти, але і на оточуючий нас світ. Разом з тим, можна говорити про те, що О. Ковшун пропонує своїм глядачам своєрідні «ребуси», які потрібно розгадувати протягом вистави.*

**Ключові слова:** *постмодерністський театр; риси поетики постмодернізму; подвійний код; синтез елементів театру переживання та театру фізичного; музика популярна та народна; кінематограф; естрада; стильова еkleктика; сцена у сцені.*

### **Постановка проблеми.**

До класичної української драматургії корифеїв українські театри на початку ХХІ століття зверталися не дуже часто. Наприклад, п'єсу «Безталанна» І. Карпенка-Карого ставили Київський національний академічний Молодий театр (вистава «Зачарований», режисер А. Білоус, 2015) і Національний академічний драматичний театр імені І. Франка (режисер-постановник І. Уривський, 2021), п'єсу Карпенка-Карого «Сто тисяч» – Чиказький український драматичний театр «Гомін» (2015), а п'єсу М. Старицького «Циганка Аза» – Чернігівський обласний академічний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка (режисерка – В. Тимченко, 2015) та Дніпровський національний академічний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка (режисерка – О. Петровська, 2021).

Зазначимо, що театр «Гомін» створив реалістично-психологічну виставу з автентичним українським одягом і елементами побуту, і це зрозуміло, бо його завдання – нагадувати українській діаспорі в Америці про національні коріння.

Яскраві костюми, запальні циганські танці, багато музики – усе це приваблює в постановці В. Тимченко, але, як вважає А. Липківська, «постановки національної класики Вірою Тимченко» «архаїчні, традиційні» (Альманах, 2021: 81). Режисерка О. Петровська у виставі «Циганка Аза» при збереженні традиційного підходу до тексту Старицького (зі святковим автентичним українським одягом та декораціями) використала у своїй постановці «колоритний відеоряд, вибудований на великому екрані за законами кіно та телемистецтва» (Галацька, 2022).

Режисери київських театрів, звернувшись до п'єси «Безталанна», у своїх виставах експериментують з акторською пластикою, костюмами героїв, які не пов'язані з якоюсь добою, та декораціями. У постановці І. Уривського умовний очерет, що «росте» у першій дії по всій сцені, виконує «функції то ширми, то опори» (Володарський, 2021). Крім того, для своєї вистави «Безталанна» Уривський «перекроїв літературний матеріал за своїми лекалами. Цього разу він розмазав риси епохи, прибрав трагічний фінал і зробив із соціально-побутової драми екзистенційну» (Володарський, 2021).

У виставі А. Білоуса «придуману форму спектаклю, з оригінальним пластичним малюнком Ліди Соклакової», А. Подлужна називає «драматичним балетом»: «Уповільнені синхрони плавних, гарно-дивних рухів групи дівчат, яка переміщується в глибині сцени, зображують жителів села, перебіг їхнього неспішного буття. Немає класичних балетних па, це саме візуальна драматизація пластики, коли говорить і виражає дію тільки тіло. Зосереджено-заворожливий стан стилізації руху виглядає досить сучасно, модерно, вигідно відтіняючи контрастом активну вербальну дію» (Подлужна, 2015). У той же час, «візуальне тло драматичного кордебалету висвічує великий план головних виконавців» (Подлужна, 2015).

Принципово новий підхід, сучасний, постмодерністський, до творів корифеїв продемонстрував О. Ковшун у своїх виставах «Бурлака» (2010), за однойменною п'єсою І. Карпенка-Карого, і «Любов» (2018), за п'єсою М. Кропивницького «Де зерно, там і полова», у Харківському державному академічному українському драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка. Однак поки ніхто з рецензентів цих вистав не зміг визначити напрям, на який спирається у своїй практиці О. Ковшун. Досі немає і жодної статті наукового характеру, яка була би присвячена аналізу творчості режисера, чим визначаються *актуальність і наукова новизна* нашої статті.

**Мета дослідження** – довести, що вистави О. Ковшуна «Бурлака» та «Любов», які ґрунтуються на взаємодії таких видів мистецтва, як театр, кіно та музика і демонструють неординарні режисерські рішення, відповідають принципам постмодерністського театру.

### **Виклад основного матеріалу статті.**

Прем'єра вистави за п'єсою І. Карпенка-Карого «Бурлака» відбулася на сцені харківського театру імені Т. Г. Шевченка 17 вересня 2010 року.

І. Франко, вперше прочитавши п'єсу І. Карпенка-Карого «Бурлака» наприкінці 1890-х, зазначив, що «се вельми живий і драматичний малюнок безправ'я, яке ... царює від гори до низу; малюючи той найнижчий низ, автор, проте, прорубає добре вікно, крізь яке можна бачити й вищі шаблі ... безправ'я...». І далі письменник зауважує: «Ся штука, відіграна добрими артистами, повинна би зробити на сцені величезне враження» (Франко, 1981: 11).

Дійсно, оригінальна інтерпретація режисером п'єси «Бурлака» видатного корифея українського театру, що предстала перед глядачем у музично-ексцентричній «обгортці», і широке коло цікавих акторських робіт у виставі створили «тотальну провокацію» (за О. Ковшуном), яка привернула увагу багатьох харків'ян (КультУра, 2010).

Історія про порядну людину Опанаса, який хоче допомогти селянам позбутися волосного старшини Михайла Михайловича, хапуги і крадія, що дбає про свої, а не громадські інтереси, завдяки прийому транспонування у 2000-ні та постмодерністській літературній грі режисера з текстом п'єси Карпенка-Карого перетворюється на сучасний сюжет, де мова йде про місцеві вибори. Недаремно журналістка О. Григор'єва, розповідаючи про виставу на каналі «КультУра», зазначила, що хтось з глядачів «розчув навіть знайомі імена харківського політикуму»; у той же час, актор Є. Романенко, який у виставі грав волосного старшину, у своєму інтерв'ю звернув увагу на те, що такої мети режисер не ставив, і, «якщо хтось це пізнає в собі, то це його особиста справа» (КультУра, 2010).

Але разом з тим, у виставі Ковшуна підіймаються і важливі сучасні проблеми всього українського суспільства. Для кінця XIX століття в п'єсі Карпенка-Карого важливим, безумовно, був акцент на «механізмі упокорення простих людей хитрішими й підступнішими, ув'язнення їх – і фізичного, й духовного» (Яценко, 1997: 401), і у цьому можна було побачити трагедію буття простої людини того часу. У наш час важливішою, безсумнівно, стає проблема, що теж

закладена у творі драматурга й пов'язана з «марністю намагань розбудити в людях їхню людську гідність, активність у відстоюванні її» (Яценко, 1997: 401). І це вже не є по суті трагедією, а стає «комедією жахів», за визначенням режисера (Культура, 2010).

Режисерська гра з претекстом, що є однією з рис театру постмодернізму, дозволяє О Ковшуну по-іншому подивитися і на характер героїв п'єси Карпенка-Карого. Якщо протагоністу Опанасу в п'єсі протиставлений Михайло Михайлович, то у Ковшуна – це два місцевих діяча, які хочуть відібрати владу один у одного. При цьому, якщо Михайло Михайлович на початку вистави – марковано впізнана фігура, завдяки традиційній костюмній парі діяча-функціонера з сорочкою коралового кольору, що посилює ефект, бо відсилає уважного глядача до «малинових» піджаків 1990-х, одного з головних бандитських атрибутів того часу, і які насправді мали різні відтінки червоного кольору, то Опанас (актор Г. Афанасьєв) з'являється у білому костюмі з білою перукою на голові, білим віялом з пуху та пір'їв і ще із білою коробкою з тортом (сценографія Тетяни Медвідь).

З тексту драми глядач пам'ятає, що герой прийшов з Криму. У ремарці Карпенко-Карий позначає: «Входить Бурлака, в постолах, в світі, з торбою за плечима і з чабанською гирлигою в руках» (Карпенко-Карий, 1989: 36). Нагадаємо, що верхній український чоловічий одяг шили з домотканого сірого чи білого сукна. Таким чином, можна пояснити білий колір одягу героя тим, що Ковшун уважно читав текст карпенківської п'єси і втілює рекомендації драматурга у виставу. Дійсно, в інтерв'ю М. Корнющенко режисер зізнався, що підбирає матеріал для вистав сам: «Вчитуюся в п'єсу, “сканую” текст, відшукую те, що стоїть за словами» (Корнющенко, 2013: 29).

Разом з тим, фігура Опанаса у виставі, безумовно, отримує новий сенс. І тоді по-іншому треба прочитувати і білий костюм героя. Так, білий колір класичного чоловічого костюму означає не тільки свіжість і чистоту, але і те, що людина хоче почати своє життя з білого аркуша, а у виставі – запропонувати нове життя іншим. У той же час, білий костюм має урочистий вигляд, і його обирають для особливих випадків. Тобто білий одяг Опанаса – це безсумнівна жива реклама, завдання якої – не тільки вразити уяву потенційних

виборців, а й відправити їм меседж про те, що їх чекає нове щасливе життя у майбутньому.

Віяло в руках героя, як і білий костюм, сигналізує «тубільцям», що герой приїхав з далеких теплих країв. На це «працює» і італійська пісня «O Sole mio», перероблена на американський лад «It's Now or Never», під яку Опанас з'являється на сцені. За однією з версій, пісню «O Sole mio» було складено італійцями в Одесі наприкінці XIX століття. Звернемо увагу, що використання у виставі інтертексту є теж типовою постмодерністською рисою.

На противагу Михайлу Михайловичу, Опанас відразу репрезентує себе пересічним громадянам як людину, яка не замішана у брудних махінаціях, яка має найкращі людські якості і риси характеру, яка приїхала з далеких країв, і тому знає, як по-новому побудувати місцеве життя. Підкреслює благі наміри новоявленого претендента на владу і символізує подальше солодке життя виборців торт, який і приносить з собою герой.

Отже, уважний глядач відчує типово постмодерністську режисерську іронію у зображенні не тільки Михайла Михайловича, але і Опанаса.

Зауважимо, що О. Ковшун досить вільно поводить ся і зі списком персонажів п'єси, одночасно викреслюючи тих, хто вже не актуальний у сучасній виставі, і додаючи тих, хто краще за все виявляє особливості сьогодення. Разом з цим, він відходить від карпенківських характеристик персонажів, бо, як ми бачимо у виставі, для режисера немає людей зовсім поганих чи дуже хороших, і ця концепція втілює ще одну рису постмодерністського світобачення – релятивізм.

Деякі дослідники вважають, що у сучасному театрі «потрібно акцентувати увагу на існуванні у мистецтві постмодерну двох напрямів: масового та елітарного. Останній – не для загального вжитку, це приклад вишуканого мистецтва, яке має новаторський характер і вимагає підготовленого реципієнта, здатного зрозуміти складну мову знаків, отримувати естетичне задоволення від процесу їх розкодування та народження цілого спектру різноманітних асоціацій» (Мельничук, 2021: 153). Але, на наш погляд, така концепція є помилковою і не враховує всього корпусу вистав українських драматичних театрів остан-

ніх десятиліть, де можна знайти багато спектаклів, які, завдяки подвійному коду їх прочитання (що також є рисою постмодернізму), цікаві всім глядачам, які прийшли до театру.

Подвійний код у виставах О. Ковшуна дозволяє глядачу-інтелектуалу отримати велику естетичну насолоду від осмислення образів-символів, які пропонує йому режисер.

Перш за все, звернемо увагу на великий екран, розташований на сцені. Саме завдяки телебаченню українці, починаючи з 1990 років, познайомились з великою кількістю західноєвропейських, американських та латиноамериканських серіалів, так званих «мільних опер», про бідних і багатих, які теж плачуть, про успішну, але і трагічну боротьбу з мафіозними кланами і про захоплююче життя тих, хто живе у Санта-Барбарі. Тому з таким задоволенням персонажі вистави дивляться на події, які розгортаються перед ними на сцені та на екрані «телевізора» і багатьма рисами нагадують улюблені серіали.

Уважні глядачі звернули увагу і на сапки, з якими танцює на сцені жіночий склад тубільців, що є тонким натяком на те, що саме наприкінці 1980-х – початку 1990-х усім охочим харків'янам роздавали «сотки» під городи та сади у приміській зоні, які спочатку активно і освоювали городяни.

Дуже цікавим образом-символом вистави стає автівка «Запорожець» випуску 1960 років, який сприймається як «карма» України (КульгУра, 2010), «однокрилий янгол» (Коваленко, 2010: 78) або «бог з машини» (КульгУра, 2010). Цей образ-символ, як нам здається, може прочитуватися і як натяк на складне минуле українського народу, в якому поєдналося і велике (велич запорізьких козаків), і дрібне (малогабаритна машина, прототипом якої був легковий автомобіль особливо малого класу «Fiat-600»).

Невідривність минулого України від її сьогодення підкреслює інтер'єр кабінету Михайла Михайловича, де на задньому плані проглядає традиційний селянський тинок, а на передньому нагромаджується десять сейфів різних кольорів і розмірів. Таке гротескове поєднання минулого і сучасного можна побачити і у зміні одягу старшини. Справжня одяг героя, що розкриває його істинну сутність – це кожух навиворіт, який не тільки нагадує традиційний зимовий одяг

українців, але й є одним із символів Святка, коли лицедії для зображення нечистої сили вивертали верхній одяг навиворіт.

Звернемо увагу ще на один момент. У першій дії Старшина вимовляє фразу: «Хотів би я тепер упирем бути, щоб причарувать її...» [Галю. – О. К.] (Карпенко-Карий, 1989: 31), з якої Ковшун робить візуалізовану метафору (друга дія вистави) у сцені, коли упирі висмоктують всі сили з країни, як і тоді (перша дія), коли Михайло Михайлович, після вдалого вирішення писарем проблеми, що робити з Олексою, ласує писарською кров'ю.

Кидається у вічі і костюм дрібного крадія Гершки (актор С. Гусев): рожева шуба поверх трико борця. Якщо трико говорить про готовність шахрая хитрувати, обманювати та лукавити, то шуба в усі часи сприймалася як символ достатку. У той же час, рожева пухнастість шуби на тулубі чоловіка сигналізує про обман і незбіг зовнішнього та внутрішнього.

Увагу глядача привертає і більярдний стіл, на якому з'ясовують відносини персонажі вистави та завдяки якому герої виявляють певні особливості свого характеру. Наприклад, шарпання старшиною нігтями по більярдному столу вочевидь говорить про те, що це хижак, який не зупиниться ні перед чим, а його легкі стрибки на стіл при зовнішній неповороткості та монолог, проголошений на столі, розкривають його підступність і бажання посісти високу посаду.

Образ-символ більярдного столу можна прочитувати по-різному: він пов'язується з азартною грою, причому на великі гроші, але, водночас, як видається, режисер нагадує глядачам і про те, що життя – театр, тобто гра, і у цьому театрі ми всі – актори.

Зупинимось ще на одному моменті. У виставі О. Ковшуна можна побачити не тільки філософський, але і метафізичний рівень, пов'язаний з питанням – чи існує Бог? Чи існує нечиста сила? Ю. Коваленко вже звернула увагу на те, як хрестяться підручні Михайла Михайловича: «...Хресні знамення обидва творять не канонічно, а немов би швидко розрізаючи себе навпіл» (Коваленко, 2010: 79), тобто як представники нечистої сили. Водночас грім, який «супроводжує» монолог Старшини щодо неможливості зупинитися накопичувати гроші, має оціночний характер і попереджає героя про можливі наслідки.



Яскравим прикладом застосування режисером інтертекстуальності можна назвати музичний супровід вистави.

У п'єсах корифеїв звучить багато українських народних пісень різних жанрів. У «Бурлаці», наприклад, це і весільні, і ліричні, і станові пісні. У виставі О. Ковшуна за цією п'єсою можна виділити *три типи* використання музики.

По-перше, жива автентична українська народна пісня – у виконанні Бабусі (актриса І. Кобзар): колискова «Повішу на'в ялині...», соло та дует з Галею (актриса О. Шелкунова) «Ой місяцю-місяченьку, не світи нікому...». Ця музика пов'язана з національним кодом українців.

По-друге, пісні / танці, які допомагають зрозуміти характери персонажів: циганський танок Гершки, який викриває його злочинську натуру; танго Олекси (актор А. Сердюк), яке виявляє водночас безладність і рішучість його характеру, що виявляються у зацікавленості грошима та, водночас, боротьбі за своє кохання; пісня “It's Now or Never” при появі Опанаса, яка підкреслює, що герой приїхав з-за кордону і привіз нові ідеї, про що йшлося вище.

І, по-третє, мелодії, які стають у виставі лейтмотивами: танці тубільців постійно супроводжуються музичним фрагментом з пісні Даха Браха «Два дуби», а усі «жорстокі» сцени насильства у виставі, які пародіюють подібні сцени з кримінальних бойовиків – інструментальним рефреном з пісні Горана Бреговича «Mesecina». Нагадаємо, що пародія є також рисою естетики постмодернізму.

Такий широкий підхід до вибору і музики, і костюмів (від автентичних національних українських до кітчевих тубільських і класичних та сучасних європейських) пов'язаний, як пояснює режисер, з тим, що «на нашій території настільки все змішалось, така еkleктика певних смаків, різних культур, націй, музики, все, що завгодно» (КультУра, 2012), й це дозволило втілити у виставі еkleктику стилістичну, за якою проглядає постмодерністський плюралізм підходів до явищ культури.

Отже, режисер поставив у своїй виставі найактуальніші питання життя країни, але відповідей на них не знав у той час не тільки О. Ковшун, але й інші культурні й суспільні діячі України. У цьо-

му сенсі знаковим є фінал «Бурлаки», де виноситься вирок реаліям 1990–2000 років (падіння автомобіля «Запорожець» на голови можновладцям) і дається натяк на можливий вихід зі складної ситуації, що склалася: біла напівпрозора тканина, яку передає акторам на сцену з екрану Україна, охоплює їх всіх, тобто Покров Пресвятої Богородиці – символ традиційної національної духовності, має захистити українців від негараздів, – сподівається режисер.

Разом з тим, сподіватися тільки на захист Пресвятої Богородиці не можна, вважає режисер, треба багато працювати над собою, «переорювати» свою свідомість, ставати справжніми громадянами своєї Батьківщини. Це послання співвітчизникам підкреслюється у сцені орання землі та засівання поля зерном нового вражаю, що відбувається відразу і на сценічному майданчику, і на екрані.

Звернемо увагу на те, що режисер довіряє таку важливу справу жінкам. Н. Зборовська (1998) зазначає: «Традиційна східноєвропейська (слов'янська) модель сім'ї ґрунтується на сильній (родовій) матері та слабкій або повністю відсутній фігурі батька. Якщо космополітичний патріархальний міт ставить чоловіка у смисловий центр, натомість витісняє і підкорює жінку, то в українській культурі він має специфічне “неповноцінне” побутування. Українська ментальність має яскраво виражений фемінний характер».

Прем'єрвистави Ковшуна «Любов» за п'єсою М. Кропивницького «Де зерно, там і полова» («Дві сім'ї») відбулася 28 вересня 2018 року в театрі імені Т. Шевченка. Як і у виставі «Бурлака», О. Ковшун транспонує сюжет п'єси Кропивницького у 1970–1980 роки, відкинувши соціальну проблематику, яка заважала розкрити трагічність кохання героїні п'єси Кропивницького Зіньки. Але глядач відразу помічає, що скрутне становище, в якому опинилася героїня, пов'язане не з відчаєм, який кидає її в обійми Романа, що пожалів нещасну невістку, як у п'єсі, а з негамовною пристрасстю молоді жінки, яка вже після одруження зрозуміла, кого вона кохає насправді.

Вистава «Любов» приваблює тим, що режисер до найдрібніших подробиць продумав побут і костюми тієї доби. Знаковими для того часу були телефони-автомати, автомати газованої води на вулицях, танцювальні майданчики з раковинами-сценами у парках, де перебу-

вали музиканти під час виступу. Міні-плаття, середні підбори – все це мовби зійшло зі сторінок журналів мод того часу. Також звернемо увагу й на те, що Зінька постійно носить джинси кльош, а Роман одягнений у джинсовий костюм. Молодий глядач зовсім не зрозуміє, у чому тут справа. Але ця деталь говорить про те, що режисер уважно читав твір Кропивницького. Нагадаємо, що у п'єсі Роман – син багатих міщан, а одна з дівчат, Любка, дивлячись на Зіньку, із заздрістю говорить: «Як гарно убрана! А від доброго намиста аж шия вгинається» (Кропивницький, 1990: 194). Зрозуміло, що режисеру треба було знайти той одяг, який був би дуже дорогим у 1970–1980 роки, і таким чином підкреслити заможність сім'ї Жлудів, а «фірмові» джинси та джинсові костюми у той час завозились зі США і коштували чималі гроші.

Велику роль у виставі «Любов» грає добір пісень, які вживу на сцені виконують харківський гурт «The Beat Chess» або актори. Це, перш за все, «Червона рута» В. Івасюка та кілька пісень, які є доробком гурту «Nazareth»: «Dream On», «Love Hurts» та «Sunshine».

Пісні, що майже постійно лунають зі сцени-раковини, пов'язані з коханням, і палітра відтінків цього почуття у виборі режисера дуже цікава: від радісного світосприйняття у «Sunshine» («Нехай сонце, сонце світить яскраво», «Дозвольте отримати мені квиток у ваше серце»), через мрії у «Dream On» з відтінком суму («Мрій, / Хоч це важко сказати, / Хоч ти дуриш себе, мрій», «Кожен може сміятися наді мною, бо я плачу. / Ти можеш розповісти своїм друзям, / Як сильно я благав тебе залишитися. / Ти можеш жити своєю фантазією без мене, / Але ти ніколи не дізнаєшся, наскільки ти мені був потрібен») та зізнання, що «Я без тебе всі дні / У полоні печалі», до усвідомлення трагічності та безвиході ситуації («Кохання – це біль, / Кохання – це шрами», «Кохання схоже на вогонь, що спалює тебе, якщо занадто пекучий»).

На такому широкому музичному тлі актриса В. Святаш (Зінька) не тільки проживає на сцені життя своєї героїні, але, завдяки використанню елементів фізичного театру, уточнює свої відчуття на рівні рухів, що, з одного боку, допомагає зрозуміти всі відтінки її переживань, а з іншого – прозора натякає на всю марність її сподівань (це і біг на одному місці на сцені, що обертається по колу, який стає об-

разом-символом неможливості наздогнати своє щастя, і руйнування умовної будівлі життя героїні в передостанній яві, що може прочитуватися як образ-символ образи молодої жінки на весь світ за нездійснені мрії та інше).

Значимо, що такий метод роботи з тілом актора як матеріалом уперше, як зазначає Ю. Коваленко (2011: 206), використав Лесь Курбас. Сучасні харківські режисери (О. Ковшун, С. Пасічник та інші) активно використовують цей метод у своїх постмодерністських виставах, а театрознавці виявляють його, наприклад, у танц-виставах (Веселовська, 2014: 6–7).

Створюючи постмодерністський спектакль, Ковшун активно вводить естрадні номери, різні за типами. Наприклад, серед пластико-хореографічних номерів запам'ятовується сольний виступ Бакалійниці (акторка І. Кобзар) під пісню гурту «Nazareth», у той же час, танці на сцені під «Червону руту» створюють ефект «сцени у сцені», завдяки якій глядач по-новому починає осмислювати те, як жили його співвітчизники у 1970–1980 роки, які в них були інтереси, наскільки вони були начитані (недаремно актори кілька разів повторюють одну й ту саму репліку: «Це з Кропивницького!») та відкриті один одному. Режисер пропонує і кілька виразних пантомім: гумористичне копіювання дочкою Ганни (акторка Е. Островська) виступів співаків, щоранкову радіо-гімнастику батька Хвески (актор С. Гусев) та інші.

На сцені живую співають Зінька та Хотина (акторка Т. Турка), під фонограму – Роман (актор Є. Моргун), перед мікрофоном монолога чи репліки читають Зінька, Хведоска (акторка М. Добрусина), Хотина, Настя Жлудиха (акторка Т. Петровська).

Завершує низку естрадних номерів, що органічно вписуються у виставу, кульмінаційна сцена, в якій останній монолог Зіньки переважається з фрагментами сцени одруження Романа та Хведоски під варіації на «Весільний марш» Мендельсона, де поступово нагнітаються драматичні інтонації.

Звернемо увагу на те, що через всю виставу лейтмотивом проходить суха гроза (кожна ява закінчується гуркотом грому), і тільки у фіналі вона вибухає дощем, а хмара, що накриває у цей час героїню, забирає її на небо. Такий сюжетний хід режисера є алюзією на бі-

блійний текст: «Мені помста належить, Я відплачу», – тобто люди не можуть судити інших, тільки Бог має право це робити. Такий фінал допомагає зрозуміти ідейно-художню концепцію режисера: головне, щоб людина кохала по-справжньому і щиро, вона може і помилятися, але її почуття мають йти зі самого серця.

Як бачимо, ковшунівська вистава «Любов» також є складною для прочитання. І тут можна погодитись з думкою, висловленою театрознавицею А. Липківською: «Загалом вистави Ковшуна можна було б “діагностувати” так: перенасичений розчин театральності. Описувати їх – невдячна річ, тим більше, що налагоджений за довгі роки театрознавчий інструментарій тут часто хибить: аж надто незвичні зв’язки й химерні траєкторії руху думки доводиться відрефлексувати критикові» (Липківська, 2012).

### **Висновки.**

Аналіз вистав «Бурлака» і «Любов» показав, що О. Ковшун, як і інші українські митці, звертається до драматургії корифеїв, але його підхід до творів Карпенка-Карого та Кропивницького принципово новий, постмодерністський, порівняно з роботами чернігівських, дніпровських та київських режисерів.

Це виявляється, по-перше, на рівні поетики вистави, підхід до якої є постмодерністським за своєю суттю. Транспонує сюжети класичної української драматургії у сучасність і при цьому активно використовує іронію, пародію, чужі тексти, перегуки прийомів кінематографа зі сценічними прийомами побудови окремих сцен, подвійний код, еkleктику, в якій присутній і кітч, режисерську гру з претекстами та інше, підкреслюючи ті проблеми, які залишаються актуальними і в наш час, знімаючи різкі протиставлення між героями, режисер продовжує їхнє життя, дарує їм друге дихання. З іншого боку, завдяки новому підходу до текстів, О. Ковшун створює складні та об’ємні сценічні концепції, які надовго запам’ятовуються глядачам.

По-друге, режисер відходить від жанрової чистоти визначень драматургами XIX століття своїх творів («драма») і звертається до нових симбіозних жанрових побудов: «Бурлака», за визначенням О. Ковшуна, – це «комедія жаків», а «Любов» – «містична драма». І ці нові жанрові визначення необхідні режисерові, бо вони

акцентують його відхід від стереотипів сприйняття відомих творів української класики та підкреслюють новий режисерський погляд на претексти.

По-третє, у виставах О. Ковшуна осучаснені тексти п'єс корифеїв поєднуються з музичним супроводом, який спирається на популярну та народну музику, з груповими, парними та сольними танцями, естрадними номерами, а також відеорядом і спецефектами, а у «Любові» – з «живою» музикою, яку безпосередньо на сцені виконують гурт «The Beat Chess» та актори. Такий синтез вербальної, музичної, танцювальної та візуальної складових значно розширює можливості сучасного театрального мистецтва.

Таким чином, дослідження показало, що режисурі О. Ковшуна притаманна логіка постмодернізму, а синтез елементів театру переживання та театру фізичного, оригінальна просторова композиція вистав, новий підхід до смислового навантаження музики, танців та естрадних номерів та їх нове жанрове прочитання – все це, на наш погляд, дозволяє говорити про кристалізацію постмодерністського творчого методу митця.

**Перспективи дослідження** пов'язані, як видається, з кількома напрямками. По-перше, це продовження вивчення творчості О. Ковшуна, стилевих особливостей його старих і нових вистав як єдиного метатексту, який дозволить деталізувати творчий метод режисера, по-друге, це робота з виявлення постмодерністських тенденцій у виставах інших харківських митців, що дасть змогу говорити вже про харківський постмодерністський театральний простір.

## ЛІТЕРАТУРА

- Альманах Всеукраїнського театрального Фестивалю-Премії "ГПА".* (2021). Київ: НСТДУ, URL <https://nstdu.com.ua/festival/>
- Веселовська, Г. І. (2014). *Сучасне театральне мистецтво*. Київ: НАКККіМ.
- Володарський, Ю. (2021). Вистава «Безталанна»: шкода людей, особливо всіх. *Yabl*, <https://yabl.ua/2021/12/06/vistava-beztalanna-shkoda-lyudej-osobливо-vsih>
- Галацька, В., Мироненко, М. (2022). Вистава «Циганка Аза» – мрія Лідії Кушкової. *Портал ДніпроКультура*, <https://www.dnipro.librdp.ua>

- Зборовська, Н. (1998). Український культурний канон: феміністична інтерпретація. *Незалежний культурологічний часопис «І»*, 13, <http://www.ji.lviv.ua/n13texts/zborovs.htm>
- Карпенко-Карий, І. (1989). *Драматичні твори*. Київ: Наукова думка.
- Коваленко, Ю. (2010). Невже ж така наша доля? («Бурлака» І. К. Карпенка-Карого у харківському «Березолі»). *Просценіум*, 2–3, 78–80.
- Коваленко, Ю. (2011). «Розумний Арлекін» – С. Пасічник (Штрихи творчого портрету актора). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 32, 205–217.
- Корнющенко, М. (2013). Конструктивний постмодерн О. Ковшуна. *Український театр*, 2, 26–29.
- Кропивницький, М. (1990). *Драматичні твори*. Київ: Наукова думка.
- КультУра – «Бурлака» ХУАДТ ім. Т. Г. Шевченко (2010), <https://youtu.be/sPoVDhdLbo8>
- Липківська, А. (2012). Перенасичений розчин театральності від Олександра Ковшуна. *Кіно-Театр*, 4, [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1376](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1376)
- Мельничук, Ю. С. (2021). Український театр на шляху до власної ідентичності: історичні передумови, виклики та перспективи. *Українська культура: минуле, сьогодення, шляхи розвитку*, 38, 151–158.
- Подлужна, А. (2015). Любов врятує світ? *Культура*, [https://zn.ua/ukr/ART/lyubov-vryatuye-svit\\_.html](https://zn.ua/ukr/ART/lyubov-vryatuye-svit_.html)
- Франко, І. (1981). *Зібрання творів. (Тм. 1–50)*. Т. 31. Київ: Наукова думка.
- Яценко, М. Т. (ред.). (1997). *Історія української літератури. XIX століття. (Кн. 1–3)*. Кн. 3. Київ: Либідь.

## REFERENCES

- Almanac of the All-Ukrainian Theater Festival-Award “GRA”*. (2021). Kyiv: NSTDU, <https://nstdu.com.ua/festival/> [in Ukrainian].
- Franko, I. (1981). *Collection of works. (Vol. 1–50)*. Vol. 31. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Halatska, V., Myronenko, M. (2022). The play “Gypsy Aza” is a dream of Lidia Kushkova. *DniproKultura portal*, <https://www.dnipro.lib.dp.ua> [in Ukrainian].
- Karpenko-Kary, I. (1989). *Dramatic works*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

- Korniushchenko, M. (2013). O. Kovshun's constructive postmodernism. *Ukrainian theater*, 2, 26–29 [in Russian].
- Kovalenko, Yu. (2010). Is this our fate? (“Burlaka” by I. K. Karpenko-Kary in Kharkiv's “Berezil”). *Proscenium*, 2–3, 78–80 [in Ukrainian].
- Kovalenko, Yu. (2011). “Smart Harlequin” – S. Pasichnyk (Strokes of the actor's creative portrait). *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 32, 205–217 [in Ukrainian].
- Kropyvnytskyi, M. (1990). *Dramatic works*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- KultUra – “Burlaka” of HUADT named after T. H. Shevchenko (2012), <https://youtu.be/sPoVDhdLbo8> [in Russian].
- Lypkivska, A. (2012). Oversaturated solution of theatricality from Oleksandr Kovshun. *Kino-Teatr*, 4, [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1376](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1376) [in Ukrainian].
- Melnichuk, Yu. S. (2021). Ukrainian theater on the way to its own identity: historical prerequisites, challenges and prospects. *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 38, 151–158 [in Ukrainian].
- Podluzhna, A. (2015). Will love save the world? *Culture*, <https://zn.ua/ukr/ART/lyubov-vryatuye-svit-.html> [in Ukrainian].
- Veselovska, H. I. (2014). *Modern theater art*. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
- Volodarskyi, Yu. (2021). The performance “Talentless”: a pity for people, especially everyone. *Yabl*, <https://yabl.ua/2021/12/06/vistava-beztalanna-shkoda-lyudej-osoblivo-vsih> [in Ukrainian].
- Yatsenko, M. T. (ed.). (1997). *History of Ukrainian literature. 19<sup>th</sup> century. (Books 1–3)*. Book 3. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Zborovska, N. (1998). Ukrainian cultural canon: a feminist interpretation. *Independent cultural journal «Ī»*, 13, <http://www.ji.lviv.ua/n13texts/zborovs.htm> [in Ukrainian].



***Olha Kalenichenko***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Doctor of Philology, Professor,  
the Department of Theater Studies  
e-mail: onkalenich@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0002-2412-9154

**The interaction of the arts of theater, cinema and music  
in the postmodernist interpretations of the coryphaeus' works  
directed by O. Kovshun**

***Statement of the problem.***

*In recent decades, Ukrainian directors have turned to the dramaturgical heritage of coryphaeus – to the works of I. Karpenko-Kary, M. Starytsky, M. Kropyvnytsky. On the stages of theaters represents a very wide palette of interpretations of their works: from realistic and psychological performances with authentic Ukrainian clothes and elements of everyday life to experiments with acting plasticity and searching for new scenography opportunities, but Oleksandr Kovshun demonstrated a fundamentally new approach to the classical texts in his spectacles “Burlaka” (2010), based on the play of the same name by I. Karpenko-Kary, and “Love” (2018), based on the play by M. Kropyvnytsky “Where is grain, there is chaff”, in the Kharkiv State Academic Ukrainian Drama Theater named after T. H. Shevchenko. At the same time, there are still no scientific works by art critics, in which these performances were analyzed and the creative assets of the director were understood.*

***Objectives and novelty of the research.***

*The purpose of the study is to prove that O. Kovshun's productions “Burlaka”(“Rover”) and “Love”, which based on interaction of such art types as theater, cinema and music presenting non-standard directorial decisions, correspond to the principles of postmodern theater. For the first time, Kovshun's performances “Burlaka” and “Love” are considered from the point of view of postmodernism aesthetics, which makes it possible to estimate the director's work from a new angle.*

**Results of the research.**

*In the performance “Burlaka”, Kovshun transposes the plot of Karpenko-Kary’s play to the 2000s and, thanks to the postmodern literary game with the pre-text, turns it into a modern plot talking about both, the local elections and the current problems of the country. The same technique of transposition is used by the director in the play “Love”, where the audience is immersed in the 1970s and 80s, and only the plot of Zinka’s love for Roman remains in the play. Kovshun’s active use of images-symbols in his performances allows to interest the intellectual viewer; to force him to start thinking about what he saw and heard. At the same time, images-symbols help to better understand the director’s ideological and artistic concept of performances.*

**Conclusion.**

*The study showed that O. Kovshun creates the postmodern performances, and it can be revealed on the levels of poetics, the director’s experiments with new symbiotic genre forms (the director’s definitions “horror comedy”, “mystical drama”), the synthesis of the theater of “experience” and the “physical” theater, and the stylistics demonstrating eclecticism, which in “Burlaka” is observed in scenography and musical accompaniment, as well as on the dramaturgy level that be influenced by cinematographic technique on the construction of the scenes. In “Love”, a certain selection of domestic and Western European songs carrying self-own contexts allows to more accurately reveal the experiences of the heroine. The solo, couple and group dances and pop numbers play an important role in the performances. All this allows us to speak, in our opinion, about the crystallization of the artist’s postmodern creative method.*

**Keywords:** *postmodern theater; features of postmodern poetics; double code; synthesis of elements of the theater of experience and the theater of the physical; popular and folk music; cinematography; variety show; stylistic eclecticism; scene within a scene.*

*Стаття надійшла до редакції 28 січня 2023 року*