

БЕЛАРУСКАЯ ДРАМАТУРГІЯ ЯК АДЛЮСТРАВАННЕ СТАНУ СУЧАСНАГА ГРАМАДСТВА

Сутнасць драматургіі заўсёды вызначаюць два асноўныя крытэрыі: дзеянне, без якога немагчыма існаванне драматургічнага твора, і канфлікт. У 50-я гады ХХ ст. існавала нават “тэорыя бесканфліктнасці”, якая была заснавана на “барацьбе добрага з лепшым”. Пра “бяззубасць” тагачасных п’ес сведчаць шматлікія даследаванні тэатразнаўцаў. Бяздзейнасць драматычнага твора – яшчэ больш небяспечная рэч, якая можа выклікаць складанасці ў працэсе сцэнічнай адаптацыі: без дзеяння няма п’есы. Прыкладам з’яўляюцца творы маладога беларускага драматурга А. Курэйчыка “Понцій Пілат”, “П’емонцкі звер”. Зыходзячы з таго, што драматургія – першааснова спектакля, адмаўляючы тэзісы некаторых прадстаўнікоў прэсы пра тое, што наступіла “рэжысёрскае стагоддзе” тэатра, дзе выключную ролю выконвае рэжысёр-дыктатар, прааналізуем стан сучаснай драматургіі ў аспекце яго дачынення да стану грамадства.

Сярод вялікай колькасці п’ес, прадстаўленых на Чацвёртым рэспубліканскім конкурсе драматургіі, вызначым некалькі твораў сталых аўтараў і драматургаў, якія заявілі пра сябе ў апошнія два-тры гады. Выключна ўсе творы ўдзельнічалі ў конкурсе пад так званымі “дэвізамі” – шыфр-паролямі. Творы, якія перамаглі або занялі пэўнае месца ў конкурсе, “дэшыфраваныя” падчас абвяшчэння вынікаў. Астатнія ўзгадваюцца пад дэвізам.

Тэатральнымі крытыкамі і прадстаўнікамі прэсы адзначаецца, што “рэчаіснасць не даецца ў рукі беларускім драматургам” (Свободные новости. – 2002. – Окт.). Калі меркаваць па выніках конкурсу, рацыя ў гэтых словах, безумоўна, ёсць. Прывядзём у якасці прыкладу п’есу вядомага беларускага драматурга Святланы Бартохавай “Адлюстраванне ў лустэрку”. У экспазіцыі п’есы чытач даведваецца, што паміж двума галоўнымі героямі, Розавай (жанчынай у шлюбе) і Пятровым (супрацоўнікам міліцыі), акрамя кахання (злабадзённай тэмы ва ўсе часы), існуе злачынства – палюбоўнікі

займаюцца сучасным для сённяшняга дня “бізнесам” – знішчэннем знямоглых, састарэлых, нават бамжоў з мэтай завалодвання іх жыллём. Чарговай ахвярай становіцца алкаголік Сечын, які спачатку паўстае звычайным прапойцам, але ў працэсе дзеяння высвятляецца, што ён – паэт узроўню Андрэя Вазнясенскага... На першы погляд падаецца, што праблемы, якія ўзнікаюцца аўтарам, нежартоўныя: злачынствы ў сучасным грамадстве, тым больш злачынствы, якія здзяйсняюць прадстаўнікі праваахоўных органаў, – жах. Страшэнным падаецца таксама падзенне чалавека таленавітага ў бездань. Аўтар выводзіць не новы, але дакладны ў кантэксце пабудовы псіхалагічнага дэтэктыва прынцып пераносу жыцця чалавека на яго адлюстраванне. П’яны паэт глядзіць на сябе ў люстэрка і бачыць там замест сябе міліцыянера-злачынца Пятрова, які выдае сябе за прышэльца з іншага свету, ведаючы пра хваробу Сечына. Кантрапунктам, яшчэ адным прыёмам драматургіі, выглядаюць гэтыя дзве персоны ў п’есе: той, хто не прызнае ніякіх каштоўнасцей, акрамя грошай, і той, хто, нават згубіўшы ўсё, нават самога сябе, застаецца верным сваім ідэалам, сваёй творчасці. Можна паглыбіць ідэю твора: калі чалавек бачыць сваё адлюстраванне ў люстэрку, ён не абавязкова атаясамлівае сябе з тым, што ён бачыць (ідэя “несмяротнасці” славутага чэшскага пісьменніка Мілана Кундэры). Аднак аўтар спрашчае ўсё да звычайнага пазнання міліцыянерам-злачынцам свайго старога куміра ў знямоглым алкаголіку і выводзіць танні катарсіс: чалавек, які пайшоў калісьці на злачынства, нават забойства (гэта вынікае з кантэксту п’есы), даведаўшыся пра тое, што перад ім кумір яго юнацтва і маладосці, адчувае катарсічнае ўсведамленне сваёй фатальнай памылкі і вырашае парваць з мінулым, каб... Варта паставіць шматкроп’е, бо аўтар пакідае героя, Пятрова, на міждарожжы. Лінія Сечына, статычнага персанажа п’есы, які нават перад смерцю не знаходзіць самога сябе, таксама нагадвае вырашэнне праблем шляхам рассячэння “гордзіева вузла”. Розава, палюбоўніца Пятрова, канстатуе ў канцы, гледзячы ўслед Пятрову: “Ты не прыйдзеш, ты больш не прыйдзеш”. Што робіць ненатуральным гэты твор? Адказ адназначны – паводзіны аднаго з персанажаў – Пятрова. Аўтар

з раўнадушнага забойцы раптам робіць нервовага рэфлек-суючага эксрамантыка, які... узгадвае пра юнацтва, калі ён марыў стаць творцам. П'еса атрымала маладушнае, “жаноцкае” вырашэнне канфлікту: надта простая, безабаронная смерць паэта Сечына ад сардэчнага прыступу пасля выкарыстання прыёму выкрыцця сродкам рэфлексіі Пятрова, які прызнаецца ў злачынствах; меладраматычнае раскаянне Пятрова – праваахоўніка-забойцы; надта простае развітанне двух злачынцаў – Пятрова і Розавай. У выніку – фармальны, нена-туральны фінал, што, дарэчы, характэрна для твораў С.Бартохавай.

Міжволі ўзнікае пытанне: “Хіба вопытны аўтар не здолеў пайсці на пашырэнне “сусвету персанажаў углыб””? Няўжо духоўныя патрабаванні глядача, які прыходзіць у тэатр, застаюцца на ўзроўні меладрамы, няўжо наша жыццё, у якім сапраўды паміж праўдай і няпраўдай вельмі тонкая мяжа, та-кое прымітыўнае? Адказ не можа быць адназначным. “Дай вам Бог жыць у эпоху перамен” – старажытны праклён не губляе сваёй актуальнасці. На самай справе, як можна праса-чыць матывацыю дзеянняў людзей, якія жывуць, нават не спрабуючы прадбачыць заўтрашні дзень? Аднак драматургія існавала ва ўсе часы, нават у эпоху фашызму (варта ўзгадаць “Калігулу” А.Камю). Аднак у эпоху перамен атрымлівае най-большае распаўсюджанне жанр абсурду.

Абсурд літаральна “абвастраўся” ў часы, калі наступала эпоха вялікага непаразумення, прычым абсурд не як ганебнае слова аб вар'яцкім падыходзе да сусвету, а абсурд як стыль чалавека, які спрабуе асэнсаваць сусвет шляхам мыслення, пра якое можна сказаць інакш. Прыкладам з'яўляюцца “Графская пломба” Мрожака, якая была напісана ў эпоху санацыі, дзе брат-следчы забівае брата-злачынца з-за боязі выкрыць свету сваё невысакароднае паходжанне; “У чаканні Гадо” Бэкета, дзе адвечны пошук сапраўднага шляху і мэты – глыбокаіндывідуальная праблема кожнага, якая ў фінале выліваецца ў пытанне, што абмяркоўваюць галоўныя героі Уладзімір і Эстрагон:

– *Давай навесімся вунь на тым дрэве!*

– *Яно надта нізкае...*

– *Ты пацягнеш мяне за ногі!*

– *А хто пацягне за ногі мяне?*

“Кривавая Мэры” нашага суайчынніка Д.Бойкі, якая ідзе на сцэне НДАТ імя Я.Купалы, – спроба людзей знайсці сябе ў віры слоў, блытаніне паняццяў, якая зводзіцца праз хаос і трызненне да банальнага, але адвечна неўміручага: “Я кахаю цябе”.

Чаму сёння абсурд не распаўсюджаны ў нашых тэатрах? Чаму аўтары зрэдку звяртаюцца да гэтага жанру? Відавочна, можна сказаць пра кансерватыўнасць мыслення сучаснага аўтара, рэжысёра, гледача, чыноўніка, які прыйдзе глядзець спектакль. Страх непаразумення – вось што стрымлівае аўтара ад работы ў гэтым жанры.

У п’есе Анатоля Дзялендзіка “*Восы*” паказана жыццё падлеткаў, што спрабуюць рознымі шляхамі знайсці сябе ў свеце: нехта праз сувязі ды грошы бацькоў, нехта праз упартую працу, нехта праз каханне. З’яўленне ў п’есе пра падлеткаў герояў з разнастайнымі светапогляднымі канцэпцыямі цалкам апраўдана – менавіта рыса “радыкальнага мыслення” адрознівае падлеткаў ад дарослых. Аўтар, аднак, не выводзіць галоўную ідэю, якая, безумоўна, павінна прысутнічаць у творы з яркім сацыяльным адценнем. Забойства галоўнага адмоўнага героя ў канцы чалавекам у чорнай масцы з пісталетам – хутчэй рыса кінасцэнарыя паводле раманаў Аляксандры Марынінай. Збойства ў канцы тэатральнага твора – нематываванае, бесчалавечнае – не спроба вырашыць кола пытанняў, якія звязаны з існаваннем галоўных герояў, з сацыяльным ці культурным станам сучаснага грамадства, а хутчэй драматургічны штамп, які з’яўляецца зноў жа рассяканнем гордзіева вузла. Нагадаем, што п’еса напісана чалавекам, які 20 гадоў працаваў псіхіятрам і, напэўна, мог прапанаваць падлеткам своеасаблівы варыянт выйсця з праблем, якія могуць напаткаць кожнага маладога чалавека.

“*Я была ў Амерыцы*” (твор Марыны Куноўскай) – спроба спалучыць камп’ютэрную графіку і драматургічнае дзеянне, што, калі прымаць п’есу за эксперыментальную, аўтару

ўдаецца. Аднак экран камп'ютэра на ар'ерсцэне – наўрад удалае наватарства ў драматургіі. Хутчэй гэта спроба вырашыць некаторыя пытанні, што тычацца рэжысёрскага бачання пабудовы сцэнаграфіі (менавіта адзначанае характэрна для творчасці Тома Стопарда, Інгмара Вільгіста, іншых драматургаў). Паводле сюжэта дзяўчына, якая год пражыла ў Амерыцы, прыязджае на радзіму і спрабуе зарабіць тут грошай, гандлюючы насеннем. На яе шляху сустракаюцца як прагрэсіўныя аматары прыватнага бізнесу, так і “гопнікі” – гэта значыць недалёкія ў інтэлектуальным і сацыяльна-палітычным развіцці маладыя людзі, якія спрабуюць гэтае насенне выкрасці. Галоўная памылка – тая ж, што і ў п'есе “Восы”: аўтар канстатуе разрозненасць нашага грамадства, непаразуменні пакаленняў, аднак, узяўшыся за такую складаную тэму, не дае адказ на пытанне, як жыць побач далей тым, хто не разумее адзін аднаго.

Разгледжаныя п'есы па сутнасці з'яўляюцца гучным стрэлам у паветра халастым патронам. На нашу думку, хутчэй за ўсё справа ў адсутнасці ў гэтых п'есах *дылемы* – драматургічнага прыёму, пра які пісаў Патрыс Паві. Аўтары нібы баяцца паставіць чалавека перад сур'ёзным выбарам, які ў драматургіі заўсёды выкрываў сутнасць асобы і прымушаў суперажываць персанажу або ненавідзець яго. Што ні кажы, а глядач прыходзіць у тэатр за эмоцыямі, таксама за адказамі на тыя пытанні, якія яго непакояць (дыдактычная роля драматургіі).

Сёння нельга гаварыць пра патрэбнасць у сучасным тэатры займацца маралізатарствам – вучыць гледача жыццю. Аднак элемент маралі, як і элемент светапогляду аўтара, павінен быць у кожным творы, які прэтэндуе на пастаноўку.

Твор пад назвай “*Аўтар і іншыя*” мае дэвіз “Скіба”. П'еса распавядае пра жыццё Аўтара, яму патрэбныя грошы дзеля выратавання хворага сына. У экспазіцыі п'есы ён падаецца нам булгакаўскім Майстрам, які мяжуе ў сваім жыцці паміж рэчаіснасцю і светам уласных фантазій. Сродкам набыцця грошай Аўтар выбірае гульню ў карты з персанажамі, якіх драматург абазначае Лысы і Ганс. Аднак фартуна адварочваецца ад Аўтара і яго сябра Сашы. Амаль па класічнай прыгодніцкай схеме над героямі збіраюцца хмары – трэба ад-

даваць доўг, але грошай няма, дакладней, яны ёсць, аднак прызначаны на лячэнне хворага сына. У Аўтара ёсць і свая Маргарыта – у дадзеным выпадку Соф’я, якая ніяк не здолее пайсці ад свайго мужа да Майстра (зусім як у пісьменніка М.А.Булгакава). Аўтар спрабуе нейкім чынам, у п’есе не высветленым, дастаць грошы, аднак гэта яму не ўдаецца, і перыпетыі п’есы будуць на перыядычным наведванні Аўтара “сябрамі” і ломцы яго пальцаў малатком. Драматургу ўдаецца пры ўсіх складанасцях, напаткаўшых героя, захаваць пачуццё гумару, хоць і чорнага: Лысы і Ганс адкрываюць дзверы галавою небаракі Сашы, засцерагаюць адзін аднаго словамі: “Прыбяры свой палец ад яго мізінца”, – падчас чарговай разборкі. Соф’я здзіўлена, чаму Аўтар не звярнуўся па дапамогу да яе. Непаразуменне прыводзіць да разрыву. У фінале п’есы Аўтар, не вытрымаўшы, аддае грошы, схаваныя ў шафе, бандыты знікаюць, але фантазіі становяцца рэчаіснасцю: героі гістарычнага рамана, які піша Аўтар, адсякаюць яму галаву. У п’есе адзначаецца своеасаблівы светапогляд аўтара, прыгодніцкі стыль падачы матэрыялу.

Аналізуючы названыя п’есы, можна зазначыць, што сучасныя аўтары, якія працуюць у жанры драматургіі, – людзі, што жывуць сярод нас. Яны не пазбаўлены страхамі, пакут, залежнасці ад асяроддзя. Мала хто з іх мае жаданне вырвацца за межы стэрэатыпаў і творчай закамплексаванасці. У лепшым выпадку звяртаецца да адвечных праблем чалавека – барацьба з уласным “я”, каханне, нянавіць, балансаванне на нітачцы паміж здрадай і адданасцю дарагому чалавеку (А.Шчуцкі. *Каласнікі*), у горшым – паспрабуюць распавесці гісторыю Старажытнага Рыма – вывесці на сцэну састарэлага, знямоглага Понція Пілата і на працягу ўсёй п’есы адна тыпна выкарыстоўваць прыём рэтраспектывы, сцэнічнасць якога нават у літаратурным тэатры выклікае сумненні. Кола праблем сучаснага грамадства не знаходзіць пакуль свайго вырашэння ў драматургіі, нават калі закранаецца такая глабальная тэма, як Чарнобыль (у п’есе “*Обуздать инерцию*”). Гэта п’еса па сваёй пабудове мае “феномен Чарнобыльскай малітвы”: высокую болевую ідэю пры адсутнасці класічнага ўзаемадзеяння персанажаў і рэальнага канфлікту. Героі п’есы гавораць пафаснымі, публіцыстычнымі фразамі. Агульнага

сутыкнення герояў, захопленых адной праблемай, не адбываецца. П'еса насычана цяжкай для ўспрымання глядачом тэрміналогіяй. Нягледзячы на складаную тэму, катарсісу пасля прачытання п'есы не адбываецца. Пафасная, публіцыстычная лексіка робіць дыялогі несцэннічнымі.

Галоўная перашкода для адлюстравання ў драматургіі пытанняў і праблем сучаснага грамадства бачыцца ў адсутнасці ў краіне сапраўднай школы драматургаў, дзе вучылі б не толькі кампазіцыйнай пабудове твораў, прынцыпам і законам драмы, але і браць так званы “фатаграфічны зрэз” з жыцця, вызначаць тое галоўнае і актуальнае, што патрабуе неадкладнага вырашэння.

Н.У.Карчэўская

МАСТАЦКІЯ І СТРУКТУРНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ЭСТРАДНАГА ХАРЭАГРАФІчнаГА НУМАРА

Цікавасць да эстрады як да мастацкага феномена ўзнікла параўнальна нядаўна, а развіццё эстраднага танца, як найменш вывучанага жанру эстраднага мастацтва, патрабуе асэнсавання таго эмпірычнага вопыту, які назапашаны за апошнія дзесяцігоддзі.

Танцавальны жанр займае на эстрадзе адно з вядучых месцаў, мае асаблівую мастацкую фактуру, якая патрабуе спецыяльнага аналізу. Параўнальна малая даследаванасць жанру, супярэчлівасць і адвольнасць меркаванняў навукоўцаў і крытыкі, размытасць і нявызначанасць мастацкіх крытэрыяў робяць асабліва актуальным тэарэтычнае асэнсаванне ўсіх бакоў эстраднага танца. Найбольш важным падаецца вывучэнне праблемы эстраднага нумара, што абумоўлена ключавым (на перакрываванні тэорыі і практыкі) становішчам гэтай праблемы.

Раскрыццё заканамернасцей станаўлення эстраднага нумара ў харэаграфічным мастацтве ўскладняецца тым, што пакуль не знойдзены універсальны прынцып, з дапамогай якога магчыма выпрацаваць метадалогію аналізу творчых працэсаў на эстрадзе з яе характэрнай мазаічнасцю, шматвобразным