

**РЕЖИСЕР І ДРАМАТУРГ:
ВЗАЄМОДІЯ ДУАЛІСТИЧНИХ МАТРИЦЬ**

Олександр Мірошніченко,

драматург, режисер, актор,

завідувач літературною частиною

Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса

viter72@i.ua

Роботі режисера з драматичним твором присвячено чимало праць як теоретиків, так і практиків театру. Проте вони пропонують розглядати таку роботу переважно з точки зору взаємодії постановника з готовим текстом, написаним автором. А така модель стосується лише деякого періоду розвитку театрального мистецтва, якому притаманне розділення цих ролей, і не розглядають дуалістичні випадки – синтезу в одній особі. Можливо, причина цього полягає в певній інерційності театральних стереотипів.

У статті пропонуємо розглянути шляхи реалізації сценічної інтерпретації драматичних творів у тому випадку, коли сам режисер виступає одночасно драматургом. Звичайно, відразу можемо пригадати й античний театр, коли драматург зазвичай виконував одночасно й роль режисера. Можемо згадати й театри часів Шекспіра чи Мольєра, де митці поєднували в собі іпостасі й актора, й драматурга, й режисера, й організатора. А втім, таке-от поєднання на певному етапі розвитку театрального простору в період «режисерської революції» на межі XIX-XX століть виявилось начебто ознакою «архаїчності» театру. Хоча і в цей час можемо наводити приклади поєднання цих іпостасей – тих же українських «корифеїв», зокрема Марка Кропивницького. Варто згадати і того ж Володимира Немировича-Данченка, хоча його поєднання фаху професій драматурга й режисера існувало начебто в паралельних просторах, оскільки він не ставив власні п'єси. Проте вже зсередини XX століття синтез драматурга й режисера в одній особі повертається на новому етапі. Напевне, найяскравішим представником такого поєднання виступає Бертольт Брехт. Саме він створює синтетичне теоретичне підґрунтя постановки вистави, де об'єднує підходи

драматурга й режисера. Але навіть Брехт означав шляхи синтетичності, проте не окреслював проблеми дуалізму.

Показово, що радянський театральний простір фактично заперечував можливість одночасної рівноцінної реалізації людини в декількох іпостасях. Могли існувати режисери, що інколи щось пишуть. Могли існувати драматурги, які іноді ставлять. Але державно-бюрократична структура радянського театру тяжіла до однозначності вибору. Ти повинен був чітко означати себе чи як драматург, чи як режисер. Проте поза межами Радянського Союзу у II половині XX століття тенденція до поєднання різних професій в одній особі навпаки зростала. Наприклад, Гарольд Пінтер був не лише драматургом і режисером, а й відомим актором, Танкред Дорст – драматургом, режисером і продюсером – засновником найбільшого фестивалю-біенале «Нові Європейські П'єси», а Славомір Мрожек поєднав професії драматурга й художника.

Натомість рубіж XX, а особливо початок XXI століття став періодом «буму» нового синтезу, так званої «людини-театру». Одна людина може бути водночас драматургом, актором, режисером, сценографом, продюсером, перекладачем, театрознавцем тощо. Нова реальність потребує переосмислення поєднання в одній особі різних ролей, їхньої взаємодії, особливо це важливо, коли митець є водночас драматургом і режисером.

Зазначу тут важливу для розуміння річ: коли мова йде про фахового драматурга – я маю на увазі автора, п'єси якого йдуть не виключно в його авторській постановці, а мають багато інтерпретацій в різних театрах. І коли йдеться про фахового режисера – я веду мову про режисера, який має досвід постановки не лише своїх п'єс, а й творів різних авторів на різних сценах. Звичайно, поєднання цих двох фахів в одній особі не є масовим, але саме тому важливо зрозуміти весь обсяг проблеми та спробувати знайти шляхи вирішення бодай у загальному векторі.

Пропоную використати термін «матриця», введений у науковий обіг філософом і психологом Станіславом Грофом у контексті «перинатальних матриць», як моделей, які формуються у процесі народження й визначають можливі шляхи подальшого розвитку. У цьому розумінні народження п'єси й вистави суголосні народженню людини, й тому можемо застосувати саме цей термін. Якщо спробувати розкласти етапи роботи режисера над п'єсою на певну кількість етапних матриць, ми зможемо проаналізувати, де ж саме виникає дискурс протиріч між автором-драматургом і авто-

ром-режисером. Розглядаючи шлях режисера від знайомства з п'єсою до сценічного втілення, ми можемо виокремити три основні матриці. Кожна з них є об'єктивною і в різних естетичних інтерпретаціях залишається незмінною, а лише набуває інших мистецьких «забарвлень». Так само й робота драматурга над п'єсою має свої матриці народження. Отже, розглянемо ці матриці і спробуємо зрозуміти їхню розбіжність та шляхи взаємодії.

МАТРИЦЯ ПЕРША РЕЖИСЕРСЬКА. ЗНАЙОМСТВО

У режисера завжди виникає точка, яка умовно розділяє час на ДО та ПІСЛЯ. До знайомства з п'єсою й після знайомства з драматургічним матеріалом. Звичайно, ця точка може збігатися в часі з початком роботи безпосередньо над виставою, а може бути віддаленою від початку роботи на простір довгих років. Але як би там не було – завжди присутній момент проходження шляху від повного незнання до початкового знайомства. Спеціально акцентую на цьому моменті увагу, бо ми говоримо про існування п'єси, як первинної пропозиції. Незалежно від того, наскільки режисер надалі збирається точно відтворювати саме задум автора – драматургічний матеріал виступає каталізатором процесу творення вистави.

МАТРИЦЯ ПЕРША ДРАМАТУРГІЧНА. ІДЕЯ

Уже з самої назви ми бачимо, що в основі створення драматургічного твору лежить не реально наявний матеріал, а те, що існує у вигляді ідеї, начерку, перед-відчуття. Звичайно, ми можемо пригадати багато випадків, коли каталізатором або співавтором у цій першій драматургічній матриці виступає режисер. Але в цій ситуації режисер ще аж ніяк не доходить до своєї першої матриці, а лише проживає першу драматургічну матрицю разом із драматургом. Драматург же має тут справу не з чимось чітко фіксованим і структурованим.

Тобто, порівнюючи дві перші матриці, ми чітко бачимо абсолютну різновекторність руху. Режисер отримує цілісну структуру для подальшої деструкції і нового структурування. Драматург же проходить шлях від деструкції до структурування. Зрозуміло, що коли драматург і режисер є окремими особами – проблем не виникає. Але коли в ролі драматурга виступає режисер – тут виникає конфлікт векторів. Митець, по ідеї, повинен спочатку з деструктованого простору ідеї вибудувати драматургічну структуру, а потім сам же її зруйнувати, щоби знову вибудувати. Шлях виходить доволі абсурдним, бо розкладання драматургічної структури на складові втрачає сенс як шлях «пізнання п'єси». Начебто в цьому нічого

страшного немає. Але це лише на перший погляд. Відсутність процесу розкладання драматургічного матеріалу на складові призводить до того, що режисер-драматург підходить до сценічної реалізації не в результаті режисерського задуму, а як до ілюстрації задуму суто драматургічного. Отже, п'єса не проходить процесу так званої «репетиційної редактури» й потрапляє на сцену в доволі «сирому» вигляді. Звичайно, тут же спадає на пам'ять приклад Бертольта Брехта. Він начебто успішно поєднав обидві іпостасі драматурга й режисера, створюючи свій «Берлинер ансамбль». Проте тут відігравали свою роль два надзвичайно важливі аспекти. По перше, між власне п'єсами та їхнім сценічним втіленням у нього стояв «фільтр» системи епічного театру. У такий спосіб Брехт, напевне, проводив деконструкцію й реконструкцію п'єси відповідно до теоретичних засад епічного театру. Другим фактором було те, що «Берлинер ансамбль» не мав одноосібного режисера. Їхні вистави були плодами спільної режисерської праці Бертольта Брехта, Бенно Бессона, Петера Палича та Манфреда Векверта. Тому Брехту вдавалося продовжувати існувати в першій, саме драматургічній, матриці, віддаючи деякі функції, що вступали в протиріччя, своїм спів-режисерам.

Тож ми чітко бачимо, як складно одній людині поєднати в творчому процесі дві різновекторні матриці. Мета полягає в тому, щоб жодна з них не стала домінантною, натомість обидві існували би поруч, доповнюючи одна одну. Звичайно, не може існувати якогось «універсального рецепту». А втім, як власний досвід, так і досвід колег показує, що фактично єдиним способом подолати це протиріччя векторів є створення окремої драматургічно-режисерської матриці, яку умовно можна назвати «Лабораторною матрицею». У ній митець, як драматург, відмовляється від ставлення до написаної (чи такої що ще твориться) п'єси, як до чогось остаточно завершеного й структурованого. Якщо п'єса вже існує, драматург-режисер починає її начебто писати заново, корелюючи це дубль-написання зі своїм режисерським задумом. У такий спосіб відбуваються одночасно деструкція і структурування без виникнення протиріч. А тепер можемо перейти до наступних – других матриць. І ось які вектори й завдання вони мають:

МАТРИЦЯ ДРУГА РЕЖИСЕРСЬКА. ЗАДУМ

У цій матриці режисер формує структуру свого задуму, обираючи стиль майбутньої вистави, естетику, принципи гри тощо. До того ж, важливо звернути увагу, що саме в цій матриці режисер проводить «селекцію»

драматургічного тексту, відкидаючи все, що протирічить його задуму, чи навпаки – додаючи те, чого не вистачає. Варто зазначити, що відсоток додавань може бути різним. Він може становити й 90 відсотків, і тоді власне сама п'єса перетворюється на зовсім інший твір. З іншого боку, паритетна гармонійність авторського тексту й задуму, як напрямок роботи, повертає режисера до необхідності раз у раз розкладати драматургічний текст на складові, аналізуючи його й намагаючись максимально співвіднести свій задум саме з текстом драматурга.

МАТРИЦЯ ДРУГА ДРАМАТУРГІЧНА. КОНСТРУКЦІЯ

У другій драматургічній матриці автор власне конструює сам драматичний текст. Тут важливо зауважити, що це конструювання може бути абстрактним, а може (у випадку співпраці з конкретним режисером) співвідноситися з побажаннями режисера. Зрозуміло, що процес конструювання п'єси спирається на персональні естетичні засади драматурга, на стилістику його творчості, на умови появи п'єси. При чому обставини народження драматургічного тексту можуть кардинально відрізнятися від обставин конструювання вистави режисером.

Як бачимо, другі матриці режисера й драматурга, як правило, кардинально рознесені в часі. Хоча, звичайно, є приклади, коли процес написання п'єси і процес репетицій збігаються в часі, але частіше режисер-драматург потрапляє в ситуацію, коли друга драматургічна матриця для нього залишилась у минулому (інколи досить віддаленому), а друга режисерська матриця актуалізується тут і зараз. Насправді цього не варто боятися. Бо для режисера-драматурга виникає чудова можливість прожити другу матрицю вдруге. І хоча драматичний текст формалізований уже у вигляді тексту, але режисер-драматург має можливість пройти заново цей шлях, співвідносячи свої минулі мотивації побудови тих чи інших структур із теперішнім задумом. Це дозволяє відносно безболісно підійти до проблеми скорочень тексту. Бо коли режисер ставить чужий текст, скорочення не є проблемою. Вони корегуються режисерським задумом. Водночас, коли режисер має справу з власним текстом – скорочення видаються недоречними, бо начебто задум і п'єси, і вистави мають спільне джерело. Але в тому то й справа, що «начебто». Джерела зовсім різні. Вони віддалені в часі, в обставинах одне від одного. Більше того, вже народжена п'єса є відносно сталою формою, тоді як вистава, що народжується, лише прагне отримати цю сталість. Саме тому режисер-драматург може вибирати два шляхи. Чи

пробувати поєднати дві конструкції, обставини створення яких є різними й часто діаметрально протилежними, чи спробувати «пригадати» всі мотивації побудови драматургічної конструкції, розбудовуючи її тут і зараз, і відкидаючи непотрібне. І, нарешті, ми переходимо до третіх матриць, які завершують цикл творення, як для режисера, так і для драматурга.

МАТРИЦЯ ТРЕТЯ РЕЖИСЕРСЬКА. СЦЕНІЧНА РЕАЛІЗАЦІЯ

Зрозуміло, що основною метою режисера є вистава. Це кінцева точка. Народження вистави є початком життя для власне вистави, але кінцем процесу режисерського творення. Звичайно, існує певний вплив, корекція вже готової вистави, але це зазвичай не впливає на базову форму. Втілення свого сприйняття драматургічного тексту і свого задуму через акторів, а також виражальні засоби є для режисера кінцевою метою. Тому вектор руху спрямований саме до вистави, і все інше є лише засобом. На момент сценічної реалізації для режисера саме існує бачення драматургічного тексту є єдиним прийнятним для нього. Це аж ніяк не виключає виникнення в подальшому нових способів інтерпретації. Але це віддалена і гіпотетична перспектива. Перебуваючи у третій матриці, режисер намагається максимально реалізувати те, що він вважає на даний момент єдиним способом витракування.

МАТРИЦЯ ТРЕТЯ ДРАМАТУРГІЧНА. РЕДАКТУРА

Для драматурга третя матриця – це відкриття не єдиної, а ще однієї з можливостей. До того ж драматург може як трансформувати текст, зафіксувавши вдалі знахідки інтерпретації, так і залишити базовий текст без змін, розуміючи, що скорочення й редактура в конкретній виставі не є об'єктивно необхідними, а спровоковані конкретикою режисерського задуму. Отже, для драматурга третя матриця – це не кінцева точка, а навпаки, – новий крок драматичного тексту.

Звичайно, коли режисер і драматург – різні люди, проблем не виникає. Режисер реалізує свій задум, а драматург враховує позитиви й негативи власного тексту, вносячи правки для подальших інтерпретацій. Але коли режисер і драматург є однією людиною – неодмінно виникає конфлікт. Як драматургу визначити, що скорочення чи редактура тексту є об'єктивною необхідністю, а не вимогою його ж задуму? Це надзвичайно складний момент. Бо якісний драматичний текст націлено на множинність інтерпретацій, а вистава вимагає сприйняття себе як домінуючої інтерпретації. Звісно, кожен режисер-драматург має свій рецепт для вирішення цього

протириччя. Найбільш вдалим і перспективним є шлях повернення в другу режисерську матрицю й спроба вигадати (чисто теоретично) діаметрально інший спосіб потрагування п'єси. Ця начебто чисто теоретична вправа дає можливість порівняння. Якщо при кардинально різних задумах місця скорочень і редактури будуть збігатися – означає, що вони є об'єктивними, і в текст можна спокійно вносити правки, фіксуючи їх як постійні. Якщо ж моменти скорочень і редактури різняться – тоді варто говорити не про нову остаточну версію п'єси, а лише про варіант, адаптований під конкретику саме цієї вистави.

Підсумовуючи написане, варто зазначити основну думку. Насправді гармонійне поєднання в одній особі драматурга й режисера є і давньою традицією театру, й перспективним шляхом розвитку. Звичайно, якщо йдеться про рівноцінність фаховості обох мистецьких іпостасей. Але поєднання має існувати в просторі усвідомлення проблем і шляхів їхнього вирішення. Без цього розуміння неодмінним буде перебільшене домінування тієї чи іншої іпостасі, що може призвести до де-гармонізації вистави і драматичного тексту.