

Леонід Закалюжний

НОВІТНІЙ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНИЙ ПРОСТІР І СУЧАСНА ДРАМАТУРГІЯ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ

У статті на матеріалі п'єс українських, польських і російських письменників розглядається інтермедіальність як іманентна властивість драматургії 2000-х рр., що постала в умовах новітнього інформаційно-комунікативного простору. Автор простежує різні форми прояву звернення сучасних драматургів до засобів кіно, телебачення та цифрових медіа у процесі художніх пошуків, пов'язаних із розширенням комунікативних можливостей творів, написаних для сцени.

Ключові слова: драматургія, інтермедіальність, комунікація, медіа, постдраматичний театр.

В умовах процесу формування «глобального селища» (“Global Village”), передбаченого канадським філософом М. Маклюеном у знаменитих працях «Галактика Гутенберга» й «Розуміння медіа» ще в 60-ті роки минулого століття, народження феномену «масово-інформаційної культури», межі якого Ж. Бодріяр окреслив у таких розвідках, як «Суспільство споживання», «Реквієм засобам інформації», «Симулякри і симуляція», постає новітній інформаційно-комунікативний простір. Адже у світі, в якому, за словами французького філософа, дедалі більше інформації й дедалі менше смислу, інформація замість того, щоб стимулювати комунікацію, спрямовує свої сили на інсценування комунікації, замість того, щоб продукувати смисл, витрачає свої сили на інсценування смислу, внаслідок чого «існує не лише імплізія повідомлення в медіумі, має місце [...] імплізія самого медіуму в реальному, імплізія медіуму і реального в такій собі гіперреальній туманності, в якій неможливо виділити навіть означення та власну дію медіуму» [2, 122].

Драматургія й театр межі ХХ–ХХІ ст., опинившись у «гіперреальності симулякра» (Ж. Бодріяр), в «аудіальному світі одночасних подій і всезагальної свідомості» (М. Маклюен), також зазнають суттєвих зрушень і трансформацій. Зокрема, на цьому наголошує відомий німецький театрознавець, автор концепції «постдраматичного театру» Г.-Т. Леманн, котрий вважає, що одним із джерел «натхнення» сучасних театральних форм, які зароджуються ще в 60-ті рр. ХХ ст., стала нова естетика, пов'язана із розширенням влади та повсюдною присутністю медійних засобів (Medien) у повсякденному житті. Відмовившись від «текстоцентризму», сучасний театр, на думку вченого, звертається до візуальних мистецтв і медіа, впливаючи, таким чином, і на драматургію. «Тут, — зауважує Г.-Т. Леманн, — можна згадати про стрімку послідовність образів, про швидкість мовлення, яке іноді здається часткою якоїсь скороченої стенограми,

про увагу до гегів, запозичених із телевізійних комедій, про відсилання до популярних розважальних шоу на телебаченні [...], про прямі цитати з попкультури, про розважальні фільми та суперечливі теми-одноденки із публічної медійної сфери» [5, 277]. Не випадково інший німецький дослідник драми й театру Б. Асмут приходить до висновку, що праця Г.-Т. Леманна «Постдраматичний театр» (1999 р.), попри дещо еkleктичний характер, набула статусу нової «парадигми», яка склалася під безпосереднім впливом нових медійних засобів [1, 194].

На думку польського вченого М. Бабецькі, котрий вивчає еволюцію драматичного тексту в добу «телевізійної комунікації», загальна тенденція розвитку сучасних драматургії й театру, що намагаються говорити з глядачем доступною для нього мовою, використовуючи звичні медійні образи, якраз і полягає в набутті ними функцій мас-медіа [11, 107]. До більш широких узагальнень приходить український театрознавець О. Левченко, яка, розглядаючи «театр як мас-медіа та мас-медіа як театр», зауважує: «Відбувається цікавий процес «перетягування» реальності на сцену не з самої реальності, а з медіа... Йдеться не про повторення сюжетів, а про відчуття того, як виглядає «правдиво реальне», суттєве, врешті-решт цікаве» [4, 236].

Безумовно, сучасна драматургія, орієнтуючись на виклики сцени, а також під впливом новітньої театрознавчої парадигми, запропонованої Г.-Т. Леманном, продукує тексти, що апелюють до широких комунікативних можливостей так званих нових медіа, але водночас фіксують їхню вичерпність, віртуалізацію, підміну реальності знаками реальності. Утім, незважаючи на появу останніми роками дотичних до окресленої проблематики наукових праць М. Бабецькі, О. Левченко, М. Липовецького, Е. Шестакової та ін., що, як і загальні роботи Ж. Бодріяра, Н. Лумана, М. Маклюена, Ю. Хабермаса та ін., присвячені проблемі комунікації, стали

теоретико-методологічною основою даного дослідження, проблема зв'язку інтермедіального дискурсу сучасної драматургії з процесами комунікації залишається актуальною.

Мета статті — розглянути інтермедіальність як іманентну властивість драматургії 2000-х рр., що постає в умовах новітнього інформаційно-комунікативного простору та набуває різних форм прояву внаслідок звернення сучасних драматургів до засобів кіно, телебачення й цифрових медіа у процесі художніх пошуків, пов'язаних із розширенням комунікативних можливостей творів, написаних для сцени.

Одним із найбільш продуктивних проявів інтермедіальності в сучасній українській, польській і російській драматургії є включення до структури п'єс елементів, що репрезентують популярні жанри «реального телебачення» або «треш-телебачення» — «реаліті-шоу» і «ток-шоу», а також телевізійні репортажі й рекламу, про що свідчать п'єси «Хтось такий щасливий» і «Червона чашка» В. Дурненкова й М. Дурненкова, «Прямий ефір» О. Ірванця, «Посмішка грейпфрута» Я. Кляти, «Фракція» А. Крима й А. Прогнімака, «Кухня» М. Курочкіна, «Відставка» Н. Май, «Техніка номер 8» А. Малейко, «Усе у нас гаразд» Д. Масловської, «Самогубство самотності» Н. Нежданой, «П'ять-двадцять п'ять» Д. Привалова, «Серпантин» П. Пряжко, «Дім на злам» О. Слаповського, «Небожителі» І. Симонова, «Квартира 1937» Ю. Яковлевої та ін.

Так, наприклад, оригінальною спробою поєднати поетику жанру телевізійного шоу з драматургією стала п'єса О. Ірванця «Прямий ефір». Дія невеликого за обсягом твору антиутопічного характеру відбувається у неназваній країні під час державного перевороту, викликаного опорою боротьби влади із загадковим «мультиплексионизмом». Однак за межі студії, де відбувається зйомка передачі, персонажі — семеро учасників політичного ток-шоу, його ведучі, диктор, режисер, а також автоматники й «хлопці у шкірянках», котрі захоплюють телецентр, — не виходять. Прийоми та атрибути розважального ток-шоу, серед яких: нахабний ведучий, штучний любовний трикутник і бійка у фіналі, має п'єса П. Пряжко «Серпантин». «Комедія-гротеск» А. Крима й О. Прогнімака «Фракція» об'єднала типових персонажів українського політикуму 1990-х — початку 2000-х років, водночас політична сатира у п'єсі реалізована в оригінальний спосіб, оскільки її дія відбувається «у законодавчій установі, на задніх рядах сесійної зали, звідки не видно ні президії, ні табло — лише останні ряди і вихід у кулуари» [3, 100]. Серед дійових осіб і наполеглива журналістка телеканалу, і численні кореспонденти, телеоператори, освітлювачі, й інша «журналістська братія», а окремі сцени відтворюють телевізійні репортажі із сесійної

зали, чергуючись з епізодами, під час яких журналісти залишають «кулуари». Драматичний твір О. Слаповського «Формат», який автор назвав «фільмоп'єсою у двох діях», побудований за жанровими канонами сіткому або телевізійної «комедії ситуацій», інша п'єса російського драматурга «Дім на злам» перетворюється на «реаліті-шоу для театру у двох частинах» [8, 233]. «Реальне шоу» розігрується на сторінках п'єс «Самогубство самотності» Неди Нежданой, «П'ять-двадцять п'ять» Д. Привалова, «Відставка» Н. Май та багатьох інших драматургів.

Не маючи можливості використати оптику телекамери й монтаж, драматурги, тим не менше, намагаються наблизити форму своїх п'єс до різних жанрів телебачення, чому сприяє і характеристика дійових осіб, що нагадує характеристику персонажів із телевізійних шоу, і «ритуалізована постановка та риторика вигнання учасників шоу» [13, 98], і окреслена в ремарках організація сценічного простору (телестудія, знімальний майданчик, замкнутий простір реаліті-шоу), і передбачене звукове оформлення («голос за кадром», «зумер», який маскує нецензурну лайку, «сміх за кадром»), і монтажний принцип розгортання дії, і штучна природа конфлікту, і метадраматичність (репліки персонажів «у камеру»), і вагома роль паратекстуальних елементів, і використання прийому «театр у театрі», який дозволяє розкрити принципи та механізми створення телевізійних шоу. Завдяки цьому сучасна драматургія остаточно руйнує «четверту стіну», водночас творячи ілюзію «п'ятої стіни» — телевізійного екрану, покликано розширити й подолати межі замкнутого простору [14, 220].

Як зауважує Е. Шестакова, реальність реальних шоу — це, «на відміну від естетичної реальності власне літератури, проникна реальність, у якій індивід одночасно реалізовує себе і як літературного персонажа, і як повноправного театральномедіа, і як приватну людину» [9, 181]. Водночас персонажі згаданих п'єс, які існують у віртуальному медійному світі, переживають справжню «трагедію мови» (Е. Йонеско), адже їхнє мовлення сповнене трюїзмів, нав'язаних телебаченням і закорінених у масову культуру.

Зокрема, в полоні мас-медіа перебувають дійові особи п'єси Д. Масловської «Все у нас добре», діалоги яких відтворюють словесні штампи з телепередач, випусків новин, реклами, таблоїдів й Інтернету. Віртуальність світу, створеного драматургом, підкреслюють не тільки різні часові пласти, в яких співіснують герої, а й образи сценариста, який переповідає майбутні, ще не зняті фільми героїні одного зі сценаріїв, що з'являється на сцені, актора та ведучої, котра інтерв'ює персонажів, а також трансляція радіопередачі. Таким чином, постапокаліптична історія про розпад світу

не так розіграна, як артикульована персонажами Д. Масловської, що «зависли між панікою та нудьгою, бездумною активністю і бездумним застоєм, клаустрофобією і страхом простору» [7, 311].

Однією з причин популярності відтворення телевізійних жанрів мовою драми, на думку англійського вченого С. Хатчінгса, є те, що література на пострадянському просторі функціонує в якості своєрідного медіатора між запозиченим західним телевізійним продуктом і культурною традицією, відповідно, «впровадження високих культурних парадигм у низькі культурні форми приводить до стрімкої трансформації імпортованих жанрів в абсолютно нові гібриди» [12, 168]. Подібні процеси англійський дослідник пострадянського телевізійного дискурсу також пов'язує з поняттям «культурність» («culturedness», «kul'turnost») — певним усередненим образом культури, сформованим ще за радянських часів і покликаним подолати розрив між її високими і масовими проявами.

З іншого боку, як зазначає Е. Шестакова, не слід забувати і про актуальність злиття високої та низької культур у постмодернізмі, про потяг до синтезу власне мистецтва й методів, прийомів, образів, які споконвічно належать засобам масової комунікації [9, 179]. Крім того, немає сумніву, що по відношенню до драматургії й театру «реальне телебачення» є вторинним, адже, як зауважує Дж. Бігнелл, історично воно склалося на основі поетики реалістичної (натуралістичної) драми кінця XIX — початку XX ст. з її обмеженням і замкнутим простором, інтересом до приватного життя героїв, а також — під впливом композиційної структури мелодрами [11, 97].

Поряд зі спробами відтворити близькі та вторинні по відношенню до неї телевізійні жанри одним із інтермедіальних проявів сучасної драматургії також є проєкція формотворчих принципів цифрових медіа в драматичних текстах, про що свідчать п'єси «Гей» О. Вартанова, «У моїй сексуальності винна кішка» А. Донатової, «Тиждень тиші» О. Житліної, «Садоводи» М. Ісаєва, «www.Силіконова дурепа.net» О. Панткіна й К. Рубінського, «Шолом жаху: Креатифф про Тесея й Мінотавра» В. Пелевіна, «Труси» П. Пряжко, «Cz@at» К. Рудовського, «Дні народження Зіни (День народження по скайпу)» О. Савченко, які з'явилися протягом 2000-х років. Так, одна з дій п'єси П. Пряжко «Труси» моделює спілкування в централізованій службі миттєвого обміну повідомленнями мережі Інтернет (ICQ) або «аськи», яке для головної героїні Ніни є симулякром реальності. До поетики віртуального «тексту» звертається й В. Дурненков в одній зі своїх ранніх п'єс «Мідний пряник», персонаж якої опиняється у вигаданому ним фантазмагоричному світі, сконструйованому за принципом комп'ютерної гриквесту. Подібним чином в іншій своїй п'єсі «У чорному-чорному місті» драматург демонструє, як під

впливом «мови» сучасних комп'ютерних технологій деформується традиційний культурний код, а під впливом віртуальної реальності — дійсність.

Найвідомішим серед творів 2000-х рр., які постали внаслідок взаємопроникнення драми й цифрових медіа, став «Шолом жаху: Креатифф про Тесея й Мінотавра» В. Пелевіна. І хоча довкола жанрової природи «креатиффу» серед літературних критиків розгорнулися дискусії, належність тексту В. Пелевіна до драми не викликає сумнівів, про що свідчать його постановки на сценах різних театрів. Поза тим, дія твору одного з найяскравіших представників російського постмодернізму розгортається у віртуальному лабіринті Інтернет-чату, а приховані під «ніками» віртуальні персонажі об'єднані лише локальною мережею. Не випадково спектакль режисера Ж. Монтвілайте «Shlem.com» за п'єсою В. Пелевіна, який було поставлено в рамках театрального фестивалю NET (2005 р.), передбачав трансляцію наживо в мережі Інтернет, а також використання як сценічного майданчика й екранів, так і моніторів портативних персональних комп'ютерів глядачів, які під час вистави могли спілкуватися між собою в чаті. Водночас п'єса-чат, як оригінальне жанрове утворення — під даним терміном, окрім пелевінського «креатиффу», можна було б об'єднати твори М. Ісаєва («Садоводи»), О. Панткіна й К. Рубінського («www.Силіконова дурепа.net»), К. Рудовського («Cz@at») та інших драматургів — часто передбачає використання техніки *verbatim*, тобто відтворення мовлення користувачів у чатах і на веб-форумах, а отже є спробою повернення віртуального тексту, вихопленого з Інтернету, в реальну дійсність.

У цілому експерименти сучасних драматургів, на думку дослідників російської «нової драми» 1990-х — 2000-х рр. М. Липовецького та Б. Боймерс, фіксують катастрофічний розпад соціальних, історичних, культурних комунікацій, що насамперед виявляє себе у псевдокомунікації, яка функціонує як віртуальний симулякр комунікації, породжуючи таку ж віртуальну соціальність, і реалізується за посередництва сучасних форм медіальності, насамперед телебачення [6, 210], а отже — виявляють неспроможність «media» як посередника реалізувати свою головну функцію — трансформувати неможливу комунікацію у можливу [6, 218].

Водночас репрезентація мас-медіа мовою драматургії приводить до цікавих, хоч і не завжди однозначних, експериментів на межі драми та телебачення, драми та цифрових медіа. Безумовно, саме інтермедіальність як особливість драми — роду літератури, орієнтованого на сценічне втілення тексту, — породжує драматургію як вид мистецтва. Однак у даному випадку йдеться про інтермедіальність другого порядку, коли внаслідок взаємодії екстрахудожніх дискурсів літературний текст відтворює невластиві йому

коди медіа. Тому перспективи подальшого дослідження обраної теми можуть бути пов'язані з вивченням особливостей прояву прийому «театр у театрі», який набуває інтермедіального характеру, специфіки художньої комунікації, жанрової природи оригінальних авторських новотворів, які

з'являються у драматургії 2000-х рр. («реаліті-шоу для театру», «ріал-шоу» «фільмоп'єса», «п'єса-сітком», «п'єса-комікс», «п'єса-чат» тощо), а отже родо-жанрових трансформацій та інтерсеміотичних процесів в українській, польській і російській драматургії кінця ХХ — початку ХХІ століть.

ДЖЕРЕЛА

1. Асмут Б. Вступ до аналізу драми / Б. Асмут ; пер. з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко ; [за наук. ред. д-ра філол. наук, проф. О. Чиркова]. — Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. — 220 с.
2. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Ж. Бодріяр ; пер. з фр. В. Ховхун. — К. : Вид-во Соломії Павличко, 2004. — 230 с.
3. Крим А. Фракція / А. Крим, О. Прогнімак // Київ. — 2005. — № 11. — С. 100–120.
4. Левченко О. Театр у системі філософської антропології : монографія / О. Левченко. — К. : Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса, 2012. — 296 с.
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Н. Исаева; предисл. А. Васильев]. — М. : ABCdesign, 2013. — 312 с.
6. Липовецкий М. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / М. Липовецкий, Б. Боймерс. — М. : Новое литературное обозрение, 2012. — 376 с.
7. Масловська Д. Усе у нас гаразд / Д. Масловська // Сповідь після зламу: Антологія сучасної польської драматургії ; [пер. з пол. ; вступ. ст. Р. Павловський]. — К. : Темпора, 2014. — С. 309–350.
8. Слаповский А. Самая настоящая любовь: пьесы для больших и малых театров / А. Слаповский. — М. : Время, 2011. — 608 с. — (Серия «Самое время!»).
9. Шестакова Э. Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации : специфика эстетической реальности словесности Нового времени / Элеонора Шестакова. — Донецк : Норд-Пресс, 2005. — 441 с.
10. Babecki M. Tekst dramatyczny w dobie komunikowania telewizyjnego. Strategie formatowania przekazu // Dramat made (in) Poland ; [Red. W. Baluch]. — Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009. — S. 91–107.
11. Bignell J. Big Brother. Reality TV in the Twenty-first Century / Jonathan Bignell. — Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005. — 190 p.
12. Hutchings S. Russian Literary Culture in the Camera Age. The Word as Image / Stephen Hutchings. — London and New York : RoutledgeCurzon, 2004. — 225 p.
13. Kavka M. Love'n the Real; or, How I Learned to Love Reality TV / Misha Kavka // The Spectacle of the Real : From Hollywood to "Reality" TV and Beyond. — Bristol; Portland : Intellect Books, 2005. — P. 93–103.
14. Koepnick L. Framing Attention Windows of Modern German Culture / Lutz Koepnick. — Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2007. — 299 p.

Закалюжний Леонід.

НОВЕЙШЕЕ ИНФОРМАЦИОННО-КОМУНИКАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО И СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

В статье на материале пьес украинских, польских и российских авторов рассматривается интермедийность как имманентная сущность драматургии 2000-х гг., формирующаяся в условиях новейшего информационно-коммуникативного пространства. Автор исследует различные формы обращения современных драматургов к средствам кино, телевидения и цифровых медиа в процессе художественных поисков, связанных с расширением коммуникативных возможностей произведений, написанных для сцены.

Ключевые слова: драматургия, интермедийность, коммуникация, медиа, постдраматический театр.

Zakaliuzhnyi Leonid.

THE LATEST INFORMATION AND COMMUNICATION ENVIRONMENT AND MODERN DRAMA: INTERMEDIAL ASPECT

The article explores intermediality as immanent essence of drama of the 2000s and its formation in the environment of modern media-communicative space through the works of the Ukrainian, Polish and Russian playwrights. The author studies the various aspects of interaction of modern playwrights with cinema, TV and digital media through the process of literary pursuance of expanding communicative aspects of the work written for the stage.

Key words: drama, intermediality, communication, media, postdramatic theatre.