

ПЕРФОРМАНС ЯК КОМУНІКАТИВНА СТРАТЕГІЯ СУЧАСНОЇ ДРАМИ

Войтенко Л. І.

доктор філологічних наук, професор

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

ORCID 0000–0002–6748–8210

Акцентована демонстративність, яка втілюється і проявляється у різних сферах людського життя, — це й є перформанс. Відповідно перформативний текст є актуалізованим у процесі комунікації саморепрезентованим текстом саме через дію, спосіб думки, режисерське бачення та акторську гру. Візуальна складова тексту визначається як складовий компонент поетики твору, родо-жанровий маркер, відповідно до елементів зовнішньої композиції.

Звичайний класичний образ драматургічного тексту в сучасних українських драматургів набуває рис епічних жанрів, що репрезентує інший тип і спосіб мислення, поєднує в одній особі оповідача й персонаж. Перформанс як комунікативна стратегія сучасної української драматургії забезпечується переходом до нарративної нелінійності персонажно-оповідної організації діалогу, ретроспективної організації дії, побудовою монологу на асоціаціях подій, інтимно-особистісних зв'язках та сприйняттях, де монолог є реальною дією персонажа. Демонстраційність та креолізована природа такого тексту дає право визначати такі тексти як «мистецтво дії».

Ключові слова: комунікативні стратегії, театр, сучасна драматургія, перформанс, монолог.

PERFORMANCE AS A COMMUNICATIVE STRATEGY OF MODERN DRAMA

Voitenko L. I.

Doctor of Philological Sciences, Full Professor,

Odesa I. I. Mechnikov National University

Emphasized demonstrativeness, which is embodied and manifested in various spheres of human life, is a performance. Accordingly, a performative text is a self-representative text actualized in the process of communication precisely through action, a way of thinking, a director's vision, and acting. The visual component of the text is defined as a constituent component of the poetics of the work, a gender-genre marker, according to the elements of the external composition. The usual classical image of a dramatic text in modern Ukrainian playwrights takes on the features of epic genres, which represent a

different type and way of thinking, combining the narrator and the character in one person. Performance as a communicative strategy of modern Ukrainian drama is ensured by the transition to the narrative non-linearity of the character-narrative organization of the dialogue, the retrospective organization of the action, and the construction of the monologue based on associations of events, intimate-personal connections and perceptions, where the monologue is the real action of the character. The demonstrativeness and creolized nature of such text gives us the right to define such texts as “action art”.

Key words: *communicative strategies, theater, modern drama, performance, monologue.*

Вступ. У сучасному світі поняття комунікації набуло онтологічно-го статусу, відповідно знаходить прояв у різних сферах соціального та культурного життя в акті акцентованої демонстративності, яка реалізується поняттям перформансу.

Мета статті — дослідити прояви перформансу в сучасній українській драматургії.

Методи дослідження. Для проведення дослідження використано типологічний метод, що дозволяє виокремити риси перформативу в сучасній українській драмі, та системний метод, що дозволяє узагальнити матеріал дослідження та запропонувати методи аналізу сучасної української драматургії на предмет вияву та аналізу перформативних рис драматургічного тексту.

Виклад основного матеріалу. Словник української мови визначає перформативність як «дослідження процесу трансформації ідей або концепцій у дії». Відповідно перформативний текст визначимо як актуалізований у процесі комунікації саморепрезентований текст саме через дію, спосіб думки, режисерське бачення та акторську гру.

Драматургічний текст, який по суті традиційно ділиться на основний та другорядний, писемний та сценічно втілений, цікаво та актуально дослідити в аспекті візуальної презентації текстів сучасної драми — це якраз та сфера драми, яка має перформативні риси.

Активізація візуальної складової у сучасній культурі знайшла відображення і в драматургії, вплинувши на візуальне втілення тексту у творах сучасних драматургів. У сучасній теорії літератури візуальна складова тексту визнана як складовий компонент поетики твору, родо-жанровий маркер, відповідно до елементів зовнішньої композиції. Сучасна драматургія тяжіє до поєднання різних дискурсів, літературних родів, жанрових дифузій та конвергенції, різних видів художньої діяльності. Дуже часто в сучасних драматургічних текстах є елементи епічного роду літератури, про що писали у своїх роботах Л. Войтенко,

Є. Васильєв, Н. Малютіна, Т. Свербілова, відзначаючи вплив епічних ознак на природу конфлікту та характер дії, появу автора, наратора у драматургічному творі. Можна припустити, що сучасна драма зовнішню дію часто замінює внутрішньою, коли персонажі переживають конфліктні ситуації і обмірковують їх. Робимо висновок, що між театральністю та мовним втіленням перевага надається мові, тому слухною буде думка Ю. Крістевої, яка ще в 1977 році писала про перенесення театральної гри у сферу мови, що сучасний театр не існує за межами тексту, а новий репрезентативний простір розвивається безпосередньо із поєднання акторів та глядача (Kristeva, 2000).

Для об'єктивності слід зазначити, що драма для читання відома ще з Х століття, тому цікавість до такої драми на сучасному етапі свідчить про тяглість та еволюцію оповідної традиції розвитку драматичного жанру. П'єси сучасних драматургів часто порушують психологічну послідовність розкриття образу, орієнтовані такі твори на філософське відтворення в пам'яті та свідомості вражень та асоціативних відчуттів, що в свою чергу приводить до структурно-композиційної перебудови драматургічного тексту, зміни завдань та естетичних функцій, зокрема репліки та ремарки набувають ознак епічного тексту.

Ірина Феофанова п'єсу «Чужесранка» починає епічною ремаркою, яка скоріше схожа на прозовий текст:

«Зима. Де-не-де на полях сніг. Поворот з асфальтованої дороги на бездоріжжя. Перед поворотом автобусна зупинка, зверху букви, замотані чорним поліетиленом. На зупинці сидять МАРИНА (35, худенька, низенька) та двоє її дітей — МАРК (6) і ЗЛАТА (4). Поряд на лавці переноска з котом, під лавкою — яскрава пластикова валіза на колесиках, колись нова, блискуча, а зараз подряпана, з тріщиною від падіння. Діти туляться до мами — холодно, а Марина поправляє їм шарфи й шапки. По асфальтованій дорозі їде віз з дровами, запряжений коником. На возі сидить ДІД ПЕТРО (80). Віз збирається повертати на бездоріжжя. Марина підхоплюється і махає руками перед дідом».

Ніна Захоженко починає свою п'єсу «Я, війна і пластикова граната», лаконічно-супою ремаркою, називаючи місто, де відбувається дія, імена двох осіб і їх вік, час початку дії:

«НЕХАЙ СЬОГОДНІ БУДЕ ВЧОРА Львів Ліка 32 роки. Антон 35 років. 4:40».

В. Солодчук свій сценарій п'єси на три дії «Де ми були вісім років» починає звичним переліком дійових осіб, після чого йде пролог:

«Знайомий пішов добровольцем. Повернувся за півроку. Де був — невідомо. Чого боїться — не каже. Але чогось боїться. Може навіть здатись, що боїться всього. Йшов нормальною людиною. Говорив, щоправда, забагато. Про все на світі. Про все, що траплялось на очі. А ось повернувся зовсім іншим, так, ніби хтось відібрав у нього старого язика, а іншого натомість не залишив. Ось він сидить цілими днями на ліжку й слухає бісів у своїй голові. Перший біс лютий, сипле жаром, вимагає кари для всіх живих. Другий біс покірний, говорить про прощення, промовляє тихо, торкається серця руками, вимашченими в чорноземі. Але найгірший — третій біс. Він із ними обома погоджується. Погоджується, не заперечує. Саме після його голосу і починається головний біль» (Сергій Жадан).

Пролог, епілог, який є віршованим текстом, обрамляють п'єсу В. Солодчука, руйнуючи у такий спосіб звичний візуальний образ драматичного тексту. Відповідні риси епічного тексту спостерігаємо у п'єсах О. Мінько «Амплуа», Л. Тимошенко «Моя мама чайник», Р. Сеттарова «Музика війни», Н. Блок «То сни під час війни», К. Ситнікова «Чого боїться Руді» тощо. У цих та інших текстах, що увійшли, наприклад, до Антології-24, можемо виділити новаторські стратегії створення драматургічного тексту, як-от: мінімалізм або відсутність ремарок («Амплуа», «Моя мама чайник», «Чого боїться Руді»). Ремарка як компонент другорядного тексту драми відсутня, однак це є сепантимичним знаком нової естетики драматургічного тексту.

У більшості текстів Антології-24 ремарки не марковані, наприклад, у п'єсі «Музика війни» Р. Сеттарова текст подано пронумерованими блоками. Немає поділу на ремарки і репліки і в п'єсі О. Мінько «Амплуа», а деякі репліки виступають рефреном:

«Дівчина: Маклена Граса, Маклена Граса, Маклена Граса, Маклена Граса. Зараз. Маклена Граса, Маклена Граса, Маклена Граса, Маклена Граса. Є.Яка моя роль? Маклени Граса вже недостатньо... Коли я готувалася до ролі Маклени Граса, то постійно плакала, натикаючись на історію Куліша та Курбаса. ...Що сказав Курбас Кулішу? Чи згадав він про їх «Маклену Граса»? Чи посміхалися вони? Чи вірили, що зможуть вибратися? Ми в Маріупольському театрі, наприклад, не посміхалися. І не думали, що виберемося. Коли прислухалися до свисту, лише подивилися одне на одного та напружилися. Чи є майбутнє? Треба спитати в минулого» («Амплуа»).

Можна зазначити, що українська сучасна драматургія такими перформативними проявами оформлення та організації драматургічно-

го тексту як його нової комунікативної стратегії виразно вписується в європейський та світовий контекст, згадаємо хоча б англійського драматурга Карила Черчилла, який відмовляється у своїх п'єсах від ремарок, француза Жоеля Помра, який теж нумерує текст і не ділить його на ремарки та репліки. Ці приклади ілюструють руйнацію звичного класичного поділу драматургічного тексту, зміну характеру висловлювання, яке є не просто мовною конструкцією, а стає реальною дією, що реалізується в поведінці чи ментальності персонажа. Відповідно висловлювання (репліки персонажні) більші, вони мають виразні ознаки епічних жанрів. Це підтверджують цитата, інтертекстуальність, елементи епічних жанрів (В. Солодчук «Де ми були вісім років»), що є свідченням перформативного характеру цих текстів, тому слушною у зв'язку з цим є думка Р. Барта, що романна цитата дає драмі можливість поєднати в одній особі оповідача й персонажа, що є ключовим для драми (Barthes, 2000).

Крім того, перформативним стає й мовлення завдяки вживанню ненормативної та розмовної лексики, порушенню правопису:

«Чужесранка» І. Феофанової — красномовна назва;

Юля Гончар «Відчуття війни»: *«Путін вис-ти-путь в телевізорі. Виступутін. Гів мі веспер! Тільки водки не треба. Не треба моря крові! Відійдіть від мене! Залиште, облиште, што пушкінське вимя ладонями своїми так ми співали у російськомовній гамназії як називала цей заклад сусідка-двірничка з першого поверху»;*

Юля Гудошник «Обережно, міна»: *«Я часом думаю, що якби народилася не в Україні, а в тих безнадійних краях, то з мене би вийшла кльова смертниця... Дідько, я народилася не в Афгані, а в Україні, а все одно смертниця. Да-да, бачу ваше здивування. Що, жінка в сапери? Та хто тебе взяв, там же пацани одні. А ніт, ребята, жінок теж беруть. Попереджають, що робота не для ванільок всяких, що ніхто за нас інструмент таскати не буде і потакати теж не буде. Все на рівних, ніяких поблажок».*

Авторки вдаються до порушення синтаксичних конструкцій, вживання вигуків та повторів, показуючи у такий спосіб ментальні зміни та викрутаси свідомості. Тобто висловлювання-дія тягне за собою відмінну мовну організацію цього висловлювання, що свідчить про набуття вербальним знаком інших семантичних та іконічних відтінків.

Класичний закон трьох єдностей, що передбачає обмежений хронотоп дії п'єси одним днем, теж порушується. Перформативними ха-

рактеристиками такого тексту є ретроспективний розвиток сюжету, нелінійний розвиток дії.

Антон у п'єсі «Я, війна і пластикова граната» Н. Захоженко так репрезентує себе і своє життя у довгому монолозі:

«Мені було 18, я стояв виструнчившись на плацу разом з іншими хлопцями. Я вчився на філфаці, читав Гомера і Овідія, хотів вивчати давньогрецьку і латину. Ну яка в біса армія. Це не армія, казали вони. Це про всяк випадок, казали вони. Ми відтискалися, бігали крос, здавали нормативи. Нам роздали автомати Калашнікова і вчили збирати і розбирати їх. Ми бинтували голови, затискали артерії і робили ноші. Ми грали в мумій і повстання зомбі. Ми були впевнені, що нам це ніколи не знадобиться. Ми були впевнені, що задарма вбиваємо час. Тому що нам не пощастило народитись хлопцями і мати дві додаткові години у розкладі. Тому що колись була велика війна, яка ніколи не має шансів повториться, але пам'ять про неї живе у головах контужених воєнруків, які виловлюють нас з бібліотеки, змушують повзти на ліктях, робити перев'язки і кидати пластикові гранати. Про всяк випадок. Про який в біса випадок? Я стискаю в руці пластикову гранату і кидаю її в уявних ворогів. А тоді розвертаюся і тікаю, тікаю, тікаю, тікаю».

Життя мами в окупації подано очима доньки у п'єсі «Моя мама чайник»:

«— Мам, сьогодні восьме березня. Уряд РФ зробив заяву, що на честь свята дає для евакуації всі зелені коридори. Терміново виходь до села Романівка. Мама і сусіди пройшли тим зеленим коридором на свято восьмого березня. Усі мешканці маминого будинку тримали зв'язок з зовнішнім світом лише через її телефон, бо їхні смартфони давно розрядилися. Дивлюся на фотографії обгорілих сосен і будинків з порожніми очима. Мама не може: в неї немає смартфона, а я її не показую. Нехай вона і надалі залишається чайником. 10.03.22 Р. С.: Будинок моєї мами розбомбили 23 березня».

До речі, Л. Тимошенко репліки замінює на телефонні повідомлення, якими обмінюються мати й донька. Ці приклади якраз й ілюструють нелінійний розвиток дії, ретроспекцію подій, організацію монологу на асоціативних подіях, особистих зв'язках та сприйняттях, спогадах, а не причинно-наслідкових зв'язках.

Введення неперсоніфікованого оповідача, який описує свої дуже часто інтимні сприйняття та відчуття, які невидимі глядачеві, через

монологи можна вважати проявом комунікативної стратегії перформансу:

«Театр зараз, як і завжди, від Маріуполя до Львова, залишається тимчасовим скупченням тіл.

Тіла! Я дуже поруч. Це акторська тема. Люди, що не мають справи з тілами, зараз натикаються лише на літри крові, якими обертаються їх слова. Як у Євангелії: слово стало тілом» («Амплуа»).

Юля Гончар «Відчуття війни»:

«Я не можу перетравити війну Росії з Україною, напад, 150-тисячне військо на кордоні не лягає мені у шлунок шматками шаурми смачної чи манго солодкого манго соковитого від якого мене просто вивертає. Зараз я нічого не їм, крім плейн райс — плейт оф райс — райс найс. Тільки відкриваю новини — знову мене хапає. Рис витягує з мене шлаки і воду, і хоч води повно — ціле Червоне море — мене накриває хвилями безводної тривоги. Чому Червоне? Багато крові? Місячні Землі?»

Анна Галас у п'єсі «Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі» персонажем робить роздвоєну людину:

«Дійові особи: Я-ТІЛО: беземоційна, безчуттєва оболонка; говорить про себе в третій особі. Я-ДУША: емоційна та емпатична субстанція; говорить про себе в першій особі».

На цю роздвоєність вказує оповідь від імені різних осіб — 1 та 3, досить асоціативною та особисто маркованою є дата дії — *«Шістдесят четвертого лютого тіло прокинулося пізніше, ніж у попередні ранки».*

Наведені приклади демонструють відхід від персонажно-образного ряду, що є ще одним проявом перформансу як стратегії комунікації сучасної драми.

Демонстраційність як вираз сучасного мистецтва властива й сучасній українській драмі, саме цю ознаку хотілося б виділити у п'єсі Л. Лягушонкової «Шансон», яку авторка визначає як квест, для проходження якого читачеві потрібні гугл-мапа і плей-лист. Як бачимо, вже на початку п'єси авторкою відзначається перформативний характер тексту. У тексті поєднано вербалізовані та іконічні знаки, тому можемо означити цей текст як креолізований, він не просто читається, проходимо квест, що рівнозначно проживанню життя не разом з героїнею, а проживанню варіанту її життя, яке подано у досить таки цікавій формі квесту:

«Вам 24 роки. Ви кульгаєте, бо одна ніжка у вас травмована. Ви йдете ринком, алеєю, де раніше продавали кошенят в манежах, — тепер

тут лежить сміття, перекинутий манеж, коробки з-під бананів, порожні пляшки. Йдете вулицею Радянською повз «Луганськ-сіті-центр», ТЦ «Центральний». Повертаєте у сквер Молодої гвардії. Спускаєтесь вниз. У вухах у вас навушники. Ви слухаєте музику <https://www.youtube.com/watch?v=V1BIBXZcino&list=RD6HUUW2Zcpdlk&index=2>. Дві хвилини шістнадцять секунд ви йдете до адреси Червона площа, 1. Під руку ви тримаєте хлопця. За його спиною — автомат. Ви на місці призначення. Тут казино «Красная площадь». Працівники називають його «Красная лошадь». Навіть зараз біля нього стоїть декілька джипів. В залі йде гра. Але ви повертаєте у двір» («Шансон»).

Цей приклад ілюструє бажання самого персонажа, героїні п'єси представити себе у вигляді акцентного яскравого перформансу. Гуглмапа та плей-лист відтворюють відчуття реального часу (як в тексті Л. Тимошенко кнопковий телефон), свідчать про характер та дух епохи, візуалізують персонажів, створюють атмосферу сьогодення, що робить текст цікавим для читача.

Висновки. Перформативність як комунікативна стратегія сучасної драми проявляється в синкретизації її поетики, симбіозі дії, яка відкриває нову естетику, нові можливості для авторів. Сучасне мистецтво, а драматургія та театр також, представляють явища через дискретне мовне виявлення, прагнуть візуального акцентування. За такого підходу до створення драматургічного тексту міняється й характер комунікації автора з читачем/глядачем, адже межі між перформансами та іншими видами мистецтва стерті, що забезпечує реалізацію комунікативної стратегії «мистецтво в дії». Перспективи дослідження даної теми вбачаємо в аналізі особливостей цієї комунікативної стратегії, виокремленні комунікативних тактик, які забезпечують її реалізацію.

Список літератури

- Антологія-24. URL: <https://paradefest.com.ua/anthology24/#intro>
Barthes R. Drame, poème, roman. Théorie d'ensemble. Paris : Seuil, 2000.
Kristeva. Modern Theatre Does Not Take (a) Place, Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought / trans. A. Jardine and T. Gora. University of Michigan Press, 2000.
Словник української мови. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Словник_української_мови_у_20_томах

References

Антологія 24. URL: <https://paradefest.com.ua/anthology24/#intro>

Barthes R.(2000) Drame, poème, roman. Théorie d'ensemble. Paris: Seuil.

Kristeva (2000). Modern Theatre Does Not Take (a) Place, Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought, trans. A. Jardine and T. Gora, University of Michigan Press.

Slovník ukrajinškovii movy.

URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Словник_української_мови_у_20_томах

Стаття надійшла до редакції 27.03.2024 року