

ОЧУЖУЮЧА СЮЖЕТОБУДОВА

У статті на матеріалі сюжетобудови творів Б.Брехта досліджується ефект очуження як мистецький закон, який має свої естетичні та літературно-художні критерії і принципи, і якому належить значна роль у розвитку традиції та її поєднанні з вимогами сучасності.

Ефект очуження прокладає принципово важливі шляхи проникнення у внутрішню структуру й зміст художнього твору. Роздуми про зв'язок, співвідносність різних елементів художнього твору як про ключі до пізнання цілого, зрозуміло, не є новими. Новою є міра заглиблення в закони внутрішніх зчеплень.

„Будівля” сюжету не зводиться тільки до опорних конструкцій, до несучих балок і скріплень прийомів. Творче начало - і в самому способі кріплення.

Брехт подолав ототожнення сюжету з подієвою канвою. Значущою для нього стала думка про взаємодію-взаємоочуження окремих елементів сюжету. У самому способі побудови твору, в зчепленні елементів, у їх зіставленнях міститься момент художнього пізнання, художнього освоєння дійсності.

Основними рисами очужуючої сюжетобудови Брехта виступають аналітичність і рядоположення (терміни В.Г.Адмоні)[1:140]. Аналітичний сюжет у своєму класичному вигляді - це сюжет суто пізнавальний, що „перетворює розгортання дії в художньому творі в спосіб виявлення коренів, причин, внутрішньої суті зображеної в творі дійсності”[1:141]. Але в творчості Брехта широко розвивається й такий націлений на пізнавальність сюжет художніх творів, який за своїм формальним характером протистоїть аналітичності. Це сюжет, заснований на рядоположенні.

Звичайно, рядоположення в чистому вигляді як єдиний принцип організації художнього твору майже ніколи не може бути досягнуте, особливо в драматургії, де розвиток зображуваної дійсності в часі ніби заданий самою течією сценічного часу. Як відомо ще з Лессінгового „Лаокоону” [2:207], сам принцип словесного мистецтва в будь-якому його прояві настільки орієнтований на рух у часі, на послідовність якихось моментів у часі, що рядоположення цих моментів йому протипоказано. А втім у відомих умовах таке рядоположення все ж виникає, маючи на меті шляхом зіставлення різних, зазвичай контрастних, розташованих так чи інакше поруч явищ допомогти більш точному й глибокому розумінню, осмисленню, осягненню якогось із цих явищ або всієї їх сукупності.

Аналітичній структурі рядоположена структура протистоїть тим, що аналітичному прагненню максимально „угвинчуватися” в один і той самий предмет протистоїть прагнення рядоположення співрозташовувати різні предмети. Аналітична побудова сюжету - вертикальна, рядоположена - горизонтальна.

У більш зовнішньому плані рядоположення досягається шляхом уведення паралельних розповідей, у яких ідеться про одні й ті ж події, що відбувалися в один і той самий час, з точки зору різних персонажів (наприклад, війна - для матінки Кураж, для її дітей: Швейцарця, Ейліфа й Катрін). Таке повторення допомагає більш правильно, більш спокійно, ніби з усіх боків зрозуміти й оцінити той „шматок” дійсності, який зображено в творі, побачити його інакше.

У цілому для драматургії ХХ сторіччя найбільш показовими є такі сюжетні структури, які засновані на аналітичності та рядоположенні. Прикладом їх поєднання є драматургія Брехта.

Аналітичність. Починаючи приблизно з середини 20-х років, драматургія Брехта, як і вся його творчість, спрямовується на виконання завдання „якомога більш повного осягнення краси, мудрості тієї діяльності, що змінює світ”[3:75]. Для досягнення цієї мети Брехт прагне пробудити думку читача й глядача, активізувати їх свідомість, допомогти знайти невідповідності й протиріччя в дійсності, що їх оточує, змусити їх розібратися в тих явищах, які сприймалися. Нічого не приймати на віру, а обмірковувати й аналізувати - ось чому покликане було навчити брехтівське мистецтво тих, до кого воно зверталося.

Головна риса тієї теоретичної концепції, з якою Брехт виступає в галузі драматургії та яка отримує у нього назву „епічна драма”, полягає у вимозі максимально наситити дію елементом аналізу, рефлексії, вийти за межі чистої емоції, безпосереднього переживання. „Актор повинен не перевтілюватися в образ того персонажу, якого він грає, а показувати його, очужуючи й знаходячись ніби з ним поруч”[4:162]. Спектакль у цілому не повинен захоплювати глядача несвідомою емоцією, а покликаний змусити замислитися над тими явищами, котрі він побачив на сцені, а разом з тим і над тією дійсністю, в якій він живе. Таким чином, загальний задум епічної драми й епічного театру глибоко аналітичний.

Разом з тим для драматургії Брехта найбільш характерною є орієнтація на рядоположення, а весь склад брехтівського хисту вирізняється незвичайною конкретністю в баченні світу, могутньою емоційністю стосовно оточуючої дійсності, невтримною жагою життя. У своїх ранніх творах, у п'єсах „Ваал”(1918) та „Барабанний бій вночі”(1919), Брехт робить центральними персонажами людей емоційно неприборканих, цілком занурених у своє емпіричне існування, а оточуюче їх життя зображене у всій своїй безпосередності й грубості, як хаотичне нагромадження подій. Такі п'єси відзначені пошуками сюжетної формули, в якій аналіз, думка, висновок - одночасно „портрет” твору, зліпок його неповторних особливостей [5:8-10].

Парадоксальне синтезування граничної аналітичності й потужної емоційності, прагнення до раціонального пояснення світу й жаги життя, виділенню основних закономірностей у розвитку суспільства й зануреності в густоту буття і складає основу своєрідної сили ефекту очуження в творіннях Брехта. Філософія очуження виводиться драматургом на історичний простір. Дається вона не як теза, супровідна зовні, не як публіцистична сен-

тенція, не як „соціологічний еквівалент” (що, втім, цілком правомірно, корисно й важливо) [6:381]. Вона видобута, витягнута з глибин як звучання самого предмета перествореної дійсності, як його сутність, як форма його цілісності.

Звичайно, не завжди таке синтезування, навіть у його парадоксальній формі, у Брехта відбувалося. У його ранніх творах, у першу чергу, у „Ваалі”, панували могутня емоційність і безпосередній показ життя в його найгрубіших проявах. А в деяких творах 20-х років, особливо в його повчальних п'єсах („Баденська повчальна п'єса про згоду”, 1929 та ін.), переважали, навпаки, граничний раціоналістичний аналітизм і орієнтація на підкреслення загальних закономірностей дійсності, що призводило до схематизму й сухості. Але для більшості значних творів Брехта вже в 20-ті роки (наприклад, для „Трикопійчаної опери”, 1928, для п'єси „Що той солдат, що цей”, 1926, для музичної драми „Махагоні”, 1927), як і для багатьох його віршів навіть більш раннього часу, характерним є поєднання життєвої конкретності й раціоналістичної аналітичності. І таке поєднання призводило до винятково сильного художнього ефекту значною мірою завдяки тому, що воно досягалось на шляхах зумисного парадоксализму, різким зіткненням і взаємопроникненням різних стильових верств мови, різних сфер життя, різних форм мислення. Саме підкреслювання різноманітності сполучуваних інгредієнтів при нерозривності їх зв'язку створювало надзвичайно гостру напруженість і дії в цілому, і окремих сцен, і окремих реплік. Особливо важливо, що при цьому підкреслена контрастність не обмежувалась у Брехта творенням суверенної іронії. У концепції очуження іронія відіграє значну роль. Але за чи, швидше, над іронією у Брехта з більшою чи меншою виразністю нерідко намічаються і „непідвідомчі” іронії неоднозначні сфери буття й неоднозначно стверджувані чи заперечувані образи [7:73].

Посеред багатоманітних форм аналітичності, які існують у Брехта, ми зупинимося - не виходячи за межі брехтівських текстів, тобто не звертаючись до структури сценічної вистави як такої, - лише на трьох, які видаються нам особливо важливими в очужуючій сюжетобудові:

1. Дистанціювання сюжету. Сюжет у Брехта очужений перш за все тим, що він зазвичай дещо „віддалений” у часі й просторі. Хоча вся творчість Брехта цілком звернена до сучасності, до насущних питань сьогодення, час і місце дії його п'єс і романів, як правило, віднесені в деяку далину, часову чи просторову, а інколи в ту і в іншу разом. Давній Рим у незакінченому романі „Справи Юлія Цезаря”(1937-39) і п'єсі „Допит Лукулла” (1951), вельми умовний Китай у п'єсі „Добра людина з Сичуані” (1940), умовний Схід в основній дії п'єси „Кавказьке крейдяне коло” (1944), Італія 17 сторіччя в п'єсі „Життя Галілея” (перший варіант 1939), дуже схематизована Америка в п'єсах „Махагоні” (1927), „Свята Іоанна різниці” (1930) - ось, скажімо, яким епохам і країнам належать події, про які повідомляє та які коментує Брехт.

У 1965 році Мартін Вальзер писав: „Ті виміри, ті умови існування, які потрібні були Брехту для його зображень, завжди потребували певної земної потойбічності. Реалістичною тут є лише тенденція, закон руху. А зразки завжди виготовлені з матеріалу, з якого створені казки й легенди”[8:149].

А втім, така віддаленість сюжетів Брехта від сучасного життя зовсім не випадкова. Вона допомагає виділити в зображувальній події те головне, що хоче показати в ній глядачу або читачу автор, сприяє коментуванню того, що зображене на сцені чи на сторінках роману, перетворюючи сюжет на певну параболу, притчу, яка служить для загостреного ствердження якогось загального положення, вельми актуального для сучасної дійсності. Наприклад, у п'єсі „Життя Галілея” Брехт показує відрив науки від її місії служіння людству, небезпеку катастрофічних наслідків наукових відкриттів. „Допит Лукулла” був поетичним акордом, протиборствующим фанфарами війни, що вже звучали над Європою. У п'єсі про гангстерів з назвою „Кар'єра Артуро Уї, якої могло й не бути” Брехт розповідає всесвітньо відому історію підйому Адольфа Гітлера.

Таке дистанціювання - елемент композиції сюжету, що влучно позначає сутність ефекту очуження: винесення того явища, яке повинно бути в п'єсі чи романі з'ясоване, із звичного контексту сучасного життя надає цьому явищу особливої виразності, дає змогу по-новому й більш ретельно роздивитися його, взагалі перетворює звичне на незвичне, дивне й тому сприяє його розумінню.

2. Конкретність сучасної проблематики. Тенденція до дистанціювання сюжету чи до його перетворення на алегоричну притчу в Брехта поєднується з незвичайною, підкресленою конкретністю, зануреністю в сучасність, ніби „негайністю” того життєвого матеріалу, котрий організовується брехтівським сюжетом [9:37]. Внутрішня структура його творів виповнена атмосферою ХХ сторіччя, більше того, - атмосферою того періоду, коли створювався даний твір.

Очуження сюжету, образів і мови в „Справах Юлія Цезаря” заходить надзвичайно далеко. Тут йдеться про великий бізнес, який римські комерсанти роблять на Сході, про спекуляції акціями й т.п. Явища й терміни сучасної економіки й політики привносяться в життя Давнього Риму. Без сумніву, у Брехта досить дотепності в розвінчуванні офіційних законоположень, які з тупою впертістю чвалять живе життя. Йому не позичати ні щирості, ні сповненого серйозності потягу до всього, що повстає проти підробок. Все це спонукає прислухатися до тривоги з приводу зубожіння громадянськості, що прозвучала в „Справах Юлія Цезаря”. Таким чином, дистанція між „віддаленим” сюжетом і конкретністю проблематики в художній тканині твору є одним із найважливіших джерел його динамічності й напруженості.

3) Контраст „логіка - побут.” Формою аналітичності, яка передається через зіткнення різноманітного в поезії Брехта, є також поєднання узагальнованої, підкреслено логічної форми думки з якнайконкретнішою, повсякденною, навіть вульгарною лексикою. Таке зіткнення відіграє дуже важливу роль при дистанціюванні сюжету й життєвого матеріалу.

Розповсюджуючись зазвичай на окремі уривки тексту, контраст „логіка - побут” доповнює контраст далекий сюжет - конкретний життєвий матеріал, притаманний для багатьох творів Брехта. У своїй сукупності обидва ці

види контрастів, глибоко споріднені за своєю основною характеристикою (взаємопроникнення двох протилежних начал - абстрактного й конкретного), наснажують усю творчість Брехта в плані парадоксального перехрещення в ньому гострої думки й безпосереднього сприймання сучасного життя в його конкретності. Але була в ньому й зовсім інша форма контрастності.

Рядоположення. Зіткнення різнорідних начал здійснюється в сюжетній структурі творів Брехта й шляхом співрозташування в одному й тому ж тексті уривків різного жанрового, композиційного й стильового характеру, тобто з використанням рядоположення.

Прагнення до рядоположення в сюжетній побудові, одного з основних принципів брехтівської драматургії, відбивається і в самій ідеї епічної драми як драми, що поєднає різні стихії мистецтва.

Загальне призначення такої очужуючої сюжетобудови у Брехта - це „непряме роз'яснення смислу зображуваних подій, характеру художніх образів”, тобто роз'яснення суті всього того, що показано в драмі, причому таке роз'яснення, яке дане в максимально напруженій, динамічній формі [10:94]. Контрасти, зіткнення різнопланових стильових і жанрових шарів надають п'єсам Брехта особливій енергії. Вони пронизують його творчість, наповнюють її парадоксальністю, котра покликана зрештою продемонструвати всю парадоксальність сучасної дійсності. Одним із моментів цієї принципової парадоксальності брехтівської творчості, що народжується з очуження, є взаємопроникнення в багатьох творах Брехта трагічного й комічного начал, а також поєднання інтонації пропагандистсько-повчаючої з інтонацією відчайдушних веселощів.

Створюючи сюжети, які давали напружене зображення людської природи в її неприкрашеності й алогізмі, Брехт прагнув спрямувати своїх глядачів і читачів на те, щоб вони не тільки простежили за розмірковуваннями персонажів п'єси, але й самі зробили ряд висновків, активізуючи діяльність свого розуму. Драма Брехта показувала невідповідність між благополучною видимістю й неблагополучною суттю суспільства, виявляючи непривабливу сутність респектабельних форм життя. Таке виявлення нерідко ставало „вищою мірою несподіваним і парадоксальним” [10:124]. Всі звичні уявлення легко мінялися місцями: солідні чесноти поставали як лицемірство, за яким приховувались обман і злочин, загальноприйняті істини виявлялись безглуздими й шкідливими і т.п. Разом з тим абсолютно очевидне величезне значення неоднозначного сюжетного розвитку як рушійної сили в побудові драми, що передбачає множинність інтерпретацій, і в плані парадоксального розкриття справжньої природи тих явищ, котрі переховуються за їх зовнішнім виглядом.

Прагнучи до створення величезної напруженості й найбільшої внутрішньої концентрації в своїх творах у межах точно відмежованого сценічного світу, Брехт створює і зовнішню напруженість шляхом „рваної” побудови сюжету, включення сонгів і хорів, взагалі шляхом подолання органічності сценічного світу, його підриву. Новаторськи насичуючи свою драматургію рухом думки, „сюжетно значущим інтелектуальним діалогом і соціально значущим аналітичним сюжетом”, Брехт підриває замкненість сценічної дії та створює драму, побудовану на рядоположенні контрастних компонентів тексту й на оголенні умовності театральної дії [11:67].

За Брехтом, сюжет - це сукупність подій п'єси (Gesamtgeschehnis), куди входить усе, що відбувається з персонажами [12:11]. Оскільки, з одного боку, устрій спільного життя створений попередніми поколіннями, то для сучасників такий порядок є чимось наперед даним, а те, що з ним відбувається, - чимось індивідуальним. Але, з іншого боку, оскільки устрій створювався та створюється самими людьми й підлягає зміні, то те, що відбувається з персонажами, є якоюсь мірою наслідком образу їх дії чи бездії, наслідком зміни образу мислення чи відсутності такого.

Таким чином, у сюжеті рельєфно відбивається найбільш суттєве з життя діючих осіб. Брехт називає сюжет „серцевиною драми” [165:12]. Він ніколи не робив у сюжеті ставку на те, чим завершуються події, постійно звертав увагу на самий їх хід. Звичайно, в його драмах є прекрасно написані драматичні, напружені сцени, на зразок сцени з барабаном або розстрілу Швейцарця. Але в цілому Брехт будує сюжет за принципом наступності однієї події за іншою, а не з витікання однієї з іншої, тобто на зниженні напруги, перебуваючи в явній опозиції до „звичайної” драматургії з її експозицією, зав'язкою та кульмінацією. Брехт перед текстом сцен подає їх короткий зміст. Цим не вичерпується розвиток п'єси, проте такий прийом орієнтує глядача, сигналізуючи йому, на що варто було б звернути увагу.

1. Адмони В.Г. Поэтика и действительность. - Л.:Сов.писатель,1975. - 312с.
2. Lessing G.E. Ausgewählte Werke. - Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1954. - 384S.
3. Mittenzwei W. Brecht. Von der „Ma?nahme” zu „Leben des Galilei”. - Berlin:Aufbau-Verlag, 1962. - 205S.
4. Современная зарубежная драма:Сб.статей.Отв.ред.Копелев Л.З. - М.:Изд-во АН СССР, 1962. - 383с.
5. Brecht B. Bei Durchsicht meiner ersten Stucke. - Berlin.:Aufbau-Verlag, 1962. - 350S.
6. Добин Е.С. Сюжет и действительность. - Л.:Сов.писатель, 1981. - 432с.
7. Пинский Л.Е. Магистральный сюжет: - М.:Сов.писатель, 1989. - 410с.
8. Адмони В.Г. Генрик Ибсен.Очерк творчества. - Л.:Худож.лит., 1989. - 272с.
9. Затонський Д.В. Минуле, сучасне, майбутнє. - К.:Дніпро, 1982. - 370с.
10. Scharer B. Bertolt Brechts Theater. Sprache und Buhne. - Zurich:Juris-Verlag, 1964. - 275S.
11. Esslin M. Brecht. Das Paradox des politischen Dichters. - Frankfurt am Main:Athenaum, 1962. - 272S.
12. Brecht B. Kalendergeschichten. - Leipzig:Verlag Philipp Reclam jun., 1974.- 124S.

Соколовська Світлана Францівна - аспірант кафедри зарубіжної літератури Житомирського державного педагогічного університету ім.І.Франка.

Наукові інтереси:

- теорія літератури, німецька література.