

Надія Мірошніченко
культуролог (м. Київ)

РЕАБІЛІТАЦІЯ ДРАМАТУРГІЇ. НОТАТКИ ПОДОРОЖНЬОГО

Прилетівши в Єреван, один із гостей міста запитав: «А де Арарат?» – «В Турції...», – відповіла вірменка. І тут я її побачила: гора-туман, гора-примара, гора-фантазія, яку видно далеко не завжди і не звідусіль... І раптом виникла думка, що цей парадокс насправді розповідає про те, що таке драматургія. Адже з цією горою-легендою для багатьох асоціюється Вірменія, хоча в Єревані вона виглядає радше химерою, ніж реальним кам'яним велетнем. Так і драматургія – може говорити про щось далеке, давнє і болюче чи ефемерне й небесне і, на перший погляд, стороннє... Але насправді саме цей образ входить у свідомість як символ народу, лишається для нащадків

Ці думки нав'язані новим фестивалем, який відбувся наприкінці жовтня 2010 року у Єревані, – I Міжнародним відкритим фестивалем сучасної драматургії «Реабілітація теперішнього». Фестиваль уперше після майже 20-літнього періоду «розлучення» зібрав представників 12 країн пострадянського простору – колишніх республік СРСР – перш за все драматургів, відомих у своїх країнах. Протягом тижня проходили «рідінги», у перекладі «читки», і дискусії за участі драматургів, режисерів, критиків, акторів. А також вистави, майстер-класи, семінари... Окрім того, було видано потужний однойменний збірник п'єс у перекладах російською мовою, в який увійшли 14 творів (з Росії – 3, інші країни – по 1) і, що надзвичайно важливо, аналітичні оглядові статті про стан драматургії в цих країнах. Адже не секрет, що ми зазвичай більше знаємо про драматургічні процеси Франції чи Німеччини, ніж пострадянських країн – Білорусі, Молдови чи Литви, близьких нам і спільним минулим, як би ми від нього не відрікалися, і спільними проблемами сучасності.

Чому саме у Вірменії? Звісно, перш за все тому, що засновники фестивалю його вигадали і витратили величезні зусилля, щоб це реалізувати. Але не тільки тому... Відвідавши перший у світі

християнський храм Ечміадзін (початок IV-го століття) і знаменитий музей книги Матенадаран (де збереглися переклади деяких із тих книг, які були втрачені навіть у своїх рідних країнах), розумієш, що поява такого фестивалю в цій країні закономірна. Драматургія потребує сталої культурної традиції, а тут вона нараховує більше двох тисяч років. І Вірменія своїм ставленням до неї викликає повагу. Адже країна має не менші соціально-економічні проблеми, ніж Україна, посилені минулими військовими конфліктами і масовою еміграцією. Проте культура лишається пріоритетом держави: зокрема фестиваль став логічним продовженням 4-го форуму перекладачів і видавців країн СНД і Балтії, який також підтримано Міністерством культури Вірменії. Вочевидь, тут є чому повчитися українській владі, яка не лише не започатковує жодних нових програм, але й знищує уже сталі форми підтримки драматургії...

Але повернемося до реального наповнення фестивалю. Його своєрідною формулою стала сама назва «РЕАБІЛІТАЦІЯ ТЕПЕРІШНЬОГО» (російською «настоящего», яке має ще й значення «справжнього»). У чому ж полягала концепція? Президент фестивалю і Національно-творчої асоціації Ара Хзмалян у своїй передмові до збірника писав, що «в сучасному мистецтві важко знайти більш суперечливий феномен, ніж драматургія. Іноді здається, нібито вона – Геката сучасного мистецтва, яка полонить своїм моторошним шармом і доступна лише тому, хто встигнув усвідомити загибель славних часів драматургії». Водночас він зазначає нагальну потребу в актуальності і своє розуміння: «...твор мистецтва актуальний остільки, оскільки допомагає людині усвідомити свій час, своє теперішнє (в екзистенційному сенсі цього поняття)» (пер. мій. – *Н.М.*).

Проте яким є це усвідомлення? Напевно, коливання маятника в той чи інший бік – «лакування дійсності» чи «чорнухи» – нестабільне, і перенасичення негативом викликає потребу в гармонізації, або «реабілітації». Так чи інакше, людина мислить бінарними опозиціями: чорне-біле, позитив-негатив, те, що є діючою пружиною драматургії – основою конфлікту. Тож наміри намірами, але гармонія, як відомо з теорії драми (зокрема за формулою Анікста «гармонія-хаос-нова гармонія»), – це те, що передує п'єсі і що буває після, але аж ніяк не в ній самій. Тож органічно, що драматургічний фестиваль поступово самоорганізовувався і вибудовувався за драматургічними законами у майже класичну композицію (йдеться про природну композицію про-

грами фестивалю, а не самі тексти) – із конфліктом, прологом, зав'язкою, кульмінацією, епілогом... Самоорганізовувався він і в читках – якщо на початку планувалося, що їх читатимуть дві вірменські актриси, то поступово в цей процес втягувалося все більше людей – і колеги-драматурги, і критики, і режисери, і студенти-волонтери театрального вишу. Але ще більшою мірою він самоорганізовувався в дискусіях, які і стали окремою п'єсою, – власне про те, що являє собою драматургія на пострадянському просторі? Які її основні тенденції, виклики, проблеми? Що нас об'єднує і що розділяє? Виявилося, що «реабілітацію» всі розуміють по-своєму: для когось – це відновлення «правди життя» без прикрас, а для когось – опозиція «чорнушності».

Стало зрозумілим, що основний стилістичний конфлікт не змінився: з одного боку, нова версія домінування мімесису, а з іншого – пошук інакшої автономної реальності твору. Ще один конфлікт пролягав в опозиції національне-універсальне. Характерно, що цей розподіл позначився навіть у межах однієї країни. Зокрема Росія представила трьох драматургів і відповідно – три різні конкурси з різними художніми позиціями: «Любимівка», «Діючі особи» і «Євразія». Опозицією відносно російського «мейнстріму» виступили координатор конкурсу «Діючі особи» від театру «Школа сучасної п'єси» Михайло Спутай та його переможець Ігор Якімов. «Серединку» – «Євразія» від Миколи Коляди з наймолодшим драматургом Ярославою Пулінович та критиком і засновником численних фестивалів та акцій Олегом Лоєвським. Найбільш поширену позицію займає «Любимівка», яку представляли критики Олена Ковальська та Павло Руднев і драматург Саша Денисова. Це метод нової ультрареалістичності, чи документальної драми, який був запозичений частково в методиці «вербатим» Лондонського театру «Роял Корт». Цей стиль став домінуючим у хвилі «Новодрамівців» і вже давно в Росії з маргінесу перетворився на мейнстрим. Рецепт створення правильної «доківської» п'єси доволі вузький: тільки сучасність і тільки «реальна» (ніякої далекої історії, ніяких ангелів, трансцендентальних станів і потойбіччя), герої – зазвичай «маргінальні», мова – «жива» (і чомусь під такою розуміють обов'язкову наявність «матірної» лексики), в ідеалі – оброблене з інтерв'ю. Ще один важливий принцип – ніякої «гри» – і відносно самого тексту, і відносно його втілення, наприклад, у читці. Власне, важко назвати цей метод кардинально новим, адже за прин-

ципами це нагадує неонатуралізм. Цікаво, що тенденція до такої «жорсткої правди» і маргіналізації героїв і мовлення зазвичай з'являється або в постімперській країні – як протест проти «залакованого» мистецтва, або в «ситій» країні, як різновид «екстремального» шоу. Припускаю, що в Росії «документальна» драма і пройшла певну еволюцію від одного до другого – від протестності і маргінальності до унормованого і класифікованого методу, який гарантує премії і гранти (звісно, за наявності таланту). Зокрема про обуржування і «опопсовіння» драми цього типу в Росії писав Євген Гришковець, один із лідерів цієї хвилі, який невдовзі відмежувався і зайняв позицію «стороннього». Гадаю, кожен метод має право на свою мистецьку територію, поки він не подається як «єдино вірний», що до болю нагадує недавнє «тріумфальне» утвердження соцреалізму. А саме таку позицію намагалися насадити на фестивалі «доківці», проте отримали потужну опозицію від представників різних країн.

Проте цікаво, що й російська драма проявила різнобічність напрямів. Відкривала фестиваль п'єса наймолодшого драматурга, учениці Миколи Коляди, Ярослави Пулинович «Він пропав без вісті» – доволі схематична, але по-своєму симптоматична. Дорослі брат і сестра Саша і Гліб залишаються без батька (за трактуванням критиків – без Бога), який усім їх забезпечував і незрозуміло куди подівся. Їхні інфантилізм, безпорадність і втрата сенсу життя просто вражає своєю тотальністю. Зрештою, Саша знищує одну з гумових ляльок брата, щоб звернути на себе увагу, а Гліб – убиває за це сестру. Слідство таки розшукує батька, але повертатися до своїх «любих» діток він не збирається – причина його втечі так і лишається загадкою. Зрештою, втілюється характерна модель російської «чорнушної» п'єси, де близькі люди лаються, зраджують, а під фінал вбивають один одного, але на тлі цього говорять про вічні цінності. От тільки в цьому тексті про любов і вічне життя наприкінці говорять... гумові ляльки. П'єса виглядає як жорсткий вирок молодшому поколінню, яке втрачає відчуття реальності і екстраполює свої почуття на «іграшки». Але й сама п'єса виглядала жорсткою грою дівчини з механічними ляльками-персонажами. Тобто пролог фестивалю виявився зовсім «нереабілітаційським», радше навпаки – ствердив невтішний прогноз.

Натомість п'єса Саші Денисової – представниці «Любівовки», тобто найбільш «доківська» – «Запилжонений день» – це своєрідний присуд середнього покоління 30-літніх як втраченого. У компанії, що

зібралася на ностальгійний пікнік, міняються пари (здебільшого невмотивовано), з'ясовуються таємні наміри, розбиваються надії, але... по суті нічого не відбувається. Натомість п'єса виглядає «життєвою» за мовою – із «живими» фразами, з пікантними вкрапленнями матюків, ніби списаними з диктофону – у читці легкими і дотепними. У фіналі більшість із героїв потрапляють в аварію через операцію «перехват» – їхня смерть виглядає «богом з машини», невмотивованою примхою автора. Можливо, принцип існування персонажів віддалено нагадує чеховський, але у дрібнішому масштабі, коли проблеми виглядають «проблемками», а трагічний фінал – випадковим і штучним.

У п'єсі латиського автора Дзінтара Брієдіса «Свята війна» герої, що різняться соціально, релігійно і за віком, також потрапляють у нібито випадкову катастрофу – у черзі до квиткової каси. Такий собі «приватний» тероризм: чоловік підриває бомбу через нерозділене кохання, забираючи на той світ ще кілька сторонніх людей. І тут виявляється найцікавіше: потойбіччя виявляється зовсім не таким, яким воно поставало в уявленні тих чи інших вірувань героїв, а вдавана випадковість їхньої загибелі виявляється закономірною розплатою за гріхи у минулих життях. Композиційно п'єса пропонує варіативність історії: дубль-фінал знімає всю потойбічну версію і повертає у реальність, де вибуху не було. Проте потойбічні істоти-Фартарії вертаються у реальність, нагадуючи про фатальний кінець. Таким чином, п'єса Брієдіса пропонує нову варіативну версію моделі міфу про занурення у потойбіччя і воскресіння, як спосіб внутрішнього оновлення і подолання хаосу. Основна суперечність – між невідповідністю наших множинних уявлень про той світ і його «реальною» версією, між випадковістю і закономірністю подій. Проте вже сам факт появи потойбіччя і нереальних істот викликав запеклий спротив «доківців», які на «Любимівці» навіть не розглядають твори з «ангелами» та іншою «нечистю». Звісно, якщо розглядати «Святу війну» з точки зору правдоподібності, вийде невмотивовано і нереально, але п'єса писалася за іншими законами. Таким чином, обговорення твору стало першим великим «зіткненням» конфлікту мімесису і фантазії – зав'язкою.

Ще більш далекою від «реалістичності» була і новітня версія Фауста авторки з Узбекистану Євгенії Палехової з цілком постмодерною назвою «Навколо Фауста». Драматург ніби пробує подивитися на сучасний світ через призму архетипного міфу і побачити сутнісні зміни, актуальні проблеми нової людини як такої. Але на відміну від своїх

попередників Палехова по суті виводить на кін випробування спокусою двох героїв – Фауста і Маргариту, протиставляючи у ставленні до сутнісної проблеми людства – бажання. Обоє героїв зазнали магії відьом і охоплені коханням – однією з найбільших спокус і таїнств. Проте Фауст не готовий платити за нього жодної ціни, і зрештою втрачає все: кохання, дочку, і – що найважливіше – саму здатність бажати. Навіть його спроба самогубства виявляється невдалою і комічною, бо і бажання смерті – несправжнє. Натомість Маргарита готова платити за своє кохання будь-яку ціну, навіть найстрашнішу – як смерть матері, чи найважчу – як народження дочки-байстрючки. І зрештою, наприкінці вона втішена – біль минувся, дочка підтримує її бажання жити, і навіть спокусник Мефістофель залишається з нею. Таким чином, Палехова виводить як актуальну проблему сучасної людини – втрату бажання як такого, а площина конфлікту пролягає у питанні ціни бажання – здатності і готовності її платити чи не платити. Саме з цією ціною і пов'язана ще одна онтологічна проблема – «щастя». П'єса має складну композиційну структуру із неоепічними «зонгами» музикантів, химерно поєднуючи поетичне мовлення і філософські роздуми із «живим», почасти сленговим. Хоча п'єса повністю випадала з «документальних» принципів, за своєю проблематикою і поетичним стилем вона виявилася ніби «над» основним конфліктом, який розгорнувся на фестивалі і «реабілітувала» теперішнє через оригінальну «справжню» інтерпретацію вічного міфу.

Другим, ще більш затягим нагнітанням конфлікту несподівано виявилось обговорення киргизької п'єси «Ти живий, Єсаул?» Жаниша Кулмамбетова. У п'єсі змінюються політичні сили (Хани, яких за задумом автора має грати один актор), і форми правління – від нібито демократичної до профашистської, але незмінним лишається Єсаул. Він є посередником між владою і народом, який із зацькованого прислужника виростає до вічного тирана, якого ніщо не може здолати і який ні за що не відповідає, скидаючи гріхи на володарів. Та найстрашніше, що він виховує за своєю подобою інших, навіть заблукалого «Маленького Принца» – несподівано чистий образ майбутнього заплямовується політичним брудом. Таким чином, драматург виходить на одну з істотних проблем: суспільство не змінюється по суті і тому не може вийти з кризи. Автор пропонує композиційний принцип, який вельми відрізняється від класичної європейської схеми – «парабола» – одна й та сама матриця повторюється з видозмінами і

нагнітанням напруги. Кулмамбетов поєднує по суті масковий, або ляльковий театр, де прочитується східна традиція, із деякими європейськими образами і принципами. П'єса несподівано викликала спротив прихильників документальної драми, але з інших причин – своєю національною оригінальністю, невідповідністю російським канонам «універсальності». Киргизька п'єса трактувалася як «загривання з національною традицією» і зануренням в історію, яку сучасна людина нібито знати не може. І звісно, «масковий» принцип гри аж ніяк не відповідав принципу «жодної гри», лише «правда життя». Тільки захотілося спитати, чому в цій «правді», яка постає в сучасній новій російській драмі, практично відсутні питання влади і суспільства (включно з війною в Чечні), які актуалізувалися в киргизькій п'єсі? Проте «національна» специфіка Кулмаметова аж ніяк не заважала сприйняттю цього тексту представниками інших народів. Так, несподівано гарячим захисником «східного маскового театру» став голова латиської гільдії драматургів Дайніс Грінвалд... Обговорення вийшло на важливу дискусію: а чи можлива сучасна п'єса без національної специфіки, без «гри» з традицією, а традиція – без історії? І чи така вже «універсальна» російська п'єса, чи не є це ілюзією росіян і різновидом «національної специфіки»? Яка, до речі, і не сприймається багатьма культурами, навіть пострадянських країн, через різницю у традиції і сучасному розвитку. Адже не випадково навіть п'єси новодрамівців-українців, визнаних у Росії, практично не ставлять в Україні. І не тому, що їхні п'єси невідомі режисерам, – причини, радше, в іншому культурному контексті, іншій ментальності. Якщо «документальність» і ультрасучасність притаманні постімперським культурам, то культури народів, що вийшли на шлях самовизначення, навпаки тяжіють до неоміфології, до гри з архетипами, до притчі. І контекст фестивалю підтвердив ці тенденції розвитку.

Тому деякі п'єси, попри «гру» з національною традицією, проявили близький напрям цих ігор – «нереалістичний». Так, через призму міфу про Пері, містичну жінку-птаха, розповідає про свій час і його героїв і таджикський автор Тохір Мамадрізов у п'єсі «Кохання Пері». Його головний персонаж – художник Імрон – втрачає свою дружину, загадкову Міно, джерело натхнення, через те, що слідує громадській думці, ставить норми поведінки в суспільстві вищими за правдивість і щирість, яку сповідує кохана жінка. Подекуди п'єса видається схематичною, але в ній є цікава спроба введення архетипного для

національної культури міфу у сучасний контекст.

Форму притчі обрала для свого триптиху «Той, якого не було» і вірменська авторка Каріне Ходікян, також одна із натхненниць фестивалю. У першій із трьох п'єс «Ворота» головною дійовою особою і є загадкові ворота до міста, через які намагається проникнути «Поверталець» – мешканець міста, що вернувся з чужини. Подібно до кафкіанського «Замку» драматург вибудовує цілий таємничий світ життя біля містичного кордону – тих, хто не пускає туди, хто живе з воріт, хто не може піти і хто не може повернутися... П'єса образно створює модель еміграції, адже ця проблема є однією з найболючіших і для Вірменії, і для багатьох пострадянських країн. Лихоліття часу перемін змушувало людей кидати свої домівки. Це вимагало мужності, але й не меншої мужності – повернення на батьківщину. Та що на них чекає? Ворожість, відчуження, нові абсурдні закони, неможливість адаптації, усвідомлення ціни тієї втечі, яку заплатили інші... П'єса не про політичні трансформації, а про складні психологічні зміни, пов'язані з еміграцією. І саме форма притчі, створення нового міфу робить текст універсальним і актуальним.

Ще одним напрямом «реабілітації» ненатуралізму стала «гра у гри». Ціла низка п'єс стосувалася складних стосунків між двома реальностями: «життєвою» і «мистецькою». І тут домінантною ставало розуміння мистецтва як автономної території з особливими законами. Традиційно героями ставали артисти й письменники. Так, у п'єсі білоруського автора Миколи Рудковського «Дожити до прем'єри» актори, що репетирують п'єсу про війну і переймаються цією темою буквально, «реалістично», починають переносити це у власне приватне життя. Часом це доводиться до абсурду, наприклад, жінка наймає садиста, щоб зазнати «тортури», але першим не витримує збоченець. Зрештою, сценічна війна, що полишила кін, руйнує сімейне життя героїні, і після прем'єри вона приймає радикальне рішення – залишити театр. Хоча фінал виглядає дещо штучним, сама проблематика стосунків гри і життя видається складною і актуальною.

У п'єсі Тамари Бартая «Іграшковий пістолет» закохана в актора-зірку дівчинка-підліток приходять на кастинг і зазнає нищівної критики від кумира. Ображена дівчина хапає іграшковий пістолет і примушує його плазувати і молити про прощення. Дивна гра змінює життя героїв: кар'єра поганьбленого чоловіка іде до закату, а дівчинці

цей злам дає поштовх до успішної кар'єри. Далі їхні життя майже не перетинаються, але вони стежать один за одним, і лише у фіналі стає зрозумілим, що з ними помре і можливе кохання. Хоча сам принцип гри, яка радикально змінює життя, цікавий і парадоксальний, але композиційно п'єса виглядає невибудованою, із динамічними початком і надто затягнутою, здебільшого літературною, недієвою другою частиною. А мелодраматичний фінал видається штучним відносно ігрового, радше комедійного початку п'єси.

На фестивалі були також представлені і біографічні п'єси естонських драматургів. З'ясувалося, що в Естонії, як і в Україні, це популярний напрям сучасної драми. Характерно, що і героєм п'єси Яана Ундуска «Булгакофф» став, на мою думку, український автор (виріс і сформувався як митець він в саме Україні, хоча й досі точаться суперечки, до якої культури він належить). Натомість саме в Естонії вперше був надрукований повністю його знаменитий роман «Майстер і Маргарита», тож естонці вважають його теж «своїм». До речі, характерно, що чи не найбільш знаним у світі «російським» автором, став саме Михайло Булгаков, який із своєю містикою та «заграванням з історією» у «Майстрі...» чи фентезі у «Собачому серці» аж ніяк би не вписався в «доківські» принципи. Гадаю, на Любімовському конкурсі Булгакова б вочевидь «прокатили», але він би навряд чи цим переймався. П'єса Ундуска іронічно-постмодерно фокусує погляд на зрілому періоді життя письменника, який припав на трагічні 30-і роки. А проблемою, що зацікавила автора, став парадокс стосунків між митцем і владою, зокрема у тоталітаризмі: лише заборонений автор може писати абсолютно вільно...

Гадаю, свобода творчості породжує і свободу її інтерпретації. Цікаво, що своєрідною кульмінацією згадуваного «конфлікту» різних напрямів драматургії стало саме обговорення української п'єси. Йдеться про «Коли повертається дощ» Неди Нежданой, призера трьох конкурсів, прем'єра якої відбулася в Центрі Курбаса (спільний проект із театром «Ательє 16»). П'єса підбиралася не випадково і також є відповіддю на девіз фестивалю – як «реабілітація», але скоріше не «теперішнього», а «справжнього», хоча ця справжність має міфологічний, але аж ніяк не натуралістичний характер.

У дивне провінційне містечко Н., де нічого не відбувається, ніхто не вмирає і не народжується, і де немає дощу, а люди грають у дивні азартні ігри, приїжджає чужинка. Саме вона, доклавши у бездушну

гру власний біль, ніби оживляє цей світ. У п'єсі йдеться про сучасність, де стало так багато віртуальності і гри, що вони здаються важливішими, тоді як реальне життя – нецікавим і вторинним. І водночас про те, що неможливо змінити ні себе, ні світ, якщо при цьому нічого не вбивати і нічого не народжувати, а в Україні (і не тільки) забагато застигло. У тексті є своєрідний магічний ритуал із срібними парасольками і отрутою – як повернути в життя натхнення, а віртуальність наповнити живими почуттями. П'єса побудована за принципами гри, а стосунки між героями цілеспрямовано парадоксальні, а не реалістичні. П'єса виявилася справжньою провокацією для фестивалю – найдовше, найзапекліше і найцікавіше обговорення. До того ж думки виявлялися часом ледь не полярними. Одним вона здавалася надто «жіночою» і вишуканою, іншим – жорстокою і цинічною, одним – інтелектуальною, іншим – нелогічною. Комусь мова п'єси видавалася надто афористичною і літературною, а для когось – нагадувала стиль розмови близьких друзів. Очевидним було одне: п'єса не вкладалася у звичні рамки і провокувала думати, говорити, сперечатися... А драматургія і має на меті – збурювати простір, примушувати замислюватися, а не давати готові рецепти.

Цікавий і такий феномен, що найбільш «доківська» п'єса фестивалю – Саші Денисової, і найбільш «недоківська» – Неди Нежданої – твори двох киянок, що також характерно для українських авторів, які традиційно пишуть у двох напрямках – у фарватері проросійської тенденції і – «незалежно», неміметично-химерно.

Проте на фестивалі була п'єса, яка мимоволі примирила супротивників і об'єднала різні принципи – і особистісного «документального» досвіду, і образність, і навіть частково елементи театру абсурду. Йдеться про «Малюка» Марюса Івашкявічюса, литовського автора, лідера фестивалю, який свого часу спокусив своєю драматургією Еймунтаса Някрошюса, а нині співпрацює з англійськими театрами. Поштовхом до цієї п'єси стали два реальні життєві епізоди. Колись у дитинстві Марюс замість будинку намалював паркан. Другим фактом став родинний спогад: візит російського солдата під час війни зі звісткою про батька бабусі, висланого у Казахстан (у п'єсі – Сибір). У п'єсі солдат лишається, і утворюються дві російсько-литовські пари різних поколінь. Образи будинку й паркана і стали моделлю п'єси, образами різниці свідомості поколінь батьків-дітей, але вже сучасних. Якщо старша пара, об'єднана війною і репресією, все ж таки нама-

галася «будувати будинок», то молодша, нібито добровільна, обернулася ненавистю – «парканом». Чоловік не може адаптуватися до «іншої» країни і починає її ненавидіти, а жінка починає ненавидіти і його, заносючи косу над його головою. Через призму химерного переплетіння любові-ненависті постає історія Литви-Росії, модель, зрештою, подібна до інших імперських стосунків. Але тут є і зворотна «призма» – парадокс, коли тоталітарні примус і деструкція можуть породити любов і гармонію, а любов обертається деструкцією і смертю, якщо не «затрачуватися», не вкладати своє серце, не змінюватися. П'єса має химерну конструкцію, де простір, в якому спілкуються персонажі, відрізняється від реальних просторів, в яких вони перебувають: це простір думки, спогаду, листа, тобто здебільшого внутрішній, ніж зовнішній. Абсурдне й іронічне пояснення слів Льюнею через звукову схожість додає драмі присмаку мовленнєвих ігор і відчуження тексту від реальності, притаманних театру абсурду. Подібний до нього і принцип «діалогу глухих», коли монтаж монологів створює особливий тип діалогу із складнішою структурою, ніж репліка-реакція на неї. І ці трансформації діалогу також викликають враження відчуження людей, деструкції зв'язків і почуттів. У фіналі візуальний образ трансформується у відчайдушному заклику матері синові: навіть якщо кажуть малювати паркан, варто малювати будинок.... Таким чином, дві прості історії кохання виростають до притчі про різницю світовідчуття поколінь, і про руйнацію комунікації.

Натомість третя російська п'єса (щоправда, відносно російська, бо автор мешкає у Ризі) – «Північний вітер» Ігоря Якімова, переможця конкурсу «Дійові особи», – своєрідна опозиція неонатуралізму. Власне, вона продовжує драматургічну традицію Шварца і Горіна, тобто напрям притчі, своєрідного фентезі. Про спадкоємництво відверто говорить і сам автор, беручи в епіграф до автобіографії цитату зі «Звичайного чуда» про те, що соромно вбивати героїв заради розваги байдужих. П'єса-казка створює особливий «холодний» світ загубленого селища, мешканці якого відважно борються з північним вітром – вочевидь, знаковим для пострадянського простору. Проте, коли заблукалий в цей край вчений Даль знаходить спосіб позбутися вітру і покращити клімат, хитка рівновага втрачається, і мешканців захоплюють інші катаклізми, спричинені людськими гріхами: заздрістю, жадібністю, ревностю тощо. І, звісно, винуватцем усіх бід і навіть злочинцем оголошують учорашнього рятівника – розумного чужинця.

Але герой, згідно з формулою від Шварца, не гине, він повертається, щоб урятувати селян від нового стихійного лиха. Так у п'єсі символічно прочитується історія наших народів, що були відділені від світу «скелею» залізної завіси і потерпали від холоду тоталітаризму. І саме інтелігенція, яка воювала з цією ситуацією, стала її заручницею, мимовільною жертвою. Автор розвінчує і міф про минулу «моральність», спричинену штучними причинами, і витворює модель про причини сучасних психологічних катаклізмів, коли замість того, щоб гармонізувати себе і своє життя, шукають нових ворогів і винуватців власних помилок, ностальгійно сумують за минулим «холодом». Мабуть, не випадково вона прозвучала у фіналі як своєрідна розв'язка і попередження про спільну небезпеку – демона тоталітаризму, що дрімає в душах людей.

А своєрідним епілогом-постскриптомом стала п'єса молдавської авторки Анжеліни Рошки «Горе-нащадки», де поєднується і своєрідне потойбіччя, і герой-митець, і стосунки з владою, але у травестійній версії. Артист Мілло теж проникає у потойбічний світ, як і архетипний герой, але розвінчує міф штучного раю – віддзеркалля суспільства, і повертається в «життя» – у свою театральну реальність, світ, що існує за іншими законами. Тобто після мандрів фестивалю ми нібито повернулися на наш спільний острів – окремого світу, магічної території театру...

Зауважу, що, крім власне читок і вистав вірменських театрів (з них лише одна – за сучасною вірменською п'єсою, але – вірменською мовою, тому не берусь давати характеристику), на фестивалі проходили майстер-класи та семінари. Зокрема Олег Лоевський та Олена Ковальська розповідали про різні форми роботи з молодими авторами та формами популяризації сучасної драми. Інформація, безумовно, цікава й корисна, але, на жаль, чимало з цих форм можливі саме за умов російської театральної ситуації, а не української, молдовської чи вірменської (як з'ясувалося, в наших театральних системах і ситуації з драматургією є багато спільного). Наприклад, у Росії є багато маленьких театрів, і взагалі театрів, є державні гранти на перше-прочитання п'єс, є спеціалізовані театри сучасної драми і ще... немає комплексу меншовартості... Майстер-клас Неди Нежданой, проведений у театральному виші Єревана, стосувався безпосередньо секретів професії – «Драматургія: шляхи сценічності і розвінчання міфів». Він стосувався проблеми сценічності п'єси за умов інакшого, сучасного

театру, де постановник є автором вистави: як створити варіативну структуру, яка дозволяє проходити різні шляхи у п'єсі і водночас, щоб драматург міг залишатися автором, даючи волю режисеру.

Але, напевно, найбільшим майстер-класом для всіх учасників фестивалю – і драматургів, і режисерів, і критиків, і акторів – був сам фестиваль, який давав унікальну можливість побачити і окрему п'єсу, і ситуацію з драматургією в країні в цілому в широкому контексті. Побачити, що у нас так багато спільного – у проблематиці, світовідчутті, театральній ситуації, і водночас, що ми, на щастя, такі різні і можемо відстоювати свою різність. Якщо в Росії нову хвилю драматургів з кінця 90-х називають «Новою Драмою» і її основні тенденції були сформульовані на початку статті, то цей фестиваль, можливо, проявляє «Новітню Драму», яку характеризує не так подібність, як різність шляхів моделювання світу, не обмежених міметичністю та догматичністю. І ця ситуація, до речі, нагадує і рубіж XIX та XX століть у мистецтві, коли на зміну натуралізму прийшли численні модерністські течії, але, звісно, в нових сучасних інверсіях.

І, найважливіша «реабілітація», яку здійснив фестиваль – це реабілітація самої сучасної драматургії, якої потребують всі наші країни. На мою думку, драматургія має важливу особливість – пов'язувати театр із своїм часом, задавати ритм синхронного дихання і водночас передавати образ свого театру іншому часу, іншим поколінням. Тому коли зв'язок театру із сучасною драмою рветься чи слабне, то й театр ніби віддаляється від свого часу і своєї публіки, а для майбутніх поколінь ризикує лишитися сторінкою вторинності, частиною музею. Тому драматургія ніби захищає свій час від чорного провалля безпам'ятства. І водночас вона потребує захисту свого часу, свого народу, свого театру – потребує «реабілітації»...

Відтоді слово «реабілітація» втратило для мене чорну тінь тоталітаризму і неприємний запах лікарні, а набуло світлого відтінку драматургічного «побратимства», запеклого, але щирого у своїх «конфліктах», і ще терпкого присмаку вірменського вина...

І важливим результатом цього фестивалю (і не тільки його) стала реабілітація творчих зв'язків між нашими культурами, але вже без єдиної ідеології і «старшого брата». З часової дистанції варто додати, що такі зв'язки уже народжують нові проекти – переклади п'єс, книги, вистави... Наприклад, про драматургічно-режисерський обмін

домовились Мінський і Єреванський театри. Ідею продовження проекту Центру Курбаса «Світова драматургія. Діалог театральних культур» підтримала драматург Каріне Ходікян, яка очолює драматургічний часопис в Єревані. Дві п'єси Неди Нежданой уже перекладено вірменською: одна для публікації у часописі, інша – для постановки. В Киргизії планується розширений драматургічний фестиваль за участі пострадянських країн. У Білорусі готується до випуску спільний драматургічний збірник авторів із країн, свого часу об'єднаних спільною історією – Польщі, України, Білорусі, Литви. Автори почали домовлятися про спільні проекти безпосередньо. Зокрема я переклала п'єсу Сергія Ковальова «Піщаний замок» з білоруської, а хочеться перекладати і популяризувати й інших авторів з нашого «постпростору»... До речі, чимало з них уже знані у світі, але практично невідомі в Україні. Але лід почав танути, і перші паростки можна прочитати у збірнику «Реабілітація теперішнього» в бібліотеці Центру Курбаса та на сайті фестивалю.