

"Добра людина із Сичуані" Б. Брехта: досвід інтерпретації

Теорія та практика інтерпретації літературного твору – надзвичайно важлива складова науки про літературу, що об'єднує здобутки теорії літератури, історії літератури та літературної критики навколо проблеми літературознавчого осягнення феномену літературного твору. Яких би поворотів не зазнавала еволюція літературознавчої методології [1; 2], необхідність теоретичного осмислення здійснюваної щораз в новому теоретико-методологічному контексті інтерпретації літературного твору залишається незмінно актуальною [3]. П'єси Б. Брехта в цьому відношенні виступають в якості напрочуд показового художнього матеріалу, оскільки стають простором міжродової взаємодії [4], що водночас і загострює, і знімає такий аспект здійснення літературознавчої інтерпретації, як врахування родової специфіки літературного твору. Крім цього, специфіка художнього мислення Брехта є такою, що приховані закономірності художньої творчості, стаючи предметом авторської рефлексії, яскраво виявляють себе в поетиці творів, які перетворюються таким чином у обговорення не лише певних соціальних і філософських, але й мистецьких проблем. Метою даної статті є здійснення літературознавчої інтерпретації п'єси Брехта "Добра людина з Сичуані" та її теоретико-методологічне осмислення.

Характеристики художньої реальності, породженої літературним твором, виявляють свою відповідність рівням текстуальної реалізації художнього цілого, а саме організації художнього простору та часу й структури оповіді/дії/поетичного мовлення (картина світу та концепція людини), композиції сюжету та композиції образів (подієвість), становленню авторського ідіолекту як індивідуальної реалізації художньої мови епохи (омовленість) та художнього стилю як сукупності авторських інтерпретаційних моделей літературного твору (цілісність), формулювання назви твору як програми його інтерпретації (значущість). При цьому авторські інтерпретаційні моделі – функціонально значущі елементи художньої структури, що визначають вектори інтерпретації, – вбудовуються у всі рівні

текстуальної реалізації художнього цілого, забезпечуючи можливість переходу творчої свідомості від рівня до рівня, а також її коливання між авторською та читацькою позиціями, між творенням та інтерпретацією, які здійснюються паралельно, взаємодоповнюючись. Нова якість відтворюючої свідомості, необхідна для існування цієї свідомості в просторі даного літературного твору, теж набувається в процесі контакту з текстом, в процесі його сприйняття, яке провокує такого ж роду переходи та коливання, результатом яких стає розгортання в читацькій свідомості інтерпретаційної моделі літературного твору.

Усвідомлюваний в результаті літературознавчої інтерпретації смисл літературного твору постає в якості певної картини світу, що узгоджується з відповідною концепцією людини. І дійсно, цілісна картина світу відкривається з певної точки зору. Здатність осягнути її – наслідок особистісних зусиль, оскільки, за висловом П. Рікера, "я", що направляє інтерпретацію, "може повернутися до нас лише як її результат" [5: 49]. Так на рівні літературного твору конкретизується філософська категорія "картина світу" з характерним для неї протиставлення класичного, неокласичного та антикласичного бачення світу, набуваючи специфічних художніх конотацій. "Класична картина (або класичне бачення) світу – це розуміння буття як єдиного, впорядкованого, гармонійного, такого, що має нерухомі константи й смисл, а людини – як сутнісно й органічно причетної цьому буттю, в нього включеної" [6: 22], – зазначає В. Є. Халізов. У п'єсі-параболі Брехта, написаній на принципово "очуженому" в просторовому та часовому відношенні матеріалі, відбувається художньо заплановане автором зіткнення двох протилежних картин світу: саме такого роду філософський конфлікт проектується Брехтом на свідомість глядача. Відзначимо два принципово важливі моменти: новаторство Брехта в галузі драматургічного конфлікту полягає саме в тому, що конфлікт переноситься навіть не у свідомість героя, як у представників "нової драми" Г. Ібсена та Б. Шоу, а у свідомість глядача, а з іншого боку сам характер цього конфлікту виявляється без

перебільшення світоглядним.

У фіналі п'єси боги, що за задумом автора мали відшукати на землі хоча б одну добру людину, свідчать про картину світу, що їм відкрилася: "О, что за мир предстал перед нашими глазами – повсюду бедствия, низость, измена! Даже природа изменила нам. Прекрасные деревья обезглавлены проволокой, по ту сторону гор виднеются густые облака дыма, слышится гром пушек, и ни одного доброго человека, который способен устоять!" [7: 593]. Залишаючи дискусію про можливість існування доброї людини у такому складному, "не пристосованому для життя" [7: 593] світі відкритою, автор словами актора запрошує залучитися до неї глядача, допомогти віднайти шлях до гарного завершення розказаної "казки":

Ведь должен быть какой-то верный выход?
За деньги не придумаешь – какой!
Другой герой? А если мир – другой?... [7: 601].

У процитованому фрагменті фінального акторського звернення до глядацької аудиторії міститься своєрідна авторська підказка щодо розуміння сутності того, що відбувається на сцені: за гроші не вирішиш проблему буття, оскільки саме гроші перетворюють людське буття у тваринну боротьбу за існування, стають головним засобом спотворення людини і світу. Поки мистецтво залишається непідвладним цьому нищівному важелю суспільного життя, воно спроможне гармонізувати і людину, і світ, на що, як бачимо, і покладає надії Брехт. Художній експеримент, влаштований драматургом, покликаний розкрити сутність відносин, які панують між людьми у суспільстві. Відносини ці мають передусім "товарно-грошовий" характер.

Сучасні інтерпретатори та постановники п'єси акцентують її філософський характер, підкреслюючи у авторському жанровому визначенні твору слово "парабола". Але предметом філософського осмислення стає експлуатація людини людиною, її психологічні наслідки. Не випадково центральною героїнею п'єси виявляється повія, що відверто продає себе в той час, як всі інші роблять це у завуальованій формі, приховуючи факт самопродажу передусім від самих себе. Цю відвертість "успадковує" від Шен Де її "двійник" Шой Да – єдиний з усіх героїв твору, хто абсолютно чітко і конкретно озвучує правдиві мотиви своїх дій, не намагаючись виглядати краще, ніж він є насправді в тій чи

іншій ситуації. В одному із зонгів у фінальних сценах Шен Де скаже, що отримані від богів гроші розкололи її на дві частини: Шен Де, що живе за законами кохання, може лише віддавати, дарувати – своє почуття, гроші, рис, будь-що, себе, своє життя, натомість Шой Да віднімає у інших: гроші, майно, час, сили, кращі людські почуття, примушуючи все і всіх працювати на те, аби грошей робилося більше і більше. Шен Де не порушує божих законів, Шой Да – людських. Вони існують неначе у різних часових та просторових вимірах – організація художнього часу та простору у п'єсі виявляються складними.

Час, у якому живе Шен Де, природній, час дощу, що стає для неї символом кохання. Вона переживає найкращі хвилини свого життя у міському парку, коли йде дощ. Весь час дії п'єси – це час вагітності Шен Де, тобто час, коли сили кохання та природи беруть над нею гору, підпорядковуючи собі її існування. Але саме завдяки такому підпорядкуванню вона відчуває себе щасливою. Час Шой Да вимірюється зростанням "срібних доларів", кількості робітників, що на нього працюють, моральною деградацією людей, що підпадають під владу його грошей, кількістю магазинів, що планується відкрити найближчим часом. Його простір – це місце, де здійснюється купівля та продаж у будь-якій формі. Цікаво, що у такому часопросторі час для Шен Де катастрофічно прискорюється, а простір звужується (мрія про подорож до Пекіну, надія на розширення простору існування та зміну його якості виявляється ілюзією). Ми розуміємо: єдине, на що може розраховувати Шен Де, – це в'язниця. Шой Да ж просто не існує у часопросторі кохання та природи, у часопросторі Шен Де.

Таким чином, організація часу та простору у п'єсі узгоджується з композицією сюжету та образів. Всі герої твору здійснюють переходи від часопростору кохання до часопростору купівлі-продажу, але лише для Шен Де часопростір кохання виявляється основним, відповідним її внутрішній сутності, яку вона прагне залишити незмінною. Всі інші зраджують світ кохання до іншого, відмовляються від нього заради конкретних прагматичних інтересів. При цьому Брехт звертає увагу на те, як, приховуючи від себе правду про нищість зради найкращого у собі, люди відрізають собі шлях до відродження: неможливо виправити помилку, яка не визнається, не усвідомлюється як помилка. Можна зауважити, що драматург враховує художній досвід А. П. Чехова та Б. Шоу: всі

герої поставлені в одну й ту ж ситуацію, всі так або інакше переживають неблагополуччя світу, втрату власної людяності, але нічого не можуть змінити, нічого не хочуть змінювати, оскільки навчаються пристосовуватися до будь-якої ситуації, використовувати її задля власної вигоди. Виключенням в цьому відношенні виявляється лише Шен Де / Шой Да, внаслідок чого саме вона виявляється звинуваченою, всі інші – звинувачують.

Перетворення, яке відбувається з головною героїнею, – данина параболічній умовності п'єси, прийом, який створює знаменитий ефект очуження, – блискуча художня знахідка Брехта. Цей щільно вписаний в поетику епічного театру прийом вочевидь демонструє сутність спотворюючого впливу суспільства на людину, що призводить до розколоти особистості, змушує людину приховувати своє справжнє "я" під маскою, відмовлятися від надії на щастя, пов'язаної з коханням, веде до знищення тендітної жіночості маскулінною енергійною жорсткістю. Це перетворення – своєрідна авторська інтерпретаційна модель п'єси, яка проявляє сутність метаморфоз, що відбуваються з усіма іншими. За задумом Брехта, поряд з образом Шен Де опиняється образ "мертвого льотчика" Ян Суна. Драматург ретельно відстежує етапи його моральної деградації, яка стає передумовою соціального успіху: ось Сун збирається покінчити самогубством через те, що більше не може літати; ось він вирішує одружитися з Шен Де, покладаючи надії на її гроші, – хабар може допомогти вижити з посади іншого льотчика; ось відмовляється від весілля, оскільки супутні йому обставини виявились недостатньо вигідними; ось марно витрачає гроші Шен Де, опиняючись за бортом суспільного життя; ось стає робітником, а потім "понукальником" Шой Да, отримуючи можливість не працювати самому в обмін на жорстке ставлення до тих, хто працює.

Цікаво, що лише на кордоні між життям і смертю, переживаючи відчай, Сун виявляється здатним побачити кохання Шен Де, відчути його рятівну силу. Як тільки загроза смерті зникає, герой починає думати, як краще використати кохання дівчини, які зиски можна отримати, завдяки владі над її душею. В образі Суна відчутне відлуння окремих мотивів книги А. де Сент-Екзюпері "Планета людей", яка вийшла у 1939 році і, можливо, була прочитана Брехтом. Так, Сун служив на поштової авіалінії, здійснював нічні вильоти, Шен Де захоплюється думкою, що робота льотчика слугує налагодженню зв'язків між людьми,

людському спілкуванню. Але льотчик Сун перетворюється на високооплачуваного чиновника фірми, його перестає приваблювати романтика польотів, відлякує небезпека нічних рейсів. У книзі Сент-Екзюпері образу льотчика, окриленої людини, що віднаходить свободу у служінні своєму покликанню, протиставлений образ старого чиновника, життя якого, позбавлене високого сенсу, перетворюється на пустелю. В п'єсі Брехта докладно проаналізовано шлях Суна від льотчика до чиновника, втрату ним високих порухів душі, відмову від покликання та кохання заради соціального успіху, головним критерієм якого стають гроші.

Саме гроші, що виступають головним регулятором людських відносин, спотворюють людей, роблять стосунки між ними суто формальними, катастрофічно впливають на людські долі. Точніше, не самі гроші, а вибір на користь грошей, який роблять люди в тій або іншій ситуації, відкидаючи будь-які інші варіанти розвитку подій. Образ грошей надзвичайно красномовний у творі – це "срібні долари". Останнє слово викликає цілком прогнозовані асоціації. Лише Шен Де виявляється людиною, здатною ігнорувати силу грошей: вона відмовляється від зустрічі з клієнтом, щоб дати притулок богам, хоча завтра треба платити за квартиру; купує у водноноса Вана воду в той час, як іде дощ; віддає отримані від добрих сусідів гроші льотчику, щоб збулась його мрія, тощо. Гроші спотворюють не лише людей, але й події, що відбуваються, перетворюючи будь-яку ситуацію (весілля, суд, дискусію) у ситуацію купівлі-продажу. Таким чином, центральною подією п'єси виявляється суд над людиною, що відмовилась продавати себе за гроші (Шен Де), але натомість опинилась перед необхідністю купувати інших (Шой Да). Жорсткість та одномірність відносин у суспільстві, де все регламентується грошима, художньо досліджується Брехтом: якщо не експлуатуєш ти – експлуатують тебе, якщо не зраджуєш ти (своє краще я, кохання, мрії, добрі почуття до інших людей тощо), зраджують тебе. Драматург вибудовує всю сукупність соціальних стосунків, у які вступають люди, що мешкають у бідних кварталах Сичуані. При цьому кожен займає своє місце і у соціальній ієрархії (відповідно до кількості наявних грошей), і у процесі моральної деградації, що охоплює всіх – від заможних цирюльника та домовласниці – до бідного водноноса Вана.

Ван, як і льотчик Сун, поставлений поруч з Шен Де, його реплікою відкривається дія

п'єси, його сні – розмови з богами – супроводжують в якості коментарів весь хід подій. Сама ідея продавати воду виглядає достатньо абсурдною, тим більше, коли для продажу використовується посуд з подвійним дном. Ван соромиться своєї нечесності, він теж робить хибний вибір, коли, доставши поранення руки від цирульника, йде не до лікаря, якому треба платити гроші, а до судді, який може допомогти стягнути гроші з образника, і пропонує при цьому Шен Де дати свідчення про події, свідком яких вона не була. Але все-таки образ Вана втілює прагнення звичайної, простої, слабкої людини зберегти віру у добро, у можливість покращення життя – не випадково саме Ван більше за інших тривожиться, що Шен Де, з якою були пов'язані його надії, зникла.

Зазначимо, що образ богів у Брехта підкреслено іронічний: у світі людей їм немає місця – вони подорожні, безпритульні, їх вигляд від початку до кінця твору погіршується. Автор вводить вочевидь принижуючі богів подробиці, відмічаючи у одній з останніх ремарок: "Ясно видны следы долгих странствий, глубокой усталости и многих тяжелых испытаний. У одного сбита с головы шляпа, другой попал ногой в капкан для лисиц, все трое босы" [7: 592]. Фінальний відліт богів на рожевій хмарі сприймається як відверта насмішка, особливо на тлі ситуації з Шен Де, яка залишилась невирішеною. Водночас зображення богів ретельно продумане Брехтом і може бути наповнене серйозним змістом, адже саме в процесі спілкування з богом розкривається справжня сутність людини. Так парадоксальним чином ситуація земного суду над Шой Да, до якої герой спеціально готується, підкуповуючи суддю жирним гусаком, обертається божим судом: всі свідки судового процесу видаляються, земні судді замінюються богами, Шен Де знімає маску Шой Да, показуючи своє справжнє обличчя, розповідаючи про свої дійсні переживання та мотиви своїх вчинків. Ситуація суду виступає дзеркальним відображенням метаморфози, що відбувається з Шен Де, відповідно до логіки художньої умовності, яку пропонує Брехт: дівчина, отримавши від богів гроші, змушена стати буквально іншою людиною, але все стає на свої місця, коли людський суд перетворюється на суд божий. Зазначимо, що в ситуації діалогу з богами, сповіді перед ними опиняються лише воднонос Ван та Шен Де – люди, у яких є сумніння, які болісно переживають свою невідповідність одвічним моральним законам.

Таким чином, подієвість створеної Брехтом умовної реальності підпорядковується завданню художнього дослідження сучасної картини світу та відповідної їй концепції людини. Інтерпретація п'єси може відбутися лише у тому випадку, коли виявиться причетною до цієї подієвості, виявивши під маскою зображених драматургом псевдо-подій (купівля тютюнової крамниці, весілля, суд, прихід та відліт богів тощо) запрограмовану поетикою твору дійсну подію – проявлення смислу того, що відбувається. Специфіка подієвості п'єси зумовлює своєрідність художньої омовленості цієї подієвості. Вона скерована на демаскування сутності, виявлення правди. В цьому відношенні величезного значення набуває мовна самохарактеристика дійових осіб. Перш за все – контраст між мовним самовираженням Шен Де та Шой Да. Ось репліка Шен Де з діалогу з льотчиком Суном:

"Шен Де (*горячо*): Как бы ни свирепствовала нужда, все же есть на свете отзывчивые люди. Когда я была маленькой, я упала однажды с вязанкою хвороста. Какой-то старик поднял меня и даже дал грошик. Я часто вспоминала об этом. Те, у кого мало еды, охотно делятся с другими. Вероятно, люди рады показать, на что они способны, но разве не лучшее из того, на что они способны, – доброта? Злоба – это просто отсутствие способностей. Кто поет песню, или строит машину, или сажает рис, тот доброжелательный. И вы тоже такой" [7: 541].

А ось фрагмент репліки Шой Да з діалогу зі служницею Шин, який відбувається після розмови з Суном:

"Шой Да (*кричить*): Лавка пропала! Он не любит! Это крушение. Гибель. ... Разве мы легкомысленны? Нет. Разве, когда надо, мы не способны на жестокость? Нет. Я готов схватить вас за горло и трясти до тех пор, пока вы не выплюнете монету, которую украли у меня. Вы это знаете. Времена ужасны. Этот город – ад, но мы карабкаемся вверх по гладкой стене. И вдруг когонибудь из нас постигло несчастье – любовь. Этого достаточно, все погибло. Малейшая слабость – человека нет. Как освободиться от всех слабостей, и прежде всего от самой смертоносной – любви? Она невыносима для человека! Она слишком дорога! Но скажите, можно ли вечно быть начеку? Что это за мир!" [7: 556].

Очевидно, що репліки Шен Де та Шой Да виявляють їх належність до різних світів, різних систем відліку. Те, що є щастям для дівчини, – загибель для її двійника; те, що має цінність для Шой Да, позбавлене вартості для

Шен Де і навпаки. Процитована репліка Шой Да практично єдина, де відчутна емоція, всі інші – підкреслено раціональні, уявляють собою не міркування, а розрахунки й підрахунки. Так на рівні омовленості події демаскування істинних взаємин між людиною та світом проступає конфлікт між двома способами існування, один з яких регламентується товаро-грошовими відносинами, а інший – законом любові до іншого. Характерно, що перший варіант назви п'єси – "Товар-любов" ("Die Ware Liebe"). За Брехтом, розірваність особистості, яка прагне одного, але змушена жити відповідно до іншого, свідчить про докорінне неблагополуччя світу, його дисгармонійність. Така ж розірваність спостерігається в репліках інших персонажів, які однією мовою говорять з Шен Де й іншою з Шой Да, причому в обох випадках мова виявляється лицемірною, не розкриває сутність, а приховує її. На тлі цієї тотальної неправдивості омовлення буття, яка характерна для реальності й стає предметом художнього аналізу в п'єсі, особливого значення набувають зонги – пісні дійових осіб, у яких здійснюється спроба безпосереднього омовлення правди.

Так в п'єсі Брехта виникає ще один конфлікт – між дійсністю, в якій правда перебуває у прихованості, та художньо-мистецьким твором, поетика якого підпорядкована розкриттю правди, з'ясуванню її. При цьому гармонія, відсутня у соціальному світі, може бути досяжною у художньому творі, цілісність якого має відбудувати втрачену цілісність світу та людини [8]. Специфіка епічного театру Брехта в тому, що феномен художньої цілісності п'єси, в якій всі елементи форми та змісту перебувають у єдності, так що будь який елемент веде до інших, виступає в ролі авторської інтерпретаційної моделі твору, зумовлюючи вектори розгортання інтерпретації, постійно ставиться під сумнів драматургом, навмисне розхитується ним. Це розхитування виявляється у появі елементів, надмірних щодо

художньої цілісності твору, – інтермедій, зонгів, акторського звернення до публіки. Крім цього, родова універсальність п'єси Брехта, використання в ній художніх можливостей і драми, і епосу, і лірики теж сприймається як фактор надмірності. Автор п'єси неначе навмисно відмовляється від підвладної його таланту художньої цілісності, щоб звернути увагу глядача на те, що гармонійна цілісність перестала бути атрибутом реального буття, яке все більше набуває ознак катастрофи (п'єса "Добра людина з Сичуані" писалася з 1939 по 1941 рік).

В цьому відношенні важливим є усвідомлення того, що художня творчість, за думкою Брехта, здійснюється за законами кохання до людини, але не може дозволити собі не помічати її вад, не розуміти, чим вони зумовлені. Брехт, подібно до Шен Де, любить людину, вірить у неї, покладає надії на її прагнення залишатись доброю за будь-яких обставин, але водночас, подібно до Шой Да, знає її ціну. Отже, роздвоєння головної героїні виступає в ролі центральної авторської інтерпретаційної моделі п'єси, яка акумулює весь її надзвичайно багатий інтерпретаційний потенціал, що може реалізовуватись водночас у різних смислових площинах – соціальній, філософській, психологічній, теологічній, естетичній. Останнє виявляється цікавим і несподіваним – п'єса містить брехтівську рефлексію і з приводу принципів власної творчості, такого характерного для неї коливання між поетикою аристотелівського та неаристотелівського театру.

Так повною мірою розкривається значущість твору Брехта, втілена автором у його назві: справжня сутність людини перевіряється всією сукупністю її соціальних взаємозв'язків, Сичуань не лише руйнує добру людину, примушуючи її відмовитись від кращого в собі, але й створює її на інших засадах, подібно до того, як болісне переживання митцем дисгармонійності світу, якому він належить, веде до народження нової поетики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Касперський Едвард. Література. Теорія. Методологія // Література. Теорія. Методологія / Пер. з польськ. С. Яковенка; упорядк. і наук. ред. Д. Уліцької. – 2-ге вид. / Едвард Касперський. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – С. 9 – 37.
2. Мітосек Зофія. Теорії літературних досліджень / Переклад з польської Віктор Гуменюк, науковий редактор В. І. Іванюк / Зофія Мітосек. – Сімферополь : Таврія, 2005. – 408 с.
3. Нич Ричард. Теорія інтерпретації: проблема плюралізму // Нич Ричард. Світ тексту: постструктуралізм та літературознавство // Переклада з польської Олена Галета / Ричард Нич. – Львів : Літопис, 2007. – С. 97 – 143.
4. Чирков А.С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). – К. : Вища школа, 1989. – 160 с.
5. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной. — М. : КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2002. — 624 с. (Серия "Канон философии").

6. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2004. – 405 с.
7. Брехт Бертольт. Добрый человек из Сычуани. Перевод Е. Лях-Ионовой и И. Юзовского. Стихи в переводе Б. Слуцкого // Брехт Бертольт. Стихотворения. Рассказы. Пьесы / Перевод с немецкого / Брехт Бертольт. – М.: Издательство "Художественная литература", 1972. – С. 511 – 602. (Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Том 139).
8. Гиршман М. М. Становление понятия "художественная целостность" и его современное значение // Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – 2-е изд., доп. / М. М. Гиршман. – М.: Языки славянских культур, 2007. (Коммуникативные стратегии культуры). – С. 19 – 61.