

ДИАЛОГ ІЗ МАЙБУТНІМ. ДРАМАТУРГІЯ Й АКТУАЛЬНІСТЬ

Олександр Мірошніченко,

драматург, режисер, актор,

завідувач літературною частиною

Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса

viter72@i.ua

Тема актуальності театрального дійства, безсумнівно, в усі часи була «наріжним каменем» існування театру як мистецької інституції. Так чи інакше, ця тема стає своєрідною призмою, через яку розглядається вистава як пересіченими глядачами, так і критиками. Поляризація підходів до актуальності відкриває значний спектр варіантів – від повного заперечення можливості театру бути «вulgарно актуальним» до ототожнення театру з буквальним і начебто документальним відтворенням сучасності. Зрозуміло, що жоден із підходів не може виступати в ролі такого собі «абсолютного рецепту», бо зумовлений як мистецько-світоглядними засадами творців, так і обставинами існування того чи іншого театру в конкретному соціумі. Саме тому всі спроби звести рецепт актуальності театру до певної домінантної матриці приречені на поразку з огляду на свою обмеженість у рамках, що можуть відповідати виключно певній моделі театру в певних умовах, але аж ніяк не можуть бути універсальними. Тут, імовірно, можемо говорити про «міру універсальності». Але ця «міра» більше стосується не театру як інституції, а того, що лежить в основі театрального дійства – себто мова про засадничі мистецькі принципи драматургії.

Не варто забувати про важливу обставину: дуалізм природи драматургії, що об'єднує в собі як літературний, так і театральний-видовищний складники, примушує нас розглядати драматичний твір саме в контексті паралельного існування цих дуалістичних площин. Якщо, звичайно, мова йде про драматургію, рівнозначно вартісну як у просторі літературному, так і в просторі реального театру. І, розглядаючи тему актуальності, ми мусимо розглядати її саме в контексті паралельності існування в цих двох просторах. А це ставить перед нами проблему самої природи існування театру, як інституції. У всі часи й у всіх культурах, незалежно від мистецьких орієнтирів, театр є не лише суто мистецькою інституцією – його

структура глобальніша. Адже показ вистави є результатом не лише суто мистецької ідеї – це сума мистецьких, організаційних, фінансових, соціальних, політичних та інших факторів, які й обумовлюють успішність існування драматургічного тексту в тому чи іншому театральному просторі. Саме тому варто розглядати тему актуальності драматургії в контексті сукупності цих факторів, а не як окрему мистецьку рефлексію автора на сучасні події. Бо інакше ми отримуємо протиріччя між власне рефлексією й можливістю її повноцінного сценічного втілення.

Отже, спробуємо розглянути потенційні можливості максимальної актуалізації драматургічного тексту в різних варіантах і з різними потенційними рівнями можливостей актуалізації, а також потенціал драматичного тексту бути актуальним не тільки в теперішньому часі, а й майбутньому.

Дуалістична природа драматургії в усі часи породжувала протиріччя між різновекторністю підходів до відтворення реальності. Якщо для літературного складника драматургії актуальність сприймалася швидше як формотворчий простір, то для видовишно-сценічного складника драматургії актуальність переходила в площину змісто-утворюючої домінанти. У такий спосіб драматург завжди опинявся перед нелегким вибором між відтворенням реальності та гри в реальність. Зрозуміло, що й той, й інший шляхи, виведені в абсолют як догма, в результаті виявлялися безвихідними, а п'єси в результаті чи не мали взагалі сценічного життя, чи мали життя дуже короткострокове. При чому ця короткостроковість стосувалася не лише сценічного життя п'єси, а і її літературного існування. Отже, драматурги змушені були шукати «серединний шлях», розуміючи, що з одного боку, сучасна п'єса в сучасному театрі має бути актуальною, а з іншого, усвідомлюючи дуже непросту природу актуальності драматургії.

У чому ж полягає власне ця непростота природа драматургічної актуальності? Ми можемо говорити про існування трьох рівнів драматургічної актуальності. Зазначу, що механізм їхнього існування однаковий в усі часи й у всіх культурах, бо є віддзеркаленням природи людини, а не суто соціокультурологічним контекстом.

Отже, перший рівень актуальності ми умовно можемо назвати «РІВНЕМ КОНСТАТАЦІЇ». Факти реального життя створюють первинну інформаційну матрицю з чітко обмеженими параметрами. Себто, факт не має множинних трактувань, а сприймається виключно як аксіоматична картинка з чітко визначеними й розставленими акцентами. На цьому рівні драматургія виконує роль діалогізації цієї матриці, запускаючи механізм сценічного відтворення, де вже сама матриця, а не її трактування має художню цінність. Відбувається сценічна констатація реальності відповідно до попередньо розставлених акцентів. Перша

проблема, яка виникає на цьому рівні – це проблема місця драматурга. Тут не йде мова про роль творця художньої реальності, а все зводиться до ролі драматурга як реципієнта інформаційної матриці. Тож драматург по суті стає таким же глядачем, як і інші. Бо добровільно позбавляє себе функції трансформації й трансформує не реальність під себе, а себе під те, що він вважає найбільш точним відтворенням реальності. Тут і виникає друга проблема цього рівня. Неможливість фіксації об'єктивної точки актуальності. Що, власне, вважати цією точкою актуальності? Час подій? Час написання п'єси? Час сценічного відтворення? Зрозуміло, що технологічно просто нереально поєднати всі три точки. Вони завжди будуть рознесені в часі, й чим далі буде знаходитися точка відтворення від точки події, – тим менш актуальною буде матриця фактів. До того ж, цей рівень виявляється дуже чутливим до контексту. Зміна історичного контексту навіть у найменших проявах багаторазово множитьсЯ в сценічному прояві, створюючи дисонанс між ще недавно абсолютно співзвучною часу матрицею і новою реальністю. Саме тому драматургія, що перебуває на «РІВНІ КОНСТАТАЦІЇ» дуже швидко стає неактуальною й малоцікавою для глядачів і читачів.

Другий рівень актуальності ми можемо назвати «РІВНЕМ ВІДМОВИ». Це діаметрально протилежний першому рівень. Шлях до актуальності через відмову від актуальності. Драматург прибирає зі своєї творчості все, що не є лейтмотивним для всіх часів. Лише й тільки теми, які однаково привабливі для публіки в усі часи. Оце от звернення до «вічних тем» начебто повинно було б гарантувати довгострокову актуальність драматургії. Насправді ж відбувається зворотній процес. Ми спостерігаємо максимальну архаїзацію такої драматургії вже від моменту її народження. Архаїка з засобу стає метою і веде до деградуючого відтворення застарілих патернів. При чому кожне нове відтворення все більше й більше формалізує ці «вічні теми», герметизуючи їх у чітко визначених жанрових і світоглядних канонах.

Третій рівень, звичайно, є найважчим, але і найбільш перспективним. З огляду на свою важкість він не є привабливим для більшості драматургів, бо не обіцяє простих і канонічних рішень. Проте саме він поєднує той драматургічний дуалізм, про який ми говорили вище, створюючи умови для одночасного органічного існування п'єси, як у просторі літературному, так і просторі сценічному. Отже, мова йде про рівень, який умовно можемо назвати «РІВНЕМ НОВОЇ ПРИТЧІ». Часто виникає незрозуміння того, як притча може корелюватися з актуальністю. Притча у нашій свідомості ймовірніше віднесена до простору «вічних тем», ніж до простору сучасного. Звідси й виникає помилковість пошуку не притчі в сучас-

ності, а сучасності в притчі. Себто ми намагаємось знайти точки перетину притчі з сьогоденням замість того, щоб сьогодення сприймати як притчу. В першому випадку ми знову ж таки потрапляємо в матрицю архаїки. Яка, очевидно, може бути в чомусь суголосною «сьогоденню», але не є його органічною частиною. А це зразу повертає драматурга на попередній «РІВЕНЬ ВІДМОВИ». Тут же ми ведемо мову про кардинально інше. Для розуміння спробуємо визначити основні ознаки драматургічної притчі:

1. ПОЗАЧАСОВІСТЬ СЮЖЕТУ. Часовий простір, у якому існує сюжет, не грає жодної ролі. Власне, яскравий приклад – це драми Шекспіра, засновані на давніх хроніках, але трансформовані автором саме як гостроактуальні матриці його сучасності. Отже, драматург веде пошук актуального сюжету не в дуже обмежених часових або географічних рамках, а в абсолютно вільному просторі всіх часів і народів.

2. ГРА В РЕАЛЬНІСТЬ. Драматург не відтворює, а створює свою надреальність. Він абсолютно вільний у грі з фактами й подіями. Для нього факти – це саме об'єкти драматургічної гри, своєрідні пазли, з яких він може скласти будь-яку картинку. Тому тут бракує аналізу правдоподібності, як доміанти творчого процесу. Реальність є такою, якою її малює драматург. Насправді і начебто актуальна документальна драма точно так грається з реальністю. Різниця лише в тому, що в просторі псевдодокументальної драми драматург створює матрицю фактів і намагається переконати всіх і себе, що лише факти, що розміщені в цій матриці точно відтворюють реальність. У просторі ж притчевому драматург усвідомлює суб'єктивність сприйняття фактів і не намагається створити ілюзію точного відтворення реальності. Реальність для нього – це співзвучність часу, а не його буквальне відтворення.

3. ПРОГНОСТИЧНІСТЬ. Притча завжди має вектор не в теперішнє чи в минуле, а в майбутнє. Притча направляє імпульс у майбутнє, прогножуючи те, що ще не відбулось, і створюючи варіативність простору майбутнього.

4. СВОБОДА ПРОСТОРУ. Простір, у якому існує сюжет, є простором актуалізації сюжету й не виступає в ролі підтвердження імітації реалістичності. Тож простір п'єси не має штучних обмежень, що диктуються «матрицями реальності». Драматург не приховує, що саме він є творцем притчевої матриці, й пропонує глядачу й читачу гру в просторі цієї матриці, межі якої невідомі глядачам і читачам.

Отже, ми чітко бачимо кардинальну різницю всіх трьох рівнів драматургії. Але відмінність ще лежить у площині так званої «точки активації». Мова йде про

той момент, коли п'єса активується в репертуарі театрів, стаючи не просто фактом літератури, а частиною саме театрального простору. Тут важливо зазначити, що одноразова постановка лише в просторі одного театру в результаті спонсорської підтримки, або грантової в рамках локального проекту ще не є свідченням справжньої активації. Така штучна активація аж ніяк не показує реальну картину, а точніше, викривляє її. Натомість справжня «точка активації» передбачає сценічне втілення п'єси в кількох театральних просторах і з ініціативи саме театрів.

«Активація п'єси» зовсім по-різному відбувається на різних рівнях. Якщо ми ведемо мову про «РІВЕНЬ КОНСТАТАЦІЇ» – тут активація п'єси збігається з точкою створення. Себто складається парадоксальна ситуація, коли спочатку йдуть намагання створити обставини активації, а потім уже, власне, створюється сам твір. Це закономірно, бо вся сутність цього рівня полягає в максимальній часовій близькості часу факту, що описується і факту вистави. Чим більшим виявляється цей проміжок, тим застарілішою виглядає п'єса. Хоча тут ситуацію дещо рятує так звана «актуалізація другого порядку». Це та ситуація, коли актуальність власне самої п'єси підмінюють актуальністю методу. Яскравий приклад – феномен сучасної української хвилі «нової драми», що ґрунтується на формі, скопійованій із російського зразка, яка, зі свого боку, базувалася на англійських і німецьких моделях. За деяким винятком, вона тиражується в Україні, не як новітня оригінальна форма, а як догматичне відтворення сталих форм, а отже, є вторинною. До того ж, актуальність такої догматичної форми визначається не як реальність театрального процесу, а як певна аксіома, що саме такий напрям є єдино можливим «актуальним». Себто, відбувається нескінченне клонування первинної матриці. Але тільки первинна матриця пройшла шлях природної активації у своєму театральному процесі. Клоні ж прийняли цю активацію, не як реальний процес, а як невід'ємну частину творчого прийому. Це може спрацьовувати на рівні реклами, але аж ніяк не відповідає реальній дійсності.

«РІВЕНЬ ВІДМОВИ» взагалі спрямовує свої зусилля на знищення «точки активації». Тут іде мова про начебто «вічні» теми, які однаково добре сприймаються завжди й усіма. Приклад цього – так звана «бульварна» драматургія. Легка, добре зроблена комедія, що фактично лежить поза простором часу й соціуму, сприймається добре невибагливою публікою саме через свою «зробленість». Вона не потребує «унісону» з часом і подіями, бо перебуває за їхньою межею. З одного боку, це дійсно гарантує практично миттєву сценічну активацію, але з іншого – тут же робить таку драматургію архаїчною. Така драматургія не може працювати з новими формами чи змістами саме через те, що базовим принципом стає архаїзація,

як запорука сценічної успішності. І тут характерно, що чим більш архаїчним за своїми творчими уподобаннями є той чи інший театр – тим активніше він ставить саме такі п'єси. Себто відбувається гармонізація двох рівнів архаїк.

«Точка активації» для «РІВНЯ НОВОЇ ПРИТЧИ» є значно складнішою. Пешопричиною цього є прогностичність притчі, її спрямованість у майбутнє, а не констатація минулого. Саме тому час написання драматичного твору й час сценічної активації можуть бути значно рознесені в часі. Про це свідчить і мій власний досвід. Моя найбільш сценічно успішна п'єса «Станція, або Розклад бажань на завтра» почала активно ставитися українськими театрами лише через 7 років після написання, а ще через кілька років вона поширилася в міжнародному театральному просторі. Натомість час сценічних утілень в Україні й Польщі п'єси «Ніч вовків» свідчить, що вона актуалізується в переломні моменти для соціуму, який опиняється перед складним вибором майбутньої реальності. Але саме через універсальну притчевість кожна нова постановка сприймається саме як актуальна та співзвучна саме сьогоденню. Хоча кожна п'єса – це окрема історія, й далеко не завжди час написання й час активації так рознесені в часі. Тут важливим є інше. Притчевість форми дає змогу автору вести діалог із часом як минулим, так і майбутнім. Вільне формування реальності не обмежується застиглою матрицею відібраних фактів, а тому, за визначенням, і не здатне до архаїзації.

Отже, головна думка. Природа театру лежить у безмежності площин гри. Саме гри. Бо театр не був, не є і не може бути реальністю. Театр завжди пропонує свою, відмінну від життя, реальність, яка аж ніяк не є копією реального життя. Усі спроби створити копію життя насправді вмотивовані бажанням бути актуальним, але приречені на вторинність через неможливість миттєвої реакції на всі зміни життєвого простору й соціуму. Отже, ми приходимо саме до необхідності прогностичного формування актуального драматургічного простору у вільних притчевих формах. Лише пластичність притчевої форми може дати можливість діалогу з часом, який не є сталою точкою, а завжди сприймається як пластично-рухливий потік, що постійно трансформується. Саме оцей резонанс пластичності притчі й пластичності часу створює простір актуальності для глядача й читача. Саме цей резонанс не дає можливості притчевій формі архаїзуватись або застигнути в сталих формах зафіксованої матриці. І тоді ми бачимо актуальність зовсім іншої якості, кардинально відмінної від короткострокової й кон'юнктурної псевдоактуальності. І тоді п'єса через свою «точку активації» починає довге сценічне життя в різних театральних просторах, залишаючись по-справжньому актуальною й цікавою для різних країн і просторів.