

## ТЕОРІЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

УДК 792.01(410)

*Олеся Камішинікова*

### СУЧАСНИЙ БРИТАНСЬКИЙ „ТЕАТР-ВАМ-В-ОБЛИЧЧЯ” В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

*Розглядаються можливі підходи до визначення та аналізу інтермедіальності у драмі та театрі. Проблема інтермедіальності у драматургії досліджується на прикладі сучасної британської драми, зокрема – феномену „театру-вам-в-обличчя”.*

**Ключові слова:** *„театр-вам-в-обличчя”, „емпіричний театр”, інтермедіальність, Сара Кейн, Марк Равенхілл, Ентоні Нільсон.*

Розглядаючи питання інтермедіальності в театрі та драмі, варто виділити кілька аспектів даної проблеми. По-перше: якщо загалом інтермедіальність у літературі можна визначити як випадок, коли „повідомлення”, що за своєю природою належить до одного виду медіа, поширюється за допомогою іншого, зазнаючи при цьому трансформації, тобто – як взаємний вплив різних медіа (інсценізація або екранізація роману, створення коміксу за мотивами літературного тексту, новелізація фільму) [5, с. 12], то жанр драми можна охарактеризувати як свідомо інтермедіальний феномен. Постановка драматичного тексту зумовлює перетин простору літератури й театру, об’єднує вербальний аспект з візуальними, музичними та іншими елементами.

Власне, у руслі постмодерного перенесення уваги в рамках театральних студій із тексту до перформансу під інтермедіальністю драми теоретики театру часто мають на увазі саме мультимедіальність театру, синтез у ньому найрізноманітніших видів мистецтва та медіа [2, с. 37], що перетворює театр на гіпермедіум, здатний, за словами Крістофера Бальме, не лише інкорпорувати чи репрезентувати інші медіа, але й обирати їх своєю темою [1, с. 17]. Дослідження ж інтермедіальності, закладеної безпосередньо у драматичний текст, передбачає його аналіз з точки зору паралелей з іншими (ніж література і театр) видами мистецтва та відтворення у драмі умовностей таких медіа, як радіо, телебачення, кіно чи віртуальна дійсність Інтернету. Ці інтермедіальні відсилання, що найчастіше функціонують у тексті на рівні жанру та структури, є свідченням актуальності твору: як зауважують автори праці „Інтермедіальність у театрі та перформансі”, сьогодні наше існування

проходить за присутності й під впливом різних мистецтв та медіа, в оточенні газет, фільмів, телебачення тощо, тож інтермедіальність, по суті, є сучасним способом сприйняття світу [2, с. 24]. За таких умов театр, якщо він хоче бути актуальним і зацікавлювати нові покоління глядачів, має бути відкритим до зв'язків з іншими медіа [1, с. 18].

Нарешті, враховуючи відчутну присутність і складне переплетіння медіа у всіх сферах сучасного життя, інтермедіальність у театрі (драмі) можна трактувати як простір перетину мистецтва, політики, науки та філософії [2, с. 24]. Демонструючи на сцені становище й особливості функціонування медіа у сучасному світі й показуючи, як саме ними репрезентується (і конструюється) реальність, театр – традиційно чутливий до суспільних та культурних змін – розширює власні художні можливості.

Використання сучасною драмою інтермедіальної складової ми спробуємо дослідити на прикладі британської драматургії 1990-х та 2000-х років, а саме крізь призму творчості Сари Кейн, Ентоні Нільсона, Марка Равенхілла – трьох драматургів, що у 1990-х роках склали основу „театру-вам-в-обличчя” (in-yer-face-theatre).

(П'єси „театру-вам-в-обличчя”, який є, за словами Алекса Сірза, швидше певним типом чутливості, ніж школою чи напрямком [9, с. 30], вирізняються увагою до тем психологічного і фізичного насильства, сексуальності, розглядом проблематичних моментів сучасного життя і кидають емоційний та інтелектуальний виклик глядачам: їх сприйняття і розуміння вимагає зусиль. Змусити глядача реагувати – так можна сформулювати девіз „емпіричної драми” театру-вам-в-обличчя. Тексти театру-вам-в-обличчя не пропонують готових рішень порушених авторами дражливих питань і навіть не окреслюють чітко моральних та політичних позицій драматургів – натомість, вдаючись до тактики шоку, змушують глядача „пережити” те, що відбувається на сцені, обдумувати і обговорювати побачене. Можемо сказати, що, попри позірну невизначеність точки зору авторів, чию творчість із ним пов'язують, театр-вам-в-обличчя виконує важливу функцію критики та запрошення до дискусії.)

Театральна кар'єра Сари Кейн (саме гучна прем'єра її „Підірваних” привернула увагу широкого загалу до „неоякобінців”, „нових бруталістів” чи, як назвав це явище Алекс Сірз, драматургів „театру-вам-в-обличчя”) коротка, проте надзвичайно різноманітна. Кожна з п'яти п'єс авторки не схожа на попередні та наступні, хоч загалом її творчість, як відзначає Грем Сондерс [8, с. 124], позначена частим вживанням поетичних образів, сюрреалістичністю, відходом від узвичаєного у британському театрі натуралізму, своєрідним оніризмом, на тлі якого досліджуються політика, суспільне життя, жорстокість, сексуальність, що певною мірою відрізняє Кейн від „типового” театру-вам-в-обличчя, переважно реалістичного за своєю природою.

Перетинаючи межі між жанрами та театральними естетиками (у „Підірваних” взаємодіють жанри психологічної драми та драми „театру жорстокості”; у „Коханні Федри” – трагедія та екзистенційна драма; „Жадання” і „Психоз о 4.48” наближаються до жанру драми для читання та поетичної драми), п’єси Кейн позначені також інтермедіальною взаємодією театру та кіно. Зокрема, вплив кіноестетики яскраво проявляється, на рівні форми, у блискавичних коротких репліках і швидкому темпі діалогу „Підірваних” та „Коханні Федри” та у фрагментарності „Чистих” та „Психозу о 4.48”, де окремі сцени/частини оповіді пов’язані одна з одною за принципом монтажу картинок, на стику яких виникають нові смисли (зауважимо, що така фрагментація, особливо в останній з названих п’єс, котра є монологом одного персонажа, відкриває шлях для використання під час постановки різних медіа – проекції тексту на екран, відеофрагментів – з метою підкреслення різнорідності наративу, контрастного проявлення його значень). На рівні ж смислу варто відмітити надзвичайно важливу для п’єс авторки візуальну складову: яскраву образність „Чистих”, яка компенсує мінімалістичну стислість тексту; неприкриті зображення крайньої жорстокості та тілесного насильства, що в поєднанні з похмурим гумором п’єс Кейн нагадує естетику фільмів Тарантіно; непрости з точки зору сценічного втілення авторські ремарки (на кшталт вказівок про те, що відрізану руку персонажа тягнуть геть шури, а крізь підлогу проростає соняшник), які, здавалося б, потребують для своєї реалізації не театральних, а кінематографічних засобів (однак, за словами самої авторки, усі її драми створені виключно для театру, хоч якими складними для постановки вони подекуди здаються). Паралелі із кіноестетикою у Кейн, поряд зі звертанням авторки до набутоків поетичного театру та театру жорстокості Арто, виступають засобами для розширення можливостей театру.

Характеризуючи творчість Ентоні Нільсона, слід відзначити перегук його п’єс із традиціями національного шотландського театру, визначальними рисами якого є популізм, доступність, актуальність, прагнення встановити контакт із публікою, а також широке використання таких елементів, як музика та рух [7, с. 216]. Сам драматург стверджує, що прагне говорити про важливі речі так, щоб це водночас розважало і було якомога зрозумілішим [4, с. ix], тож його „серйозна драма” інтегрує масові та розважальні елементи, найчастіше – видовищних мистецтв з-поза меж традиційного театру.

Так, у дебютній п’єсі драматурга „Нормальний” (1991), що розповідає про серійного вбивцю, поміж напружених та подекуди моторошних сцен присутній епізод, в якому дія розгортається за допомогою пантоміми, стилізованої під німу кінокомедію початку ХХ століття. Інтермедіальний прийом виконує кілька функцій: з одного боку, знімає драматичну напругу, тож глядачі отримують шанс розслабитися (сприймати сцену як комічну дозволяє те, що мовлення героя-маніяка – пантоміма ілюструє розказувану ним історію –

кодифіковане за допомогою штампів легкого кіно, а тому – нетравматичне). З іншого боку, відтворення тут умовностей комедії у стилі Чарлі Чапліна знімає складну задачу. Розважальна реалізація ліричного за своєю суттю епізоду (йдеться про знайомство героя із жінкою, котра стане супутницею персонажа до кінця його життя) дозволяє уникнути сентиментальних кліше.

На відміну від „Нормального”, де лише одна сцена містить інтермедіальну складову, комедія „Едвард Гант представляє дивовижні звершення самотності” (2002) повністю стилізована під запис вистави циркового шоу, що в певний момент виходить з-під контролю постановників. П’єса Нільсона водночас нібито описує постановку реального спектаклю та дає їй метатекстуальний коментар у авторських вказівках на початку та наприкінці тексту. За словами самого драматурга, стиль твору, який інтегрує музику, спів, розповідання та безпосередній показ історій із Гантової колекції „дивовижного та екстравагантного” [4, с. 9], відсилає до вигадливості та гротеску фільмів Террі Гільяма та групи „Монті Пайтон”. П’єса Нільсона має на меті передусім розважити глядача, проте разом з тим вустами Ганта, головного героя, у ній озвучуються погляди автора на його власну творчість та перспективи розвитку сучасного театру. Як і його персонаж, який обстоює перед своєю трупю та глядачами вищість фантастичного, сюрреалістичного театру, котрий апелює до уяви, перед театром, який сумлінно відтворює дійсність, Нільсон вважає, що у британській драмі, переважно реалістичній, слід відродити традицію абсурдистського письма [3]. Інтермедіальні зв’язки „Едварда Ганта...” – гра з умовностями циркової вистави, манера „а-ля Гільям” – є важливою складовою експерименту драматурга із жанром комедії абсурду та дозволяють ствердити намір створити розважальну п’єсу, яка не має нічого спільного з показом та критикою реальності.

П’єса „Чудовий світ Диссоції” (2004) продовжує ряд фантастично-абсурдистських драм Нільсона і змальовує стан свідомості Лізи, яка страждає від психічного розладу, звертаючись до прийомів водевілю. Дія першої частини твору розгортається у чарівній країні, де Ліза шукає втрачену нею годину – причину всіх її негараздів; у другій дії з’ясовується, що пригоди героїні у Диссоції були всього лиш яскравою галюцинацією, яку Ліза, лежачи на лікарняному ліжку у бляклій кімнаті, тужливо згадує. Основна думка п’єси – головна небезпека захворювання Лізи полягає у звабливості породженого її зміненою свідомістю уявного світу, до якого героїня хотіла б повернутися, – втілюється за допомогою виходу за звичні межі театру і яскравими сценічними прийомами першої частини твору. Ексцентрична, барвіста, музикальна перша дія п’єси різко контрастує із суворо реалістичною другою дією.

Ще один аспект інтермедіальності у творах шотландського драматурга – перегуки з новітніми медіа (телебачення, Інтернет). На думку Нільсона, вплив на нашу свідомість телевізійних шоу, а також

те, як ми блукаємо веб-сайтами чи граємо у комп'ютерні ігри, трансформує саму природу художнього наратива [4, с. х]. Тож авторам, якщо вони хочуть залишитися дійсно сучасними, слід досліджувати ці зміни. Відповідно, у комедії „Реалізм” (2006), яка зображає пересічний день із життя Стюарта крізь призму свідомості героя (де реальність переплітається зі спогадами, фантазіями, снами), Нільсон звертається, крім досить звичних для його п'єс елементів мюзиклу, до формату політичного шоу, а в п'єсі „Бог у руїнах” (2007), пародійній переробці „Різв'язної пісні” Діккенса, щасливе завершення пригод Брайана, сучасного Скруджа, відбувається у віртуальному просторі інтернет-чату, де він зустрічає давно не бачену доньку. Медіум, специфіку якого імітує п'єса, при цьому виступає водночас об'єктом наслідування і джерелом комізму: типова демагогічна радіодискусія в „Реалізмі” перетворюється в нарцисистичних мріях героя на тло для його тріумфального виступу й закінчується бунтом аудиторії, присутньої в студії; утопія віртуальної реальності (п'єса „Бог у руїнах”) функціонує недосконало через повільне з'єднання з Інтернетом.

Твори Марка Равенхілла також інтегрують у себе найрізноманітніші інтермедіальні зв'язки: від мюзиклу/водевілю до кіно та Інтернету, оперуючи відсиланнями до інших медіа з більшою чи меншою складністю. Скажімо, у драмі „Будинок побачень матінки Клеп” та циклі п'єс „Стріляти/Забрати скарб/Повторити” відповідно, елементи мюзиклу та структури віртуального квесту слугують для зацікавлення та більшого залучення глядача, а у п'єсах „Продукт” та „Басейн (без води)” інтермедіальні паралелі є не лише вдалим структурним елементом, а й змістотворчим фактором.

Так, „Продукт” водночас нагадує сценарій голлівудського блокбастера та пародіює твори такого стибу. У п'єсі, що має форму монологу кінопродюсера, який переконує актрису зіграти у фільмі та переказує з цією метою його сюжет, розглядається процес трансформації та стирання травматичного шляхом його опису через кліше сучасного кінематографу. Сценарій задуманої стрічки розповідає про тероризм, послуговуючись при цьому шаблонними прийомами голлівудських фільмів – бойовика і любовної історії одночасно: Емі, жертва атаки 11 вересня, закохується у ворога, ісламського терориста, згодом видає його, а пізніше – влаштовує напад на острівну в'язницю та звільняє коханого. У результаті такого (ре)конструювання дражлива тема тероризму перетворюється на цинічний трагіфарс: замість осмислення й аналізу історичного моменту кіноіндустрія експлуатує його для створення успішного „продукту”, розрахованого на те, щоб зібрати „три мільйони за перший вікенд” [8, с. 174] у прокаті. Препаруючи типові прийоми масового кіно, п'єса Равенхілла досліджує, як після подій 11 вересня 2001 року в західній культурі – за допомогою породжених Голлівудом міфів – формуються та змінюються образи „Я” та Іншого.

Сутність мистецтва та його відношень з реальністю є також одним із питань монологу „Басейн (без води)”, де з’ясовується, що буквально всі прояви життя, включаючи хворобу та смерть (чиюсь чи власну), можна перетворити на мистецький акт – виставку фотографій, арт-інсталяцію, колекцію актуального мистецтва. Власне, медіум фотографії є центральним у п’єсі на структурному і тематичному рівні: фрагментоване мовлення оповідача, позбавлене плавних переходів від епізоду до епізоду, нагадує ряд почергово описаних фотознімків, а основним предметом розгляду є поведінка групи друзів (серед яких і оповідач) стосовно їхньої близької знайомої: поки жінка знаходиться в комі після нещасного випадку, вони день за днем фіксують на плівці процес поступового загоєння її тіла, щоб пізніше використати фото для виставки. „Басейн” ставить питання (серед іншого) про те, де пролягає межа між публічним та інтимним, між арт-об’єктом і життям, між перетворенням проявів чужої тілесності на мистецтво та спробою взяти цю тілесність під контроль і об’єктивізувати суб’єкт. Отже, специфіка інтермедіального аспекту творів Равенхіла, полягає не лише в наявності паралелей із фотографією, кіно, віртуальною реальністю, а й в аналізі того, як медіа відображають, опосередковують чи заміщують реальність.

Підсумовуючи, зазначимо, що сучасна британська драматургія відзначається продуктивним використанням інтермедіальності: від запозичення окремих прийомів до ретельної стилізації та відображення особливостей інших медіа. Проте інтермедіальність означає тут більше, ніж наявність паралелей з іншими видами мистецтва та засобами передачі повідомлення: досить часто інтермедіальні зв’язки стають імпульсом для дослідження природи сьогоdnішнього медіатизованого світу та ролі медіа в житті людини. Перебуваючи під впливом кіно, телебачення, Інтернету і свідомо вступаючи з ними у гру цитування, адаптації під свої потреби й переосмислення, драма не лише пристосовується до сучасності і дає реципієнту можливість поглянути на неї з актуальної точки зору, а й розмірковує про докорінні зміни у сприйнятті та репрезентації реальності.

1. *Balme C.* Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media [Electronic resource] / Christopher Balme. – Access mode : [http://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/personen\\_neu/professoren/balme/balme\\_publ1/balme\\_publ\\_aufsaetze/intermediality.pdf](http://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/personen_neu/professoren/balme/balme_publ1/balme_publ_aufsaetze/intermediality.pdf).
2. *Kattenbelt C.* Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality / Chiel Kattenbelt // *Intermediality in Theatre and Performance* ; ed. by Freda Chapple and Chiel Kattenbelt. – Amsterdam and New York : Rodopi, 2006. – P. 29–40.
3. *Nielson A.* Don’t Be So Boring [Electronic resource] / Anthony Nielson. – Access mode : <http://www.guardian.co.uk/theguardian/2007/mar/21/features11.g2>.

4. *Nielson A.* Plays: 2: Edward Gant's Amazing Feats of Loneliness!; The Lying Kind; The Wonderful World of Dissocia; Realism / Anthony Neilson. – London : Methuen, 2008. – 368 p.
5. *Punzi M.* Literary Intermediality : An Introduction / Maddalena Punzi // Literary Intermediality: The Transit of Literature through the Media Circuit ; ed. by Maddalena Punzi. – New York : Peter Lang AG, 2007. – P. 9–26.
6. *Ravenhill M.* Plays: 2: Mother Clap's Molly House; Product; The Cut; Citizenship; Pool (No Water) / Mark Ravenhill. – London : Methuen, 2008. – 336 p.
7. *Rebellato D.* National Theatre of Scotland: The First Year / Dan Rebellato // Contemporary Theatre Review. – Vol. 17. – № 2 (May 2007). – New York : Routledge. – P. 213–218.
8. *Saunders G.* The Apocalyptic Theatre of Sarah Kane / Graham Saunders // British Drama of the 1990s ; ed. by Bernhard Reitz and Mark Berninger. – Heidelberg : Universitätsverlag C. Winter, 2002. – P. 123–136.
9. *Sierz A.* „We All Need Stories”: The Politics of In-Yer-Face Theatre / Aleks Sierz // Cool Britannia?: British Political Drama in the 1990s ; ed. by Rebecca D'Monté and Graham Saunders. – London : Palgrave Macmillan, 2008. – P. 23–37.

#### **Аннотация**

*Рассматриваются возможные подходы к определению и анализу интермедиальности в драме и театре. Проблема интермедиальности в драматургии анализируется на примере современной британской драмы, а именно – феномена „театра-вам-в-лицо”.*

**Ключевые слова:** „театр-вам-в-лицо”, „эмпирический театр”, интермедиальность, Сара Кейн, Марк Равенхилл, Энтони Нильсон.

#### **Summary**

The article looks upon different ways of defining and analyzing intermediality in drama and theatre. The problem of intermediality in dramatic texts is studied on the material of contemporary British drama, in particular, the phenomenon of „in-yer-face-theatre”.

**Key words:** „in-yer-face-theatre”, experiential theatre, intermediality, Sarah Kane, Mark Ravenhill, Anthony Neilson.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2011 р.