

С.Ф. Соколовська,
кандидат філологічних наук, доцент
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)

ДРАМАТУРГІЯ Б. БРЕХТА І "МОНТАЖНЕ МИСЛЕННЯ" ХХ СТОРІЧЧЯ

У статті проаналізовано специфічну змістовність активної монтажної композиції драми, яка в ХХ столітті почала витісняти замкнені події вузли. Основна увага зосереджена на драматургії Б. Брехта, адже драматургічні твори Брехта несуть у собі модель нового "універсального зв'язку світу", який здійснюється за законами монтажу. Така драматургія диктує й новий спосіб прочитання, й передбачає нового читача та глядача – носія "монтажного мислення".

Традиційний театр і драма в ХХ столітті зазнають істотних змін, пов'язаних з тим, що концепція естетичного впливу ХІХ сторіччя (драматургія цілісної дії й герой, який організує та з'єднує цю дію) змінюється впровадженням монтажного мислення, яке апелює до "нового" глядача (не співпереживання, а аналітичне співставлення, збирання вистави воєдино) [1: 51]. Як відомо, термін "монтаж" в естетичному та культурологічному значенні перш за все мав розповсюдження в кіно. Сучасні мистецтвознавці стверджують, що "відкриття" монтажу та його формоутворюючої ролі в цьому масовому виді мистецтва не могло не призвести до пошуків прототипів в інших – більш традиційних – формах творчості [1; 2; 3; 4; 5]. Інтенсивне використання принципів монтажу, складний процес його перевірки й уточнення в дослідницькій практиці дають змогу виявити аспекти цього явища, що підлягають подальшому вивченню, а саме: своєрідність монтажу в драматургії, його естетична сутність та художня функція. Метою розвідки є аналіз принципів монтажу, як одного із способів суб'єктивного перетворення митцем реальної дійсності. Проблема, що нас цікавить, не обмежується лише загальними властивостями даного художнього феномену. Присутність його дається взнаки на різних рівнях (сюжетному, композиційному, образному). У драматургії Б. Брехта монтаж постає у всій своїй вагомості й конкретності художнього втілення дійсності.

Екстраполяція монтажних принципів у сферу культури в самому широкому діапазоні – безумовна заслуга С. Ейзенштейна. Якщо монтаж – ключ до естетики одного з найпоширеніших у ХХ сторіччі видів мистецтва, то правомірно припустити, що він, нехай у прихованому стані, існував споконвіку та наповнював різноманітні твори. Крізь призму монтажного мислення все – від ієрогліфів та образотворчого мистецтва Сходу до віршів Пушкіна, реалістичних живописних полотен та прози Флобера і Діккенса – розкладалось на частини і з'єднувалось знову, що давало новий художній ефект. Переконливість цих, сьогодні класичних, аналізів, буквально відкривши очі на "монтажність" класики, не залишає сумнівів у цінності такого розширеного тлумачення [2: 24].

Як зазначав С. Ейзенштейн, основне завдання монтажу – зв'язно послідовний виклад теми, сюжету, дії, вчинків. Унаслідок зіставлення двох монтажних уривків вони стають більш подібні не на їх суму, а на результат множення. При цьому, що для С. Ейзенштейна дуже суттєво, "бажаний образ не дається, а виникає, народжується" [6: 163]. Таке виникнення образу створює абсолютно нові контакти з глядачем. У творчий процес залучаються його емоції та розум, адже "глядач не тільки бачить зображені елементи твору, він, як і автор, переживає динамічний процес виникнення та створення образу" [6: 165].

Отже, статус естетичної категорії монтаж отримує саме в кіно: рух кадрів одного за одним є суттєвим для фабули фільму, як для літературного тексту зміна епізодів. Монтажне порушення лінійності представляє інший вид співвідношення цих епізодів. Унаслідок дії цього співвідношення відбувається переакцентування, перерозподіл смислових валентностей (відтінення, збільшення, відсилання до інших художніх творів). Співрозташування кадрів породжує інше значення, смисл якого не дорівнює сумі смислів, що містяться в окремих кадрах. Розосередженість кадрів не порушує зв'язності тексту завдяки з'єднуванню просторово суміжних епізодів.

Будучи гармонічним прийомом у кінематографі, монтаж увійшов у плоть сучасної культури, став одним із головних механізмів смислопородження. Адресат постмодерністських текстів – носій особливого типу сприйняття, "монтажного мислення", виразні ознаки якого містяться в інтелектуальних пошуках 20-30-х років минулого сторіччя.

В. Шкловський так охарактеризував підхід, що вкоренився в мистецтві ХХ століття: "Монтаж – це не тільки поєднання двох шматків. Треба пам'ятати під час монтажу його мету. Потрібен не просто монтаж, а далекий монтаж, бо ж він пов'язаний з несподіваним переосмисленням" [7: 61]. Монтажний план, фраза і навіть епізод – це частина цілого, яке добудовується у свідомості читача або глядача. Але для цього частина повинна нести достатньо інформації, необхідної для добудування цілого. Саме закон *Post pro Toto* (частина замість цілого), за В. Шкловським, дає можливість створити образ, а не показувати його просто як факт або послідовність подій [7: 32].

Яскравими прикладами монтажної композиції є п'єси Б. Брехта. Він подолав ототожнення сюжету з подією канвою. Значущою для нього стала думка про розчленованість єдиного потоку дії, завершеність у собі епізодів, сцен, а також особливий порядок їх слідування. Драматург підкреслював, що динаміка зображуваного

не повинна переважати в сучасній драмі, і зазначав, що в епічній драмі, на відміну від аристотелівської, попередня сцена не зумовлює наступну, кожна є незалежною, і головне, що лінійний розвиток подій поступається місцем монтажу [8: 38].

Сюжети п'єс "Трикопійчана опера", "Матінка Кураж та її діти", "Кавказьке крейдове коло" побудовані на складних комплексах несприятливих для кожного персонажу ситуацій, так що події стосуються різних аспектів життя людей. Брехтівські драматичні сюжети, позбавлені замкнутого подієвого вузла, не стають, однак, ескізними й фрагментарними. Розробивши декілька рівноправних і незалежних одна від одної ліній дії, Брехт, проте, зумів зробити сюжети своїх п'єс внутрішньо єдиними, монолітними та цілісними. Він побудував їх на глибоко продуманих, багатозначних зіставленнях персонажів, подій, сценічних епізодів, реплік. Ці зіставлення дуже різнопланові й ведуться як по схожості, так і по контрасту. Будучи власне композиційним ефектом, вони створюють у читача й глядача відчуття єдності твору.

На перший план у п'єсах Брехта висуваються сцени-ансамблі, в яких на рівних правах бере участь значна кількість дійових осіб. І цим одночасним перебуванням на сцені персонажів, кожен із яких живе своєю долею, почуттями та думками, що стосуються лише його, досягається своєрідний художній ефект. Висловлювання дійових осіб, які інколи здаються випадковими, розкиданими хаотично й безладно, багатозначно зіставляються одне з одним.

При цьому внутрішній стан різних персонажів п'єс Брехта в кожній окремий момент має єдиний емоціональний смисл. Ті чи інші сцени або навіть цілі акти забарвлюються певним настроєм, який створюється схожими переживаннями декількох героїв, а також пейзажем, подробицями побуту, звуками тощо.

Досвід Брехта-драматурга, який відкинув традиційну сюжетну єдність, як бачимо, не тільки не порушує, але й по-новому підтверджує уявлення, що склалося здавна: єдність ідеї твору повинна втілюватися в єдності його сюжетно-композиційної форми. Зовнішньо роз'єднані лінії дії мають смислову спільність, і завдяки цьому сюжети, навіть за відсутності єдиного вузла подій, стають завершеними і цілісними. Зіткнення різнорідних начал здійснюється в сюжетній структурі творів Брехта й шляхом співрозташування в одному й тому ж тексті уривків різного жанрового, композиційного й стилісового характеру, тобто з використанням рядоположення.

В основному йдеться про сонги, тобто віршовано-музичні вставки, пісні, що переривають безпосередній розвиток п'єси і, таким чином, очужують дію. Якщо персонажі брехтівських п'єс, за всього його бажання уникнути натуралістичності в побудові діалогу, говорять усе ж таки сценічною мовою, тобто виступають від свого імені й так чи інакше беруть участь у діалозі, то сонги "переривають течію сценічного мовлення й виводять за межі цієї сценічної дії, вводять елемент підкресленого узагальнення, рефлексії, інколи прямого звертання до публіки" [9: 57].

Сонги коментують дію, кидають додаткове світло на образи, часто бувають ключем до основної драматичної концепції п'єси. Руйнування органічної безперервності дії посилюється тим, що й без того розрізнені епізоди перериваються виконанням сонгів. Він ніби "розвалює" сюжет і цим "вбиває" сценічну ілюзію. Але парадокс сонгу полягає в тому, що ніби "розвалюючи" сюжет, він водночас, як визначальний лейтмотив драми, "цементує" окремі епізоди в певну цілісність. І цілісність така досягається перш за все завдяки єдності думки, яка приваблює до себе увагу, змушує замислитися над головним, обминаючи деталі.

У сонгу даються ознаки невідомі моральної якості драматичного героя та його приховані душевні резерви; їм не дано з'явитися у вузьких рамках існуючих житейських відносин – у попередньо встановлених межах сюжету. Поллі Пічум ("Трикопійчана опера") на своєму весіллі співає баладу про піратку Дженні. За діями Поллі, здійснюваними у відповідності до сюжету п'єси, важко припустити, що в її душі живуть такі загрозливі, криваві видіння. Балада про Дженні-піратку змушує по-новому подивитися на Поллі Пічум – наречену бандита. Поллі співає від свого імені й не від свого. Драматичний герой у сонгу не дорівнює самому собі.

У сонгу здійснюється вертикальний монтаж – найвища, як вважав Ейзенштейн, стадія монтажу [6: 98]. І якщо в загальному русі п'єси монтажний принцип здійснюється в часі через серію відокремлених епізодів, які йдуть один за одним, то в сонгах розділені елементи сприймаються одночасно, як звучання інструментів-суперників у джазовому оркестрі чи симультанна декорація в містеріальному театрі.

Прагнучи до створення величезної напруженості й найбільшої внутрішньої концентрації в своїх творах у межах точно відмежованого сценічного світу, Брехт створює й зовнішню напруженість шляхом "рваної" побудови сюжету, включення сонгів і хорів, взагалі шляхом подолання органічності сценічного світу, його підриву. По-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 монтажі контрастуючих компонентів тексту й на оголенні умовності театральної дії [9: 67].

Життєвість сюжетно-композиційних концепцій "брехтівського типу" можна пояснити перш за все тим, що вони дають автору широкі можливості синтезуючого висвітлення явищ дійсності. Внутрішня, власне композиційна єдність твору активізує асоціативність думки читачів та глядачів, адже справжній смисл сюжету не завжди розкривається легко. Дуже часто, як у картинах Брейгеля, його суть лежить на відстані від центру композиції. До нього ведуть обхідні шляхи.

За Брехтом, функція сюжету полягає не тільки в експозиції душевного життя персонажів і підготовки пізнання художніх образів таким способом. Він призначений для того, щоб дати глядачам ключ до подій, щоб показати їм, яким чином у світі відбуваються зміни, або ж чому такі зміни не відбуваються. Брехт не визнавав

ненавмисний сюжет, він висловлювався за те, щоб "окремі події були так пов'язані між собою, що в очі кидалися б усі вузли" [10: 135]. Отже, драматургія Б. Брехта, яка відкриває своїми прийомами нову епоху в розвитку літератури, диктує й новий спосіб прочитання, передбачає нового читача й глядача – носія монтажного мислення, здатного побачити дискретність одиниць, а потім здійснити операцію монтажного співрозташування, оскільки саме в ній вони отримують свою осмисленість, створюють особливий тип художньої цілісності, яка досягається через монтаж.

Творчість Брехта переконує, що традиційна єдність дії в драмі не обов'язкова, що існують два типи сюжетно-композиційної єдності драматичних творів. Перший тип єдності ґрунтується на замкнутому вузлі подій, які знаходяться в причинно-наслідкових зв'язках між собою. Другий тип єдності створюється емоційно-смісловими зіставленнями долей, характерів, подій, висловлювань, деталей. Тут художнє мислення автора втілюється в активній, багато в чому незалежній від дії, що розвивається, монтажній композиції [4: 142].

Елементи єдності емоційно-сміслового й власне композиційного виникали в історії драми неодноразово. Відхилення від аристотелівського канону Шекспіра, Пушкіна, Островського були кроками в бік "монтажної" єдності драми, яка в якості сформованого художнього принципу має місце в п'єсах Брехта. Цей принцип відбивається й в самій ідеї епічної драми як драми, що поєднує різні стихії мистецтва. При цьому слід зазначити, що відхід драми ХХ століття від традиційної замкненості дії та зовнішніх зчеплень між подіями не знаменує послаблення її сюжетно-композиційної єдності. Ця єдність стає більш змістовною, більш відповідною художньому мисленню драматурга. Літературний текст, звільнившись від влади єдиної зовнішньої дії, насичується живою грою думки драматурга: багаточисельними смісловими паралелями й контрастами, найрізноманітнішими зближеннями, вставками, аналогіями, варіаціями, повторами, які відіграють часом роль лейтмотивів.

Так окреслюється специфічна змістовність активної монтажної композиції драми, яка у ХХ столітті почала витіснити замкнені події вузли. Ця нова форма відповідає художньому мисленню, яке поєднує явища, що не мають одне з одним безпосередніх контактів. Загальне призначення такої монтажної композиції в 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 подається в максимально напруженій, динамічній формі [10: 94].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Ауэрбах Э. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М.: Прогресс, 1976. – 556 с.
2. Базанов В.В. Сцена ХХ века. – Л.: Искусство, 1990. – 240 с.
3. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы ХХ века. – М.: Наука, 1979. – 390 с.
4. Соколов А.Г. Новый вид монтажа и драматургия. – Санкт-Петербург: Союз, 2003. – 152 с.
5. Хализев В.Е. Драма как род литературы. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
6. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6-ти т., т. 5. – М.: Искусство, 1968. – 464 с.
7. Шкловский В.Б. Гамбургский счет. – М.: Сов. писатель, 1990. – 544 с.
8. Чирков О.С. Бертольт Брехт. – К.: Дніпро, 1981. – 159 с.
9. Böckman P. Dialektik in der Dramatik B. Brechts. – Krefeld: Scherpe Verlag, 1961. – 245 S.
10. Brecht B. Schriften. Bd. V. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. – 585 S.

Матеріал надійшов до редакції 20.11.2006 р.

Соколовская С.Ф. Драматургия Б. Брехта и "монтажное мышление" ХХ века.

В статье проанализирована специфическая содержательность активной монтажной композиции драмы, которая в ХХ веке начала вытеснять замкнутые событийные узлы. Основное внимание сконцентрировано на драматургии Б. Брехта, поскольку драматургические произведения Брехта несут в себе модель новой "универсальной связи мира", который осуществляется по законам монтажа. Такая драматургия диктует и новый способ прочтения, и предполагает нового читателя и зрителя – носителя "монтажного мышления".

Sokolovska S.F. B. Brecht's drama and "montage thinking" of the 20th century.

The article deals with the specific content of the active montage drama composition, which in the 20th century began to displace closed concentration of events. The attention is focused on B. Brecht's drama, as Brecht's plays contain the model of new "universal world connection", which is realized according to montage rules. Such drama demands a new way of perception as well as another kind of the audience – the bearer of "montage thinking"