

ІРОНІЧНЕ ЗОБРАЖЕННЯ Б. БРЕХТА У П'ЄСІ ЕЖЕНА ЙОНЕСКО "СПРАГА ТА ГОЛОД"

У контексті протиставлення "епічного театру" та "театру абсурду" в статті розглядається художня специфіка іронічно забарвленого образу блазня Брехтоля у п'єсі Ежена Йонеско "Спрага та голод", прототипом якого став німецький драматург Бертольт Брехт. За ходом аналізу художніх творів та теоретичних праць вищезгаданих авторів здійснено спробу встановити спадкоємність упроваджених ними театральних систем, попри традиційно констатовану дослідниками полярність останніх.

На сьогоднішній день, мистецька постать Бертольта Брехта все частіше інтерпретується дослідниками як така, чий творчий доробок не варто звужувати до меж лише одного чітко окресленого естетичного явища ХХ століття, а саме до літературно-театрального комплексу "епічної драми". Якраз навпаки, все більш розповсюдженою та переконливою постає гіпотеза, згідно з якою як власне художня, так і теоретична спадщина німецького драматурга спричинила значний – хоча подекуди і неоднозначний, специфічно усвідомлений або й неусвідомлений "спадкоємцями" – вплив на творчість наступних мистецьких поколінь. Зокрема, попри впевненість багатьох дослідників у протилежності театральних систем "епічної драми" та "театру абсурду", видається за можливе вибудувати певні паралелі між цими драматичними формами, окреслити, хоча і пунктиром, їх художню наступність та віднайти конкретні спільні риси.

Метою даної розвідки є виявлення такого впливу на матеріалі однієї з пізніх п'єс Ежена Йонеско "Спрага та голод", яка побачила світ у 1964 році.

Сприйняття п'єси глядачем було неоднозначним, що характерно для більшості творів Е. Йонеско, і протягом одного сезону змінилося від неприйняття до схвалення. Освістана у Комеді Франсез, вже того ж року п'єса отримала премію. Йонеско підкреслює, що однією із головних особливостей цього твору стала його "барочна" форма: "Це – барочна п'єса. Вперше мені довелося створити п'єсу, яка має неklasичну побудову" [1: 1747]. Спочатку "Спрага та голод" складалася з трьох епізодів, але пізніше Йонеско виявив бажання написати продовження, четвертий епізод, створюючи таким чином нову драматичну форму – "драму-акордеон із нескінченним розвитком, в якій наступні постановники віднайшли б для себе саме те, що шукають" [1: 1747]. З уведенням в основний текст епізоду під назвою "Підніжжя стіни", який зайняв друге порядкове місце, п'єса набула тої остаточної форми, про що свідчить її підзаголовок: "Спрага та голод. Чотири епізоди". Насправді, усі чотири епізоди мають автономний характер і поєднані завдяки головному персонажу та його невизначеному і невтамованому бажанню. Як засвідчує Роберт Гірш, актор, який у 1966 році зіграв у п'єсі роль Жана, "Спрага та голод" – це ті бажання, які протагоністу ніколи не вдовольнити, оскільки він прагне недосяжного ідеалу. Це – зневірена п'єса про зневіру ("une pièce désespérante et désespérée") [2]. Жан вирушає на пошуки щастя у мандрівку довжиною в життя, а його щастя увесь цей час, насправді, знаходилося поруч, втілене у дружині та доньці. Сам Йонеско підкреслює християнський символізм назви п'єси: "Спрага та голод" – насправді, біблійний заголовок. Ми всі зголодніли, ми всі заспрагли. Ми відчуваємо голод до багатьох речей, ми відчуваємо спрагу до багатьох речей: земної їжі, віскі, хліба; ми зголодніли за любов'ю, за істиною. Хліб, вино і плоть, до яких відчуває голод Жан, головний герой, є лише заміщенням того, що могло б втамувати його голод і спрагу до ідеалу" [1: 1748]. Більше того, у закінченому вигляді п'єса складається з чотирьох епізодів, присвячених духовному пошуку людини, що нашттовує на певні паралелі з Євангеліями та чотирма трактатами Жана де ла Круа. У першому епізоді, "Втечі", Жан, головний персонаж п'єси, відчуває постійне незадоволення від оточуючої його дійсності. Справа не у тому, де він живе, – просторому і світлому будинку чи темному вогкому напівзруйнованому підвалі – але у тому, що страх смерті перетворює будь-яке місце на могилу і Жан сприймає своє життя як кошмар, що тисне на нього з усіх боків. Жан тікає від дружини та дитини, зі своєї уявної домівки-в'язниці на пошуки країни мрій, де ніхто ніколи не хворіє і не помирає. У другому епізоді, "Зустрічі", дія розгортається на вершині гори, на просторій відкритій платформі, залитій світлом і повітрям. У цій омріяній місцині для повного щастя Жану не вистачає "другої половини", і він чекає на "неї". Ця зустріч, як стверджує сам герой, є найважливішою зустріччю у його житті, оскільки лише "вона" може заповнити пустоту, яка залишається у душі Жана, лише "вона" може повернути втрачений час його життя. Проходить незліченна кількість часу, але ніхто не з'являється. Жан не знає ні як виглядає "вона", ні її ім'я. Різні жінки проходять повз нього, але чекання так і залишається безплідним. Третій епізод "Підніжжя стіни" розгортається у підніжжя старовинної стіни, яка стоїть на шляху Жана. Ця стіна, з одного боку, за словами Юнака, є певним гарантом, який "захистить нас від непізнаного, від хаосу" [1: 844]. Але справжній символізм цього образу розкриває сам автор: стіна є втіленням самотності, оскільки нездоланна стіна не дозволяє людині спілкуватися з іншими, і водночас це – перешкода на шляху

пізнання, перешкода яка приховує від людини життя і істину, стіна є втіленням таємниці життя та смерті, крізь яку прагне проникнути не лише протагоніст, але і сам автор.

Четвертий фінальний епізод – "Чорні меси "Доброї Гостини" – становить для нас найбільший інтерес, оскільки саме тут з'являється блазень Брехтоль (Brechtoll – un mot-valise composé à partir de Bertold Brecht) [1: 1761] і відбувається театральна постановка для "виховання і перевиховання" мас. По-перше, увагу привертає назва цієї дії. Французькою назва цієї частини п'єси звучить як "Les Messes Noir de "La Bonne Auberge"". Словосполучення "Messe noir" має також значення "чаклунство, шаманство", а іменник "auberge" окрім першого значення "готель, гостинець, заїжджий двір" у модусі зниженої лексики, жаргону має значення "тюрма". Гостина постає перед Жаном у вигляді похмурого місця, обнесеного дротом, з гратчастими вікнами і товстими стінами, схожого водночас на монастир, казарму і тюрму. Це місце постає перед глядачем у вигляді ідеальної соціальної машини, де кожен брат працює на благо усїєї комуни, кожен має свою функцію у цій машині. Постарілий і стомлений Жан заходить сюди, щоб перепочити кілька хвилин. Але доброзичливість і гостинність братів присипляють і розслабляють мандрівника, він намагається втамувати голод і спрагу хлібом та водою з рук брата Тарабаса, хоча і марно. Жан, на прохання братів, розповідає про свої мандри, але, виявляється, він нічого не бачив і нічого не чув, бо не в змозі пригадати і описати бодай якийсь конкретний випадок або картину подорожі. Спрага до життя Жана не може бути втамованою. Він провів усе життя у безплідному пошуку чогось, що так і не знайшов. Але тепер подальша його подорож є неможливою, оскільки, щоб відпрацювати хліб і воду, які він отримав у гостині, щоб віддячити братам, Жан повинен залишитись і прислужувати їм на невизначено довгий термін. Йонеско ув'язнює Жана у "Добрій Гостині" за його "духовну слабкість", в той час, як Тріпп відбуває покарання за "релігійну слабкість", а Брехтоль – за те, що він "марксист, який не може відмовитись від хліба" [1: 1759]. "Добра Гостина" виявляється, як свідчить сам автор, не тим втраченим раєм, на пошуки якого вирушив Жан залишаючи дружину у Едемському саду, а пеклом, де брати на чолі з Тарабасом виявляються слугами Сатани. Емануель Жаккар характеризує це місце наступним чином: "Тут всі носять уніформу і рясни, всі поважають спільний закон, який здається гнучким, але насправді є підступним. Поступово запопадливість зводиться до шантажу, примусу, промивання мізків" [1: 1759]. Центральне місце цього епізоду посідає "дидактичний спектакль", розігруваний братами для Жана, який є водночас і розважальним і повчальним ("distrayant... et peut-être aussi pédagogique"), це – гра, яка має на меті виховання і перевиховання ("le jeu de l'éducation-rééducation") [1: 864]. У двох клітках-камерах з'являються блазні Тріпп і Брехтоль. Вони вимагають, щоб їх звільнили. Тріпп і Брехтоль знаходяться під вартою з різних, точніше, з протилежних причин: Тріпп через його релігійні переконання, Брехтоль – марксистські. Однак протягом тридцяти уроків брат Тарабас обіцяє вивільнити свідомість в'язнів від їх "забобонів" і надати їм справжню свободу – свободу духу. Поступово і методично, шляхом шантажу їжею, Тарабас досягає парадоксального результату: Тріпп і Брехтоль відмовляються від своїх поглядів і проголошують заяви, протилежні їх переконанням. Вони отримують свою тарілку із супом, але не отримують свободи, оскільки, цілком цієї першої і гіпотетичних наступних двадцяти дев'яти постановок є розвінчання поняття свободи взагалі: "ми проводимо дезінтоксикацію від свободи; демістифікацію... ідеї отримання свободи, демістифікацію самої ідеї свободи" [1: 877]. За допомогою цієї вистави Йонеско проводить паралель між марксистською пропагандою та ідеологічною обробкою у "Добрій Гостині". Як зауважує Емануель Жаккар, автор це робить за допомогою театралізованого дійства, в основі якого лежить принцип дистанціювання ("distanciation" [1: 1759]), або ж очуження. Умовність того, що відбувається на сцені, підкреслює реакція братів-глядачів, розділених на два табори, – червоний зі сторони Тріппа і чорний зі сторони Брехтоля – які реагують на дійство мімікою та ритмічними аплодисментами, кожен у свою чергу, зображаючи свідомого і розсудливого глядача. Єдиним, хто співпереживає, тобто за термінологією Брехта "вживається", залишається не втративший своєї індивідуальності Жан. У такий спосіб Йонеско пародіює ідеологічно-дидактичний театр Брехта. Брехтоль, переконаний матеріаліст, вимагає свою законну свободу, але, зголоднівши, просить у брата Тарабаса трохи супу. Брехтоль проголошує, що людина ані добра, ані погана, і її поведінка залежить лише від угоди, яку приймають члени колективу, викликані необхідністю спільної життєдіяльності. З цього брат Тарабас робить висновок, що при відсутності сили, яка є вищою за людину, ніхто не може змусити нас бути добрими і людськими по відношенню до інших, якщо умови суспільного договору не влаштовують одну зі сторін, вона може безкарно анулювати договір, тобто лишити Брехтоля помирати з голоду. Тарабас наполягає на тому, що основою солідарності людей є Бог. Тому єдиною умовою для отримання їжі для Брехтоля буде прохання в ім'я Всевишнього. Обманутий обіцянками Тарабаса, Брехтоль читає "Отче наш" і проголошує, що вірить у Бога. Паралельно відбувається обробка свідомості Тріппа, націлена на те, щоб він визнав, що Бога не існує. Протягом спектаклю брат Тарабас доводить, що для того, щоб отримати свободу, потрібно позбутися "систем, доктрин, догм, міфів, тіків, розумового автоматизму, які обтяжують" [1: 867]. Коли людина позбавляється своїх переконань, вона готова до свободи. Але, як не парадоксально, ми не можемо стверджувати, що брати, які досягли "просвітлення" і отримавши свободу добровільно відмовились від неї, насправді вільні. Що таке "свобода" Йонеско однозначної відповіді не дає.

Таке іронічне зображення Бертольта Брехта та його театральної системи не випадкове. Йонеско неодноразово висловлював критику щодо естетичних поглядів німецького драматурга, звинувачуючи його театр у заідеологізованості і заангажованості, а послідовників його системи прямо називає терористами. У "Записках за і проти" читаємо: "Мені не подобається Брехт саме тому, що він сповідує дидактику і ідеологію. Він не примітивний, але первинний. Він не простий, але він спрощує. Він не дає матеріалу для роздумів, але сам є відображенням, ілюстрацією ідеології, він мене нічому не вчить, він просто повторює загальновідоме" [3: 191]. Йонеско звинувачує Брехта у тому, що він створює пласкі образи, які обумовлені лише сповіданою ідеологією, зведені нанівець своїм фанатизмом. Ця тема також зачіпається у так званій Лондонській суперечці, де Йонеско дає відповідь на критику Кеннета Тайнона щодо невідповідності його п'єс вимогам сучасного мистецтва: "Витвір мистецтва не має нічого спільного з доктринами. Я вже писав про те, що у випадку, коли твір ілюструє певну ідеологію, він не являє собою нічого іншого, ніж ідеологію, стає непотрібним, тавтологічним, підпорядкованим тій доктрині, яку пропагує" [3: 139]. Насправді, така позиція знаходиться у діаметрально протилежній площині по відношенню до епічного театру Бертольта Брехта. Але чи знаходиться у такій різкій конфронтації з театральною теорією Брехта самі п'єси Йонеско. Пригадаємо, що Бертольт Брехт оголошує сучасний йому театр тимчасовим явищем і спонукає митців кинути свої сили на утвердження нової естетики, а саме – театру епічного, оскільки буржуазний театр більше не виконує у суспільстві ніякої функції. Йонеско у свою чергу також виступає з критикою "бульвару", називає традиційний театр "формулою вульгарного мистецтва", розрахованого на сприйняття більшості, тобто, в його розумінні, натовпу. Буржуазний театр розважає глядача, розповідаючи про дрібниці, не варті уваги, і ніколи не торкається життєво важливих проблем, з якими стикається і які має вирішувати людина. Спільним підґрунтям для такої реформи стає для обох драматургів звернення до мистецтва неміметичного типу. Брехт наполягає на тому, щоб ілюзія театру була лише частковою, щоб у ній свідомий глядач завжди міг розпізнати ілюзію, а не давав волю емотивній складовій своєї психіки у результаті "вживання" у роль, представлену акторами.

Одним із засобів руйнування сценічної ілюзії, попри специфічної побудови образів, їх особливої мови, відсутності сюжетної єдності п'єс, Брехт використовує зонги, пісенні вставки, які очужують дію і знищують сценічну ілюзію, спонукаючи глядача до осмисленого аналізу дії [4: 164]. Йонеско, відкидаючи філософію позитивізму та раціоналістичне мислення, виносить на сцену ситуацію сну, яка функціонує за своїми законами, відмінними від повсякденних. Дія антидрам розвивається не логічно, а асоціативно, вона оперує не ідеями, а образами, кожен з яких не має точного тлумачення і не може мати однозначного пояснення. Ця нова театральна конвенція у своїй основі відкидає можливість вживання глядача у героя на сцені, оскільки антидрама заперечує існування загальноприйнятої космічної системи цінностей, вона лише представляє "інтуїцію людини щодо основних істин під час їх переживання; досвід занурення в глибини підсвідомості, мрії, фантазії, кошмари" [5: 45]. З вищесказаного можна зробити висновок, що ефект очуження, введений у мистецьку практику саме Б. Брехтом [6: 39], широко використовують антидраматурги, зокрема і Е. Йонеско. "Здійснити очуження події чи характеру – означає, передусім, просто позбавити подію чи характер всього, що само собою розуміється, знайомо, вочевидь, і викликати з приводу цієї події подив і цікавість" [7: 98]. У антидрамах Йонеско ефект очуження актуалізується у межах усього твору. Глядач не співпереживає героям на сцені, тому що він не може їх зрозуміти, і як наслідок – з ними ідентифікуватися; тому він залишається стороннім споглядачем. Згадати хоча б "Голомозу співачку", яка є нічим іншим, аніж очуженим поглядом на повсякденну розмову так званого "маленького буржуа", який "говорить, але нічого не каже, оскільки не може нічого сказати особистого за відсутності внутрішнього життя, він підкоряється механістичності повсякдення і виявляється зануреним у своє соціальне середовище, нічим від нього вже не відрізняючись" [3: 249]. Мартін Еслін, розглядаючи новий театр, – "Театр абсурду" – порівнює його з шоковою терапією, за допомогою якої досягається "пригнічення ідентифікації глядачів з персонажами на сцені (багатовіковий високоєфективний метод традиційного театру) та натомість відсторонене, критичне відношення" [5: 47].

Драматурги антитеатру відмовляються у своїх творах від "бульварного" психологізму, тобто від традиційного, загальноприйнятого, спрощеного його розуміння. Насправді, психоаналіз Зигмунда Фрейда змінив традиційні парадигми сприйняття світу, і антидраматурги добре усвідомлювали це. Своєрідною відповіддю на заклик Брехта забрати зі сцени дешевий буржуазний психологізм, покликаний "викликати туманно-сентиментальний настрій у глядача душевно скаліченого, якому замість відсутніх йому переживань пропонують жалюгідний сурогат", стає винесення на неї підсвідомості людини. "Театр для мене – зізнється Йонеско – це проектування на сцену внутрішнього світу: в своїх снах, своїх тривогах, в своїх непевних темних бажаннях, саме в своїх внутрішніх протиріччях я зі свого боку залишаю за собою можливість черпати матеріал для театру" [8: 50]. Занурюючись у підсвідомість, передусім власну, Йонеско досягає рівня архетипу. Він втілює на сцені первинні і "фундаментальні" страхи та бажання людини. Страх смерті і пошук недосяжного ідеального спонукають Жана до подорожі, страх самотності змушує чекати на незнайомку, страх перед непізнаністю змушує прокладати свою путь навіть крізь стіни. Ці переживання, спільні для усіх людей, незалежно від їх віку, статі, соціальної

приналежності та інших умовних класифікацій, є основою для екстра-соціальної, над-соціальної єдності людей [3: 193]. Тобто, іншими словами, Йонеско розширює значення терміну "соціальний". Не погоджуючись з Брехтом у визначенні "соціального", як приналежного до певного суспільного класу, Йонеско рішуче відкидає необхідність зображення класової боротьби як основної теми нової драматургії. Натомість він підкреслює, що до поля соціальних відносин належать також і відносини між подрузями, сусідами, коханцями, тобто будь-яка взаємодія між людьми. Саме у такій взаємодії Драматург веде пошук відповіді на питання про призначення людини у світі. І навпаки, соціальні "машини", такі як, наприклад, вищезазначена "Добра Гостина", дегуманізують людину, нівелюють її індивідуальність, перетворюють на механічні апарати з автоматизованими жестами і мовою.

Оскільки антидрама проектує на сцену внутрішній світ автора, вона не може зобразити конфлікт характерів, або протиставлення людських пристрастей, вона не передає моральні або соціальні уроки. Тому в ній бракує драматизму в загальноприйнятому значенні цього визначення. Хоча Ежен Йонеско заперечує можливість епізації драми, [3: 322] починаючи з "Носорога" Йонеско "розповідає історію" [3: 179]. Архітектоніка, зокрема "Спраги та голоду", свідчить на користь певної "епізації" п'єси Йонеско. Якщо ми, за порадою Дебліна, розріжемо твір на частини, і кожна частина не втратить своєї життєдіяльності, ми переконаємося у тому, що маємо справу з епічним твором [7: 66]. Напевно, саме принципом монтажності сюжетної побудови керується і французький драматург. "Епос" про Жана охоплює майже шістнадцять років його поневірянь. Однією з тем, висвітлених у п'єсі, є застереження глядача від повторення помилок сценічного героя і окреслення нової соціальної хвороби, за словами Роберта Гірша, хвороби патологічної невдоволеності, гонитви за примарами і безплідного пошуку абсолюту [2]. Заперечуючи дидактизм, характерний для епічної драми, антидрама, хоча і не прямо, завуальовано, приховано і зашифровано, звертається до глядача зі своїм посланням. Йонеско виховує глядача, він не прагне відповідати його смакам і вподобанням, але викликає хвилю нерозуміння і обурення з кожною новою постановкою. Парадоксальним чином згодом, здавалося б, повний провал п'єси перетворюється на її однозначний успіх. Ніби втілюючи настанову Бертольта Брехта, розважаючи повчати ("Utile cum dulci" [1: 864]), Ежен Йонеско формує нового глядача, здатного сприйняти ірраціональність реальності та зрозуміти екзистенційну самотність людини ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Ionesco E. Théâtre complet / Eugene Ionesco. – Gallimard, 2002. – 1953 p.
2. Interview de Robert Hirsh à propos de "La Soif et la Faim", 1966 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.ina.fr/archivespourtout/index.php?vue=notice&id_notice=CAF96010789.
3. Ionesco E. Notes et contre Notes / E. Ionesco. – Ed. Gallimard, Coll. "Folio / Essais", 1966. – 380 p.
4. Соколовська С. Ф. Драматургія Б. Брехта і "монтажне мислення" ХХ сторіччя / С. Ф. Соколовська // Вісник ЖДУ імені Івана Франка. – Житомир : ЖДУ, 2006. – С. 163–166.
5. Howe J. The McGraw-Hill book of drama / J. Howe, A. William Stephany. – R. R. Donnelley & Sons Company, 1995. – 1098 p.
6. Чирков О. С. Бертольд Брехт / О. С. Чирков. – К. : Дніпро, 1981. – 159 с.
7. Брехт Б. Театр / Б. Брехт. – М. : Издательство "Искусство", 1965. – Т. 5 / 2. – 570 с.
8. Ionesco E. Théâtre. Paris / E. Ionesco // Цит. по кн. Ирина Сергеевна Куликова. Философия и искусство модернизма. – [2-е изд., доп.]. – М. : Политиздат, 1980. – Т. 2. – 175, 272 с.

Матеріал надійшов до редакції 16.06. 2011 р.

Зорницкая И. В. Ироническое изображение Б. Брехта в пьесе Э. Ионеско "Жажда и голод".

В контексте противопоставления "эпического театра" и "театра абсурда" в статье рассматривается художественная специфика иронически окрашенного образа шута Брехтоля в пьесе Эжена Ионеско "Жажда и голод", прототипом которого стал немецкий драматург Бертольд Брехт. В ходе анализа художественных произведений и теоретических работ вышеуказанных авторов сделана попытка установить преимущество введенных ими театральных систем, вопреки их традиционно констатируемой полярности.

Zornytska I. V. B. Brecht's Ironical Portrayal in Eugene Ionesco's Play "Thirst and Hunger".

Within the opposition context between "the epic theatre" and "the theatre of absurd", the article highlights the artistic peculiarities of the Brechtoll's ironically depicted image, a jester from Eugene Ionesco's play "Thirst and Hunger", who was modeled according to the image of the outstanding German playwright Bertolt Brecht. Analyzing the artistic works and theoretical papers of the above mentioned authors, an attempt is made to trace back the continuity of their theatrical conventions, despite their commonly stated polarity.