

DOI: 10.31866/2616-759x.2.1.2019.170750

УДК 792.091.6:82-3(477)

ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ ДИСКУРС В ІНСЦЕНІЗАЦІЯХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ ТЕАТРАМИ УКРАЇНИ

Ганна Веселовська

доктор мистецтвознавства, професор; e-mail: aveselovska@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4898-5000
Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, Україна

Анотація

Мета статті – дослідити постколоніальний дискурс у театральному мистецтві, зокрема в інсценізаціях сучасної української прози. **Методологія дослідження.** Робота присвячена дослідженню постколоніального дискурсу в театральному мистецтві України, що, по суті, є неосвоєним дослідницьким полем. Вивчаючи цю проблематику, автор спирається на фундаментальну працю Едварда Саїда «Орієнталізм», в якій сформульовано головні аспекти постколоніального дискурсу: колоніальний – вплив на залежні культури й антиколоніальний – відтворення спротиву імперському впливові. Також важливими для автора були політологічні праці Романа Шпорлюка, книги Еви Томпсон та Олександра Еткінда. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що тут вперше постколоніальний дискурс в українській культурі досліджено на матеріалі інсценізацій сучасної української прози. На думку вітчизняних літературознавців, постколоніальний дискурс спочатку найпотужніше проявився в текстах Оксани Забужко, Юрія Андруховича, Марії Матіос, де осмислювалися травматичні наслідки радянських репресій, досвіду другої світової війни, діяльності українських шістдесятників, залежності від культурно-історичних міфів тоталітарного режиму. Відповідно, у пошуках актуальних текстів український театр на початку 2000-х років став активно звертатися до прози. Безпосереднім матеріалом дослідження є численні інсценізації прозових творів культових українських письменників: Оксани Забужко, Юрія Андруховича, Марії Матіос, Василя Кожелянка, Сергія Жадана та інших, які дали публіці можливість познайомитися з раніше табуованою політичною та етичною проблематикою. Особливу увагу автор приділяє виставі «Гагарін і Барселона» Київського Молодого театру, яка є інсценізацією одразу шести оповідань сучасних українських письменників. У **висновках** дослідник стверджує, що завдяки виставі «Гагарін і Барселона» постколоніальний дискурс знайшов в українській культурі свій унікальний перформативний прояв.

Ключові слова: постколоніальний дискурс; проза; театр; табу

Постановка проблеми

У той час, як представники різних сфер гуманітаристики – літературознавці та історики – вже не раз торкалися постколоніальної тематики в Україні, мистецтвознавче середовище все ще залишає без уваги драматургію та вистави, де так чи інакше постають питання постколоніалізму. Постколоніальний дискурс у театральному мистецтві України є, по суті, неосвоєним дослідницьким полем, і певною мірою такий стан справ обумовлений тим, що згідно традицій європейської та американської театрології постколоніальні студії стосуються

вивчення театрального доробку країн, які вийшли з-під колоніальної залежності Великої Британії та Франції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Зокрема, від середини 1990-х рр. з'явилося чимало книжок, присвячених постколоніальному театрові, де основним предметом розгляду були твори з неєвропейських країн (Balme, 1991; Gilbert and Tompkins, 1996). Увага вчених зосереджувалася на кількох географічних векторах: індійському, африканському, австралійському, карибському. Згодом до цих напрямків було додано ще й канадський.

Вихід книги американської дослідниці Еви Томпсон «Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм» стимулював науковців та передовсім тих, хто належав до української діаспори, взятися за розгляд постколоніальної тематики на матеріалі української культури (Павлишин, 1996). Сприяли цьому також політологічні студії, серед яких вагомі праці Романа Шпорлюка (Шпорлюк, 2000; 1998; 2013). Відповідно все це спричинило появу в 2000-х роках досліджень постколоніального дискурсу в українській літературі (Юрчук, 2013).

Фундаментальним підґрунтям для переважної більшості таких розвідок у сфері постколоніальної культури була праця Едварда Саїда «Орієнталізм», де сформульовано два головні аспекти постколоніального дискурсу: колоніальний – вплив на залежні культури й антиколоніальний – відтворення спротиву імперському впливові, вперше оприлюднена англійською мовою 1978 року (Саїд, 2001). Однак на час виходу книги Саїда до розпаду СРСР залишалось близько п'ятнадцяти років, а тому сьогодні методологічне застосування ідей Саїда до вивчення постколоніального дискурсу в культурному просторі пострадянських країн видається проблематичним.

Суттєвим змінам ракурсу в погляді на постколоніальну проблематику сприяла книга американського вченого Олександра Еткінда «Внутрішня колонізація. Імперський досвід Росії», опублікована англійською мовою 2011 року (Еткінд, 2013). Ця праця стала свого роду лоцією для впровадження постколоніального дискурсу в дослідження культурного спадку колонізованих Російською імперією народів, а також пострадянських культурних реалій країн, які стали незалежними.

Мета дослідження – виокремити та дослідити постколоніальний дискурс в українській культурі, зокрема в театральному мистецтві. Згідно традицій європейської та американської театрології постколоніальні студії стосуються вивчення театрального доробку країн, які вийшли з-під колоніальної залежності Великої Британії та Франції. Відповідно, в пошуках актуальних текстів український театр на початку 2000-х років став активно звертатися до прози, бо нова українська драматургія тільки починала робити перші кроки, а майбутні драматургічні фестивалі, як-от «Тиждень актуальної п'єси» і «Драма UA», були лише в мріях. На думку вітчизняних літературознавців, постколоніальний дискурс спочатку найпотужніше проявився в текстах Оксани Забужко, Юрія Андруховича, Марії Матіос, де осмислювалися травматичні наслідки радянських репресій, досвід

другої світової війни, діяльність українських шістдесятників, залежність від культурно-історичних міфів тоталітарного режиму.

Виклад основного матеріалу

Перші інсценізації прозових творів українських письменників – Оксани Забужко та Юрія Андруховича – буквально приголомшили публіку, яка відчула смак до відвертих мистецьких висловлювань на раніше табуйовану політичну та етичну проблематику. «Польові дослідження з українського сексу», що постали в інсценізації Анастасії Сосновської у моновиставі Галини Стефанової, були свого роду рубіконом, перейшовши який театр вголос заговорив про те, про що тільки шепотіли на кухнях.

Над сценічною версією скандального як на той час роману актриса Галина Стефанова працювала разом із літературознавцем Романом Веретельником близько чотирьох років. Прем'єра відбулася 2003 року, і перше, на що звертав увагу глядач, було заборонене в СРСР слово «секс» на афіші. Натомість у спектаклі Галини Стефанової, чий сім'ю не оминули репресії, як і в романі йшлося про оприявлення проблеми «родової пам'яті української інтелігенції. За умови перебування останньої під пресом колоніального у родовій пам'яті закріпилися дві тенденції, що передаються з покоління в покоління: відчуття патологічної самотності, яка межує з приреченістю на безвихідь, і патологічного мазохізму, котрий є складовою «збоченого» нарцисизму» (Юрчук, 2010, с.182).

Не зважаючи на аскетизм художнього рішення моновистави «Польові дослідження з українського сексу», де чи не єдиними яскравими сценічними акцентами були різнокольорові надувні кульки, вона довго залишалася у колі зацікавлень молодіжної аудиторії. Зіграна Галиною Стефановою молода українська інтелектуалка, яка приїхала до США читати лекцію про Україну – державу, сам факт існування якої викликав тоді у багатьох подивування, виявилася емоційно близькою глядачеві. Копуючи розкидані по підлозі кольорові кульки та пригортаючи їх до себе, наводячи лад серед розкиданих речей, дістаючи із бездонного рюкзака усілякі дрібнички й перебираючи в пам'яті різні події свого життя, вона набиралася сил для майбутнього та самостверджувалася.

2011 року Галина Стефанова також у співпраці з Романом Веретельником знову звернулася до прози Оксани Забужко та інсценізувала її повість «Вар'яції для сяку-хаті, телевізора і голосу». Як і попередній, цей спектакль був монологічним і базувався на розповіді головної героїні Мілени, успішної телеведучої, яка готує передачу, присвячену українським жінкам. Постколоніальний дискурс у цьому випадку перекривався виразним антиурбаністичним пафосом, повстанням Мілени проти світу симулякрів, проти поглинання людського ества технологіями. «Творці вистави максимально відверті зі своїм глядачем і, можливо, навіть занадто толерантні: вони просто змальовують картину сучасного світу, залишаючи кожному право вибирати, як реагувати на небезпечні виклики реальності. Вони не закликають нікого відмовитися від перегляду телевізора, розмов по мобільному телефону чи користуватися соціальними мережами» (Собіянський, 2010, с.139).

Українсько-російський політичний контекст є однією з найважливіших складових роману «Московіада» Юрія Андруховича, інсценізованого Станіславом Мойсевим у Київському Молодому театрі 2006 року. Історію життя українського поета Отто фон Ф. у просякнутій горілкою совковій Москві подано в спектаклі на тлі українсько-російського політичного протистояння в контексті відносин Кремля та української еліти через проблематику газопроводу Уренгой–Памари–Ужгород, сценографічне відтворення якого стало головною візуальною домінантою вистави (художник Андрій Александрович–Дочевський).

Закони театрального простору та часу вклали події «Московіади» Станіслава Мойсеєва, що пульсують між минулим і майбутнім, спогадами та мріями, дійсністю та фантазіями, у тривання одного дня. Цей символічний день починався з московського ранку, який «фарбує ніжним світлом стіни Кремля» – монологом Отто про Останкінську вежу, а закінчувався відходом вечірнього київського потягу – монологом про радянське пекло. Так цією виставою режисер закривав дискурс домінантної культури, відправляючи з московського вокзалу останній поїзд на Київ, ще задовго до того, як припинилося залізничне сполучення між Україною та Росією.

Як і текст роману, спектакль «Московіада» давав можливість відслідкувати деміфологізацію імперських культурних стереотипів, і насамперед це відбувалося завдяки ігровим сценографічним прийомам із ляльками та масками, а також через асоціативний музичний супровід. Сцена в пеклі, куди потрапляє Отто, відтворювала макабричне зібрання старців політбюро на чолі з Брежневим, які засідали прямо на велетенській трубі, що перетинала сцену. Олексій Вертинський у ролі набожного вахтера наспівував знакову для російської білої еміграції пісеньку співака Вертинського про Сінгапур, а ілюстрацією до розповіді про в'єтнамців був фрагмент із сувенірного російського «Лускунчика» П. Чайковського. Як набат, що навіював українофобські чи русофільські мотиви, лунали музичні фрагменти з творів М. Глинки та М. Мусоргського.

Переосмислення історичної спадщини, зокрема травматичного досвіду діяльності УПА, є головним мотивом постколоніального дискурсу романів Марії Матіос «Солодка Даруся» та «Нація». Наприкінці 2000-х років «Солодка Даруся» була в програмі одразу двох театрів: Івано–Франківського ім. Івана Франка та Чернівецького драматичного театру ім. Ольги Кобилянської. «У мене була мрія поставити українську історію з нашого регіону, виражаючи це засобами сучасного театру, – розповідав Ростислав Держипільський. – Взяти тему ОУН–УПА, чим зараз спекулюють багато, і показати це як трагедію доль. Але хорошого драматургічного матеріалу немає, а в Матіос ця трагедія є» (Дмитренко, 2009).

Обидва спектаклі Ростислава Держипільського «Солодка Даруся» та «Нація» передавали історію українського спротиву радянській окупації в глибоко інтимний спосіб, так, аби було зрозуміло, що ці події стосувалися практично кожної української родини. Чутливості й сентиментальності цим сценічним творам надавала велика кількість сповідальних монологів, танцювально-пластичних образів, тужливих народних пісень. Завдяки цьому події, що відбувалися в 1940-ві роки на західноукраїнських землях, репресії проти повстанців ставали зрозумілими та близькими багатьом глядачам із різних регіонів України.

В інших інсценізаціях творів Марії Матіос, зокрема в спектаклі «Не плаче за мною ніколи...» за однойменним оповіданням, що 2015 року одночасно з'явилися у двох театрах України, також виразно проступав постколоніальний дискурс. У Київському національному театрі ім. І. Франка моновиставу для Лариси Кадирової поставив Сергій Павлюк, а в Чернігівському театрі ім. Шевченка режисерка Тетяна Шумейко втілила цей текст у формі багатонаселеної філософської притчі. В обох випадках травмування радянських часів проступали через спогади баби Юстини, яка впродовж всього життя готується до смерті як до переходу в інший світ, а тому завчасно налаштувала собі труну. Баба Юстина у виконанні Лариси Кадирової згадує «про злочини радянської влади, свою вимушену покірність, спричинену невимовним болем від катувань, аж раптом несподівано запитує: «Невже вони варті такої смерті???!». Витримуючи паузу, сама й відповідає мелодією «Пливе кача», що озивається особистим болем кожного в залі. Це ключовий момент у виставі. Виявляється, вона все знає про нас, теперішніх. Після цього одкровення життєва мудрість баби Юстини потужно проектується на сьогоднішній день, її тихо проголошені істини стають пророчими» (Губрій, 2015).

Від початку 2010-х в інсценізаціях сучасної української прози постановники почали виразно рефлексувати на пострадянські стереотипи, багато в чому обумовлені постколоніальним дискурсом. Культовий письменник Сергій Жадан, який належав до покоління так званих нульових, більшість своїх творів присвятив шаленим 1990-м рокам, коли внаслідок розвалу радянської імперії переважна кількість її колишніх жителів втратила основні духовно-ціннісні орієнтири та сталість матеріального забезпечення.

Зруйнована тоталітарна система призвела до скаламучення застояного радянського суспільства, з дна піднявся прихований багаторічним спокійно-застійним есересерівським існуванням намул. Господарем життя враз став криміналітет, який швидко знайшов спільну мову з новоспеченою демократичною владою. Із унормованого та передбачуваного світ перетворився на свою протилежність: розбій, випадковість, небезпечність, і вижити у цьому акваріумі, наповненому піраніями та акулами, нормальній людині несила.

Оповідання Сергія Жадана «Власник кращого клубу для геїв», присвячене 1990-м рокам, стало основою вистави Юрія Одинокого «Гімн демократичної молоді» в Національному театрі імені Івана Франка. Як свідчив сам Юрій Одинокий, Жадан привабив його справжністю героїв і тим, що описав речі, які сам режисер пережив у 1990-ті. Вони працювали над текстом два роки й постійно його переписували, щоб зробити сценічним (Горбик, 2012, с.53).

Мало не весь свій творчий потенціал режисер Юрій Одинокий спрямував на відтворення тогочасного бандитського колориту, чимало приділивши уваги манері одягатися, спілкуватися й рухатися, тобто зовнішньому вигляду дійових осіб. Сан Саніч – член бандитського об'єднання «Боксери за справедливість», бізнесмен Гога та колишній співробітник будинку культури – Славик, які вирішують створити гей-клуб, стали ключовими фігурами спектаклю. «Сценічну версію було доповнено ліричною лінією стосунків Сан Саніча з Мартою (Ксенія Баша-Довженко, Тетяна Шляхова) – юною шаленкою на мотоциклі. А також чудовими епізодами за участю

преподобного Джонсона-Джонсона (Олексій Богданович, Назар Задніпровський) – австралійського священика, який узявся нести благу вість на українських теренах, представниці управління культури Валентини Валентинівни (Людмила Смородіна, Світлана Прус) та перекладачки (Ксенія Вертинська, Тетяна Олексенко) – такий собі привіт із жаданівського «Депеш Моду», циркових віртуозів Бичків – батька (Василь Баша, Олександр Логінов) і сина (Олександр Печериця, Іван Залуський); та масовими сценами боксерів у спортках на чолі із Першим керівником (Володимир Ніколаєнко, Олександр Форманчук)» (Соколенко, 2011).

Персонажі-маски, що мали однозначно вказувати на походження та функції тієї чи іншої дійової особи, стали пріоритетним прийомом режисури Юрія Одинокого. Відповідно, маскою в цьому спектаклі, схожому на шоу, було практично все: і костюми, включно з перуками, окулярами та капелюхами, і хода, і жест, і звичайні гумові маски, натягнуті на голови відвідувачів гей-клубу. На загал цей принцип шоу промовисто спрацював у відверто комічних, гротескових сценах.

Відповідно до концептуального меседжу Сергія Жадана художник-постановник Віктор Шульга запропонував сценографію, яка засвідчила, що «зв'язок часів таки порвався», і світ перебуває в стані швидкісного розкладання. При цьому принцип точкового означення локацій окремими деталями та конструкціями не допомагав глядачеві: він губився в переміщеннях дійових осіб, втрачаючи сюжетну лінію.

Власне, відсутність глибинних психологічних характеристик головних героїв прози Жадана, чій життя потрапляють у м'ясорубку історії, а самі вони опиняються в епіцентрі карколомних соціальних пертурбацій, стала основною проблемою вистави, яку було задумано як одкровення про шалені 1990-ті роки. Тоді як присутні в тексті нотки драматизму й розпачу зі сцени театру не прозвучали зовсім.

78

Поza тим включення до репертуару Національного театру ім. І. Франка інсценізації прози культового письменника Сергія Жадана означало для франківців опанування принципово нового шару сучасної культури. І «сам факт постановки творів одного з лідерів ліберальної молоді, талановитого літератора і організатора акцій громадської непокори Сергія Жадана на головній сцені країни вже виглядає як демарш. Все ж таки в національних театрах у нас по старій пам'яті не надто прихильні до сучасних авторів, які до того ж мають власний погляд на гострі суспільно-політичні питання. Так що очікували постановку з нетерпінням: вона мала всі шанси стати якщо не маніфестом чогось нового, то як мінімум подією, вартою уваги», – констатували театрознавці (Гайшенец, 2012).

Проза Жадана виявилася складною для сценічної реалізації і в інших театрах України. У 2015 році німецькі режисери Маркус Бартль і Філіп Кіфер за підтримки Гете-Інституту інсценізували його автобіографічний роман «Депеш Мод» у Харківському театрі юного глядача. Це була їхня друга спроба інтерпретації цього тексту, оскільки вперше вони поставили його 2010 року в Ландсгутському земельному театрі Нижньої Баварії. «У романі «Депеш Мод» присутня чітка опозиція минулого і сучасного. Останнє розуміється як простір алкоголю, наркотиків, хаотичного сексу, на які приречені персонажі твору за умови зруйнованої минулої системи цінностей, та не створеної нової. Автор відкидає можливість творення цієї нової для українця перспективи своїми героями – вони на це, на думку С. Жадана,

не спроможні. Натомість митець поколінню 90-х (та й усім наступним) пропонує ностальгійне занурення в радянський досвід, а провина за маргіналізацію перекладається на руйнування стабільної системи Радянського Союзу (досить популярний до сьогодні міф)» (Юрчук, 2012, с.204).

Харківська вистава «Депеш Мод» вийшла дещо хаотичною, агресивно бурхливою, надривною та істеричною. «Звісно, «Депеш Мод» саме про таке покоління і про таку молодість – час надриву, крику, крайнощів. Але верещання на сцені радше свідчило про те, що актори не знають, у який ще спосіб передати сильну емоцію, а не про справжній внутрішній надрив. Пронизливі життєвою мудрістю монологи не завжди вдавались молодим акторам, особливо виконавцю головної ролі Костянтину Скибі. Найбільш пронизливі та напружені репліки в його виконанні перетворювались на фальшиву істику, і він, центральний персонаж, був аж занадто непереконаливим» (Бавикіна, 2015).

Відвертий фізіологізм гри деяких акторів, екстремальність і брутальність низки сценічних прийомів певною мірою компенсувала сценографія Філіпа Кіфера, яка створювала атмосферну доміную та заворожувала візуально. «Найдорожче у виставі – дощ. З першої сцени й до останньої, з невеликими паузами, завісою опускається дрібний осінній дощ, заливаючи дзеркало сцени й наганяючи меланхолію навіть у комічні сцени. Перед нами студентського віку хлопці – Сергій Жадан і його друзі Собака Павлов та Вася Комунист. За сюжетом їм необхідно знайти четвертого – їх товариша Сашу Карбюратора. Раптом стало відомо про самогубство його вітчима, й хлопцю необхідно встигнути на похорон. Парадокс, та в тому й драматургія, – друга хлопці усе ніяк не знайдуть. Вічно молоді й вічно п'яні, вони пускаються берега, не зупиняючись, тусуються по квартирах і забігайлівках, винаходячи нові способи заробити й прогуляти якісь гроші. Втім, в крутих ситуаціях, що підкидає хлопцям сюжет, вони виявляють м'якість і ніжну незахищеність своїх душ. Вони смішні, розгублені, часом жалюгідні або й зовсім неадекватні – так намагається дати визначення поколінню 90-х автор» (Головненко, 2016).

До когорти українських прозаїків, у чийй творчості постколоніальний дискурс виявився чи не найпотужніше, належить автор романів з альтернативної історії «Дефіляда в Москві», «Конотоп», «ЛжеNostradamus» Василь Кожелянко. Жоден з них на сцену не потрапив, натомість 2014 року в Чернівецькому театрі ім. Ольги Кобилянської був інсценізований «Срібний павук», в якому йдеться про передвоєнне життя чернівчан, а головними героями є місцеві детективи – Кароль та Гельмут. Услід за Василем Кожелянком постановник вистави Людмила Скрипка намагалася відновити доколоніальну історичну пам'ять, представити на сцені гамірне життя тогочасних Чернівців. Не минула вона й сучасну політичну ситуацію, провівши паралелі між подіями 1939 року, коли відбувся аншлюс Австрії з Німеччиною та українсько-російським протистоянням.

Привернути глядацьку увагу до сучасної української літератури через її сценічну реалізацію у 2016 році взявся художній керівник Чернігівського Молодіжного театру Геннадій Касьянов, оголосивши сезон сучасної української прози. Для постановки було обрано твори трьох авторів: роман «Воццек» Юрка Іздрика,

«Повернення придурків» Петра Яценка та «Вечірній мед» Костя Москальця. Усі вони присвячені нашим сучасникам – дивакам і творчим людям, інколи дуже далеким від буденних проблем.

Така відстороненість від реальності, принаймі більшість оточення вважає головних героїв роману Яценка, двох хлопців, які сприймають світ по-дитячому, придурками, стала важливим трендом українського постколоніального дискурсу. Особливим чином це виявилось в інсценізації роману Костя Москальця, написаного про творчих людей – письменників. До створення сценічної версії «Вечірнього меду» долучився також хореограф Олександр Маншилін, завдяки пластичі якого вистава набрала об'ємної образності.

Ця особливість постколоніального дискурсу в Україні, що зосереджує увагу на поколінні «загублених дітей», виразно виявилася в спектаклі 2017 року «Гагарін і Барселона» Київського Молодого театру. Роботу над виставою було розпочато як багатовекторний творчий проект «Про-ЗА-Театр», що передбачав інсценізацію сучасної української прози. Автор ідеї та куратор проекту – художній керівник театру Андрій Білоус – запропонував молодим режисерам обрати для постановки оповідання, новели тощо. У результаті, літературною основою спектаклю стали шість оповідань: «Гагарін і Барселона» Руслана Горового, «Тату, ваш син – вегетаріанець» Любка Дереша, «Територіальні води її ванни» Сергія Жадана, «Ще один гарний день» Юрія Винничука, «Поцілунок у сідниці» та «Два квитки до опери» Євгенії Кононенко. Здійснювали постановку тоді ще студенти Марі Акоюян, Марія Лук'янова, Ілля Полоз, Наталія Сиваненко та Лідія Філовська, а Андрій Білоус об'єднав їхні ескізи в єдине дійство та надав йому сюжетної цілісності.

Переважає більшість оповідань зачіпає соціальні та побутові проблеми пересічних українців, торкається стосунків різних поколінь, їхнього протилежного розуміння системи цінностей. «У кожному оповіданні молоде покоління ніби виривається зі шкаралупи, випадає за рамки дозволеного й усталеного, – розповідає режисер Наталя Сиваненко. – Іноді досить грубо, необережно, неотесано. Вони не революціонери, це їхній особистий маленький бунт. «Хочу бути вегетаріанцем!», «Хочу виховувати свою дитину по-іншому!», «Не хочу приховувати свої інтимні пориви!», «Не хочу бути прибиральником, мрію про космос!», «Хочу в Барселону!». Це несвідомі поривання і бажання молоді, її нове світовідчуття і світоуявлення.

Наприклад, у творі Любка Дереша «Тату, ваш син вегетаріанець» ми побачимо, як людина в наш час відчуває відсторонення від тваринних інстинктів і рухається далі у своєму розвитку. А в його сім'ї тимчасом усе доведено до рівня високої напруги: «син занедужав і помирає». А він просто відмовляється від споживання м'яса. Для рідних це стане вселенською трагедією – батьки мало не відрікаються від свого нащадка, не знаючи, як надалі з ним співіснувати. На щастя, батько врешті-решт сприймає позицію сина. Усі герої є начебто сусідами одного й того ж будинку, однак на сцені глядач побачить одну квартиру (своєрідну «комуналку»), в якій будуть розміщені меблі зі всіх кімнат – вітальні, спальні, ванної, кухні тощо (сценограф – Борис Орлов)» (Котенок, 2017).

Події, які відбуваються в різних квартирах, споріднені часом – тут усюди прикмети пострадянського побуту, починаючи зі старого совкового холодильника

та закінчуючи загальною захаращеністю приміщень усяким непотребом, речами й запасами на всяк випадок. При цьому наскрізний персонаж вистави Спостерігач (Валерій Шептекіта) існує поза часом, і відповідно йому одному дозволено згадати історію своєї молодості – оповідання Юрія Винничука, яке вочевидь випадає із загального постколоніального дискурсу вистави.

А справжніми героями спектаклю є хлопець і дівчина із сьогодення з дивними іменами Гагарін і Барселона (оповідання Руслана Горового), чия лірична історія стосунків стрімко розвивається між комунальними епізодами з інших оповідань. Гагарін (Ігор Лагай) буквально занурений у радянську міфологію, оскільки він, як багато хлопчаків шістдесятих, з дитинства мріяв стати льотчиком. Барселона ж (Марина Кошкіна) навпаки – знакова постать із дев'яностих, незаперечна у своїх бажаннях та рішеннях. Обидва вони випадкові жертви реальності, бо в різний час і за різних обставин потрапляють в автокатастрофи, після чого їхнє життя тотально зруйновано.

Оскільки мрії Гагаріна та Барселони вже ніколи не здійсняться – це молоді люди, позбавлені майбутнього. Можливість реалізації вони втратили через людську безвідповідальність і безкарність, які для автора оповідання є ключовими характеристиками українського постколоніального інфантильного існування. Суспільство, що звикло до тотальної опіки з боку держави, до визначеності згори всіх наступних дій, виявляється неспроможним на дієвий захист своїх дітей. Відповідно головним меседжем «Гагаріна і Барселони» постає постколоніальний поділ суспільства на два покоління, які не взаємодіють між собою, а протистоять одне одному.

Старше покоління – батьки, тьоті, дяді – усі, крім Спостерігача, звикли коритися, іти на компроміси, а в часи демократичних свобод спрямовувати свою енергію на те, аби загнати в рамки своїх же уявлень молодших. Молоде покоління, навпаки, бунтівне, і в цьому виклику є надмір неповаги до старших, відкидання традицій. Відтак постколоніальний дискурс вистави базується на зіткненні поколінь, одне з яких вважає, що має право повчати, а друге вважає старших невдахами, заручниками радянських міфів і нездійснених мрій.

Взаємозалежність і стиснутість життя різних поколінь, що перебувають у постійній напрузі, у виставі представлена не лише через захаращений простір сцени й маркування радянського минулого проєкціями типової забудови. Вона реалізується в акторських рисунках ролей: покоління батьків поводить себе статечно й виважено, говорить з пафосом і лицемірно блефує, а молодь рвучко та відверто звинувачує старших у цинізмі. Загублені у пострадянському просторі молоді люди не вміють і не хочуть пристосовуватися до обставин, вони радше руйнують обставини навіть ціною власного життя, як це роблять Гагарін і Барселона.

Виконавці ролей Гагаріна та Барселони – Ігор Лагай та Марина Кошкіна – є надзвичайно точними у передачі особливостей поведінки своїх героїв, які перебувають у постійній психологічній напрузі, на межі нервового зриву. Їхній відчай, тривога та душевна незахищеність підсилюються звучанням саундтреків гурту «Vivienne mort», що стають особливими акустичними знаками кожної історії окремо та всієї вистави загалом.

Власне завдяки виставі «Гагарін і Барселона» Київського Молодого театру постколоніальний дискурс знайшов в українській культурі свій унікальний перформативний прояв. З'єднані в одне ціле кілька оповідань створили особливу тканину життя, яка відповідає нашому відчуттю сьогодення.

Висновки

У низці публікацій дослідники постколоніального дискурсу акцентують увагу не лише на постколоніальній проблематиці, а й на особливостях виражальних прийомів, що поширюються та засвоюються європейським театром завдяки досвіду постколоніального мистецтва. Наразі сучасний український театр перебуває лише на порозі цих естетичних провокацій і фактично тільки відкриває важливість постколоніальної тематики для себе та пробує її чітко артикулювати в мистецькому висловлюванні.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бавикіна, В., 2015. Жадан і подвиг місцевого масштабу. *Українська правда. Життя*. [online] 9 жовтня. Доступно: <<https://life.pravda.com.ua/culture/2015/10/29/202420/>> [Дата звернення 3 січня 2019]
- Гайшенец, А., 2011. В плену приличий. *Коммерсантъ Україна*, 11 жовтня.
- Головченко, А., 2016. Дош, панки, «Депеш Мод». *Театральний портал THEATRE*. [online] 27 сентября. Доступно: <teatre.com.ua/review/osch-panky-epesh-mod/> [Дата звернення 3 січня 2019]
- Горбик, Р., 2012. Від прози життя до його драми. *Український тиждень*, 14, с.52-54.
- Губрій, Н., 2015. На подвір'ї у баби Юстини. *Кіно-театр*, 4, с.16.
- Дмитренко, Н., 2009. Театр і проза. *Україна молода*, 12 грудня.
- Котенок, В., 2017. Космос Молодого. *Україні молода*, 24 січня.
- Павлишин, М., 1996. Постколоніальна критика і теорія. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис. с.531-536.
- Саїд, Е., 2001. Орієнталізм. Переклад з англійської мови В. Шовкун. Київ: Основи.
- Собіянський, В., 2006. Телевізійна тяглість буття. «Вар'яції для сяку-хаті, телевізора і голосу» у Центрі Курбаса. *Курбасівські читання*, 6, ч. 1. Київ: Національний Центр Театрального Мистецтва ім. Леся Курбаса, с.139-140.
- Соколенко, Н., 2011. Три поверхи без матюків і вишивані рушнички на згадку. *Український театр*, 6, с.18-19.
- Томпсон, Е.М., 2006. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. Переклад з англійської мови М. Корчинської. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи».
- Шпорлюк, Р., 1998. Комунізм і націоналізм. Карл Маркс проти Фрідріха Ліста. Київ: Основи.
- Шпорлюк, Р., 2000. Імперія та нації (з історичного досвіду України, Росії Польщі та Білорусі). Київ: Дух і Літера.
- Шпорлюк, Р., 2013. Формування модерних націй. Україна–Росія–Польща. Київ: Дух і Літера.
- Эткинд, А., 2013. *Внутренняя колонизация. Имперский опыт России*. Перевод с английского языка В. Макарова. Москва: Новое литературное обозрение.
- Юрчук, О., 2010. Жінка в українському постколоніальному світі: у пошуках національного героя (за романом О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу»). *Літературознавчі обрії*, 18, с.182-186.

Юрчук, О., 2012. Міфологізація радянського минулого в українському сучасному повсякденні (за романом «Депеш Мод» С. Жадана). *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство*. Бердянськ: Бердянський державний педагогічний університет, Вип. 26. Ч. 2. с.201-208.

Юрчук, О., 2013. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії. Київ: Академія.

Balme, Christopher, 1999. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-colonial Drama*. Oxford: Clarendon Press.

Gilbert, Helen and Tompkins, J., 1996. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routledge.

REFERENCES

Bavykina, V., 2015. Zhadan i podvyh mistsevoho masshtabu [Jadan and the feat of the local scale]. *Ukrainska pravda. Zhyttia*, [online] 9 October. Available at: <<https://life.pravda.com.ua/culture/2015/10/29/202420/>> [Accessed 3 January 2019]

Gaishenets, A., 2011. V plenu prilichii [In captivity of decency] *Kommersant Ukraina*, 11 October.

Holovenko, A., 2016. Doshch, panky, "Depesh Mod". [Rain, punk, "Depeche Mode"]. *Theatrical theatrical portal THEATRE*. [online] 27 September Available at: <teatre.com.ua/review/osch-panky-epesh-mod/> [Accessed 3 January 2019]

Horbyk, R., 2012. Vid prozy zhyttia do yoho dramy [From the prose of life to his drama]. *Ukrainskyi tyzhden*, 14, pp.52-54.

Hubrii, N., 2015. Na podviri u baby Yustyny [In the courtyard of the woman Justina]. *Kino-teatr*, 4, pp.16.

Dmytrenko, N., 2009. Teatr i proza [Theater and prose]. *Ukraina moloda*, 12 December.

Kotenok, V., 2017. Kosmos Molodoho [Space of the Young]. *Ukraini moloda*, 24 January.

Pavlyshyn, M., 1996. Postkolonialna krytyka i teoriia [Post-colonial criticism and theory]. *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* Lviv: Litopys. pp.531-536.

Said, E., 2001. *Orientalizm* [Orientalism]. Translation from English V. Shovkun. Kyiv: Osnovy.

Sobiianskyi, V., 2006. Televiziina tiahlist butia. "Variatsii dlia siaku-khati, televizora i holosu" u Tsentri Kurbasa [Television durability. "Variations for Syak-Hat, TV and Voice" at the Kurbas Center]. *Kurbasivski chytannia*, 6, ch. 1. Kyiv: Natsionalnyi Tsentralnoho Mystetstva im. Lesia Kurbasa, pp.139-140.

Sokolenko, N., 2011. Try poverkhy bez matiukiv i vyshyvani rushnychky na zghadku [Three floors without matyuk and embroidered rivets in memory]. *Ukrainskyi teatr*, 6, pp.18-19.

Tompson, E.M., 2006. *Trubadury imperii: Rosiiska literatura i kolonializm* [Troubadours of the Empire: Russian Literature and Colonialism]. Translation from English M. Korchinsky's. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy".

Shporliuk, R., 2000. *Imperiia ta natsii (z istorychnoho dosvidu Ukrainy, Rosii Polshchi ta Bilorusi)* [Empire and nation (from the historical experience of Ukraine, Russia, Poland and Belarus)]. Kyiv: Dukh i Litera.

Shporliuk, R., 1998. *Komunizm i natsionalizm. Karl Marks proty Fridrikha Lista* [Communism and nationalism. Karl Marx versus Friedrich List]. Kyiv: Osnovy.

Shporliuk, R., 2013. *Formuvannia modernykh natsii. Ukraina-Rosiia-Polshcha* [Modern Nations Formation. Ukraine-Russia-Poland]. Kyiv: Dukh i Litera.

Etkind, A., 2013. Vnutrenniaia kolonizatsiia. Imperskii opyt Rossii [Internal colonization. Imperial experience of Russia]. Translation from the English language V. Makarov. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Iurchuk, O., 2010. Zhinka v ukrainskomu postkolonialnomu sviti: u poshukakh natsionalnoho heroia (za romanom O. Zabuzhko "Polovi doslidzhennia z ukrainskoho seksu") [A woman in the Ukrainian post-colonial world: in search of a national hero (O. Zabuzhko's novel "Field studies

on Ukrainian sex”)]. *Literaturoznavchi obrii*, 18. Kyiv: Instytut literatury im. T.H. Shevchenka NAN Ukrainy, pp.182-186.

Iurchuk, O., 2012. *Mifologizatsiia radianskoho mynuloho v ukrainskomu suchasnomu povsiakdenni (za romanom “Depesh Mod” S. Zhadana)* [Mythologization of the Soviet past in the Ukrainian contemporary everyday life (based on the novel “Depeche Mode” by S. Zhadan)]. *Aktualni problemy slovianskoi filolohii. Seriia: Linhvistyka i literaturoznavstvo*. Berdyansk: Berdianskyi derzhavnyi pedahohichniy universytet, Vol. 26. Ch. 2. pp.201-208.

Iurchuk, O., 2013. *U tini imperii. Ukrainska literatura u svitli postkolonialnoi teorii* [In the shadow of the empire. Ukrainian literature in the light of postcolonial theory]. Kyiv: Akademiia.

Balme Christopher, 1999. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-colonial Drama*. Oxford: Clarendon Press.

Gilbert Helen and Tompkins J., 1996. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routledge.

ПОСТКОЛОНИАЛЬНЫЙ ДИСКУРС В ИНСЦЕНИЗАЦИЯХ СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ПРОЗЫ ТЕАТРАМИ УКРАИНЫ

Анна Веселовская

доктор искусствоведения, профессор; e-mail: aveselovska@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4898-5000
Институт проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины,
Киев, Украина

Аннотация

Цель статьи – исследовать постколониальный дискурс в театральном искусстве, в частности в инсценизациях современной украинской прозы. **Методология исследования.** Изучение постколониального дискурса в театральном искусстве Украины, по сути, является неосвоенным полем для науки. Исследуя данную проблематику, автор руководствовался фундаментальной работой Эдварда Саида «Ориентализм», в которой сформулированы главные аспекты постколониального дискурса: колониальный – влияние на зависимые культуры и антиколониальный – воспроизведение сопротивления имперскому влиянию. Также принципиально важными для автора были политологические труды Романа Шпорлюка, книги Евы Томпсон и Александра Эткинса. **Научная новизна** статьи заключается в том, что здесь впервые постколониальный дискурс в украинской культуре исследуется на материале инсценизаций современной украинской прозы. Согласно мнению украинских литературоведов, постколониальный дискурс поначалу очень мощно проявился в текстах Оксаны Забужко, Юрия Андруховича, Марии Матиос, где осмыслились травматические последствия советских репрессий, опыт второй мировой войны, деятельность украинских шестидесятников, зависимость от культурно-исторических мифов тоталитарного режима. Соответственно, в поисках актуальных текстов украинский театр в начале 2000-х годов стал активно обращаться к отечественной прозе. Фактическим материалом данного исследования стали многочисленные инсценизации прозаических произведений культовых украинских писателей: Оксаны Забужко, Юрия Андруховича, Марии Матиос, Василия Кожелянко, Сергея Жадана и других, предоставившие публике возможность ознакомиться с ранее табуированной политической и этической проблематикой. Отдельное внимание автор уделяет спектаклю «Гагарин и Барселона» Киевского Молодого театра, в основе которого положена инсценизация сразу шести рассказов современных украинских писателей. **В заключении** исследователь утверждает, что в спектакле «Гагарин и Барселона»

постколониальный дискурс обрел в украинской культуре уникальное перформативное проявление.

Ключевые слова: постколониальный дискурс; проза; театр; табу

A POSTCOLONIAL DISCOURSE IN THEATRICAL INTERPRETATIONS OF THE CONTEMPORARY UKRAINIAN PROSE

Hanna Veselovska

*Doctor of Art Studies, professor; e-mail: aveselovska@gmail.com; ORCID: 0000-0002-4898-5000
Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine*

Abstract

The purpose of the article is to investigate postcolonial discourse in theatrical art, in particular in the dramatization of contemporary Ukrainian prose. **The article is devoted** to a study of the postcolonial discourse in Ukraine's theatrical art, something that makes for an essentially untapped research field yet. This is because in the traditions of European and American theatre postcolonial studies normally relate to studies of theatrical processes in countries that have emerged from the colonial dependence of Britain and France. However, today there are good reasons, and a capability, to clearly distinguish postcolonial discourse in Ukrainian cultural life.

Research methods. In exploring this problem the author relies on Edward Said's fundamental work "Orientalism", which outlines the main aspects of the postcolonial discourse: colonial, with a focus on influence being made on dependent cultures, and anti-colonial, meaning what we might call a reproduction of resistance to imperial influence. Such sources as political writings by Roman Szporluk, books by Eva Thompson and Alexander Etkind were also important for the author.

The academic novelty of the article lies in the fact that for the first time ever the postcolonial discourse in Ukrainian culture is explored on the basis of theatrical works derived from bringing modern Ukrainian prose to stage. In the opinion of local literary critics, initially the colonial discourse was most clearly manifested in the texts of Oksana Zabuzhko, Yuri Andrukhovych and Maria Matios, which all gave much thought to the traumatic consequences of the Soviet repressions and the Second World War, activities of so called people of the 1960s Ukrainian Sixties, dependences on the totalitarian regime's cultural and historical myths. Accordingly, in its search for proper texts, the Ukrainian theatre began to actively turn to prose in the early 2000s. Among direct research materials are numerous pieces of stage work made of prose belonging to such Ukrainian cult writers as Oksana Zabuzhko, Yuri Andrukhovych, Maria Matios, Vasyl Kozheljanko, Sergii Zhadan and some others, all of whom provided an opportunity for publics to get acquainted with previously tabooed political and ethical issues. The author pays special attention to the performance called "Gagarin and Barcelona" presented in the Kyiv Young Theatre, which represents a stage interpretation of six short stories by contemporary Ukrainian writers. In **conclusion**, author points out that thanks to the performance "Gagarin and Barcelona" the postcolonial discourse has found in many ways its unique performance-based manifestation in Ukrainian culture.

Keywords: the postcolonial discourse; prose; theatre; taboo

