

УДК 801-2.804

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

ЧАС І ПРОСТІР В ЕПІЧНІЙ ДРАМІ Б. БРЕХТА

Стаття присвячена вивченню художнього потенціалу часу й простору як основи образної системи епічної драми Б. Брехта, виявленню особливої природи "очуженого" образу. Природа конфлікту у п'єсах Б. Брехта передбачає орієнтацію автора на сюжетно-композиційну структуру епічного твору, що відображається у формах просторово-часової організації п'єс.

Актуальність дослідження зумовлена увагою сучасного літературознавства до різноманітних способів організації матеріалу у творах ХХ століття, до можливостей активізації в них авторського начала, а також необхідністю подальшого вивчення часу і простору – найважливіших характеристик художнього образу, які забезпечують цілісне сприйняття естетично змодельованої дійсності у драматичному творі. Метою розвідки є аналіз зрушень й змін часу та простору за допомогою "очужених" образів, вивчення потенційних можливостей, закладених в їх семантичній структурі, визначення їх місця в образній інтеграції епічної драми.

Просторово-часові образи, хронотопи, за М. М. Бахтіним, відрізняються від реального існування, функціонування й різноманітних проявів реального часу та простору [1: 234]. Певна послідовність і співвіднесеність подій у художньому творі навмисно розширюється або звужується для створення такого сприйняття зображуваного, яке відповідає авторському задуму. М. М. Бахтін звертає увагу не лише на взаємозв'язок часу та простору, але й на образ цього взаємозв'язку як переважну точку зору для зображення розгортання сцен, як спосіб матеріалізації ідей, філософських і соціальних узагальнень у образах всіх абстрактних елементів художнього твору [1: 235].

Класичні закони драми були сформульовані Аристотелем у "Поетиці" і протягом тривалого часу залишалися продуктивними, визначивши, у першу чергу, жанровий канон трагедії та драми як роду літератури певного історичного періоду. За класичним визначенням драма повинна зображати "наслідування закінченій та цілій дії", в основі якої лежить одна фабула, "перипетії долі головного героя". Проте вже у часи Аристотеля існувала трагедія з "епісодичною фабулою" та "епічним складом", яка розвивала можливості драми за іншими законами [2: 80].

Епічну драму як особливе явище літератури Нового часу вперше визначив В. Г. Белінський у статті "Поділ поезії на роди та види". Епічний зміст драми, в його розумінні, пов'язаний з предметом зображення – історичними подіями у житті народу – та дією, яка відбувається з "багатьма" [3: 495]. У ХХ столітті епічна драма Б. Брехта відобразила процес становлення нового художнього мислення, яке враховує проблему існування не тільки окремих індивідів, але й людської спільноти у цілому. ХХ століття надало багато можливостей для розвитку епічної драми, оскільки світ, який створювався наново, вимагав від драматургії вироблення нових форм, що відображали це становлення. "Епічна драма, – як зазначає О. С. Чирков, – є частиною загального процесу, в основі якого – прагнення художників використати все різноманіття художніх можливостей літератури для найбільш повного відтворення об'єктивної картини буття" [4: 7]. Розглядаючи авторські моделі епічної драми у російській літературі ХХ століття, В. Є. Головчинер стверджує, що в центрі уваги автора епічної драми опиняються проблеми самосвідомості, співіснування людей у соціумі, що визначає особливий тип героя у ній, поліфонічну структуру дії та вільне освоєння простору й часу [5: 41].

У рамках епічної драматургії ХХ століття оформилися як самостійна жанрова одиниця історичні хроніки-алегорії. Показовою у цьому відношенні є брехтівська "Кар'єра Артуро Уї, якої могло б і не бути" ("Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui"). В її сюжеті, здається, взагалі не знаходимо ні відображення конкретних історичних ситуацій, ні справжніх історичних подій, ні реальних історичних облич. Є алегорія історії, подій, облич. Проте драма ніби передбачає наявність у ній саме конкретної, безпосередньо відчутної історії. Із драматичних сцен й історичних коментарів до них у драмі виникають два самостійних подієвих ряди. Перший з них – сцени піднесення Артуро Уї, другий – історичні факти недавнього минулого. І перший і другий ряди ретельно розроблено, вони є логічними. Але їх справжній смисл полягає у тому, що сцени вигадані, алегоричні за своїм характером, очужують історичний коментар.

Створення історичних хронік, у яких жива історія присутня одночасно і у формах умовних, і у формах самої історії, означає, на думку О. С. Чиркова, що класична історична хроніка отримала новий характер – параболічний [4: 67]. Народилася хроніка-алегорія. У цьому переконує нас брехтівська "Матінка Кураж та її діти" ("Mutter Courage und ihre Kinder"), визначена драматургом як хроніка часів тридцятирічної війни. Для такого визначення жанрової природи "Матінки Кураж та її дітей" є достатньо підстав, оскільки багато що зближує цю брехтівську хроніку з хроніками Шекспіра, але багато чого у ній є якісно новим.

П'єса "Життя Галілея" ("Leben des Galilei") видається з епічних драм Брехта через те, що в ній тематичний матеріал (історія наукового відкриття у XVII ст.) та злободенність часу її написання (політична ситуація в Німеччині, Європі і світі у 1930-ті роки) синтезовані у непорушній сплав, який зветься художнім змістом. Індивід та історія, особистість та громадська боротьба, рушійні сили соціального розвитку – різні назви однієї і тієї ж проблеми, яка турбувала Брехта наприкінці 1930-тих років. Він шукає відповіді в історичній хроніці: у далекому XVII сторіччі він спочатку знаходить нічим не примітну маркітанку Кураж, котра вирішила злегка пожитися за рахунок війни, а в результаті залишилася без родини, даху, щастя. Потім він побачив у тому ж сторіччі художньо більш емну фігуру: великого вченого Галілея, який теж вирішив заради особистого добробуту пожитися за рахунок можновладців, а у результаті залишився без науки, слави, щастя. В обох драмах Брехт дає відповідь на злободенне питання щодо ролі особистості в історії: "маленька" людини чи то "великий" вчений не значать нічого, якщо вони намагаються діяти автономно, незалежно від свого соціального оточення, але вони є міцною громадською силою, з якою повинна рахуватися влада, коли вони об'єднуються [6: 252].

Усі три п'єси побудовані на складному історичному матеріалі, який вимагає певних знань. Проте цим їхня схожість не обмежується. Ці п'єси поєднує принцип їх будови, їх просторово-часова організація. Брехт сміливо експериментує з часом і простором, тому вивчення хронотопу цих п'єс стає цікавим і плідним завданням. При цьому на особливу увагу заслуговує саме комплекс "час – простір", а не кожна з цих категорій окремо, адже М. М. Бахтін підкреслював, що простір і час у художньому творі – це єдине, неподільне ціле: "Час тут згущається, ущільнюється, стає художньо-видимим, простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Ознаки часу розкриваються у просторі, а простір осмислюється та вимірюється часом" [1: 235].

Категорії часу і простору мають особливе значення у епічній драмі, їхня специфіка багато в чому зумовлена практикою епічного театру. І це не випадково, адже "драма схильна до замкнених у просторі й часі картинам ("сценічним епізодам"), які наповнені висловлюваннями персонажів. У межах сценічного епізоду дія відбувається у певному місці, адекватному простору сцени, на протязі проміжку часу читання або перегляду даного епізоду. Зображений час (час дійових осіб, сюжетний, умовно кажучи, реальний) має ту ж саму протяжність, що і час виконання й сприйняття твору (акторський час, час глядача й читача)" [7: 46, 161]. Крім фізичного часу вистави та сценічного місця дії, у драмі існує й асоціативний "розказаний" час і простір. Зіткнення цих категорій, постійні переходи із однієї системи координат до іншої створюють структуру драматичного часу й простору, по-своєму єдиного й закономірного навіть у найзаплутаніших, найскладніших будовах.

Не є випадковим й інше: відповідно до вдосконалення театральної техніки посилювався процес епізації драми, з'являлися якісно нові можливості епізувати її також за допомогою просторово-часових рішень. Вже у міраклях, мораліте, шкільній російській драмі просторово-часові рішення відзначалися епічним елементом, що було безпосередньо пов'язано із трьохповерховістю сцени (небо, земля, пекло). Сцена такого роду та умовні зображення вели до широкого введення епічного елемента, трійстого простору, часу, який легко зсовується. Ці елементи отримали серйозне продовження у творчості Шекспіра: багатоплановість та "подвійний час" були багато в чому зумовлені особливостями структури елізаветинського театру, його полісценічності [4: 137].

Радикальні спроби реформувати театральну справу, використання кінопроекційної апаратури, надавання сцені динамізму, оперування на сценічній площадці поверхнями з нахилом, що змінюється тощо – все це не могло не позначитися на драматургічних пошуках ХХ сторіччя. Інакше кажучи, нові технічні можливості епічного театру ХХ сторіччя стимулювали посилення епізму в драмі через просторово-часові рішення. Епічна дистанція, яка розділяє час розказування і час, про який розказується, і яка визначає природу епічного розповідання, може моделюватися у драмі. У свою чергу спостерігається зустрічний процес уведення в епічне розповідання "сценічного зображення", що у певні моменти сприяє руйнуванню епічної дистанції й створює атмосферу драматичної причетності глядача до подій, які відбуваються.

Отже, можна говорити не про перенесення розповідних структур епічного роду у драму, а про активізацію самою драмою органічно властивих їй розповідних форм. При цьому треба акцентувати два моменти, які визначають наявність епіки у структурі драматичного твору – форми простору і часу. Крім того, проблема поетики простору і часу в драмі і, відповідно, посилення або ослаблення епічного елемента знаходяться у прямій залежності від типу конфлікту, який будується у драмі. В. С. Головчинер говорить про такі типи драматичних конфліктів:

- зосереджуючи увагу на центральному персонажі, автор поміщає його у протиріччя локальні й переборні, замкнені у межах поодинокого збігу обставин, які вимушено вирішуються індивідуальною волею людей;
- другий тип драматичної свідомості передбачає інший конфлікт, який дає можливість для зіставлення драми з героїчним епосом. Такий тип конфлікту передбачає винесення

художньої колізії за рамки одиничної, локальної події. Це конфлікт "субстанціональний", який відтворює орієнтування людини у суперечливому всесвіті [5: 96].

Ця універсальність драматичної форми втілилася в епічній драмі Б. Брехта – показати світ в усій різноманітності його проявів, реалізувати в драмі епічне розкриття загального стану світу. Саме другий тип конфлікту сприяє активізації епічних елементів, оскільки він вказує на необхідність залучення у дію драми широкого кола дійових осіб, введення історичного фону, конкретних історичних подій, відносну свободу у визначенні просторових меж, принципову фрагментарність, яка відміння замкненість і локальність безпосередньо наданого глядачеві сценічного простору. У даному випадку внутрішнє ставлення персонажів до подій визначається "фрагментарною" композицією часу й простору. І домінуючим началом стає співвіднесеність індивідуального часу і свідомості з часом історичним і свідомістю загальною, колективною. Привнесення у драму історії не відміння індивідуальної свідомості героя, а, навпаки, сприяє її формуванню, оскільки лише індивід усвідомлює рух часу, порівнює теперішнє з минулим. Такий тип конфлікту передбачає винесення місця дії за рамки, обмежені сценічною площадкою.

Аналіз епічних драм Брехта переконливо свідчить, що в них відображаються властивості простору й часу і як об'єктивних буттєвих категорій, і як очужених унікальних, зумовлених творчим задумом автора, його світоглядом, осмисленням й оцінкою часових і просторових компонентів художнього тексту з позиції певних естетичних цінностей.

При вивченні очуження як художнього прийому естетичного освоєння дійсності є принципово важливим проаналізувати хронотоп з точки зору того, як буденність людського існування у реальному просторі, стереотип бачення реального часу, погляд на навколишній світ трансформуються драматургом. "Для того щоб зробити предмет фактом мистецтва, потрібно добути його із фактів життя. Необхідно вирвати річ із ряду звичних асоціацій, в яких вона знаходиться. Необхідно повернути речі, як поліно у вогні" [8: 79]. Повертання речі як поліно у вогні, – це перифраз "остраннення" за В. Шкловським. Воно реалізується через уточнення, розширення, звуження значення або через заперечення висловленого найважливішими зображувальними категоріями і засобами твору – художнім часом і художнім простором.

З подібним ми зустрічаємось у брехтівських п'єсах "Кар'єра Артуро Уї, якої могло б і не бути", "Матінка Кураж та її діти", "Життя Галілея", у яких сюжетний розвиток постійно змінює свій напрям. Він є доцентровим: формування концепції героя або героїні у п'єсі стає точкою перетину двох або одразу ж декількох художніх систем, оскільки це предмет діалогу п'єси зі світоглядом автора у певному літературному та культурному контексті. Але разом з тим він є і відцентровим, оскільки джерелом конфлікту є руйнування світобудови. Простір п'єс дробиться на кілька сфер, паралельних площин, які, виступаючи в одному часовому континуумі, вступають одна з одною у взаємодію. Розмикання меж, просторова відкритість представлені, наприклад, у "відкритій", за визначенням Я. Кнопфа, драмі "Матінка Кураж та її діти", у якій місце дії стає універсальним, отримує містеріальний характер: сценічний простір повинен умістити не лише межі Німеччини, а й увесь світ [9: 191]. У "Житті Галілея" виявляється подвійна природа образу художнього простору: з одного боку, це місце дії, позначене декораціями вистави, локалізоване, яке не передбачає винесення дії за ці умовні межі; з іншого – відбувається розширення простору до масштабів універсума, коли виникає питання про межі світу.

Цей художній простір, який вільно варіюється, його внутрішня пластичність, миттєвість переміщень дозволяють авторові будувати сцени п'єс за принципом сімультанності. Це досягається через організацію діалогових реплік персонажів, паралельні сцени, які моделюють просторово-часовий образ. У результаті один епізод вміщує одночасно дві просторові сфери – видиму й невидиму – події, які розгортаються безпосередньо на сцені перед глядачами і в яких безпосередньо задіяні герої, і дія, яка відбувається водночас в іншому просторовому континуумі. Те, що пережила за два роки матінка Кураж, залишається за рамками драматичного розповідання. Але без цих двох років, про які глядач дізнається із проекції, немислимим є епізод, у якому мова йде про те, що Кураж втратила чотири офіцерські сорочки по півгульдену за штуку [10: 216].

В усіх трьох п'єсах просторово-часова картина складається із окремих фрагментів, які належать до різних епох. Часто хронотопи близько взаємодіють, але тут ми говоримо не про їхнє взаємопроникнення, а про доповнення одного іншим. Час і простір у драмі завжди були стислими, спресованими. Традиційно ця стислість сприяла виникненню тієї напруги, яка вела дію до трагічної розв'язки. Глядачі переживали катарсис, оснований на страху й співчутті. В епічній драмі спресованість часу сприяє, як би парадоксально це не звучало, розширенню часового континууму, що зрештою призводить і до принципово іншої реакції глядачів на те, що відбувається на сцені. Вільне поводження з часом і простором, рівнозначність доцентровості й відцентровості у розвитку сюжету задають епічній драмі установку на універсальність. У результаті такого підходу до вибору і зображенню життєвого матеріалу за межами розповідання залишаються початок й кінець біографії

героїв, оскільки персонаж є важливим саме своєю участю у вирішенні долі країни, світу, здатністю вибирати, визначати своє місце у загальному світовому порядку. Фрагментарна композиція сприяє більшій динаміці у розвитку дії, дозволяє змішувати плани, ракурси, "створювати доступні епосу складність і різноманітність дійсності, яка швидко змінюється" [5: 63].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Арістотель. Поетика. Переклад Б. Тена. – К.: Мистецтво, 1967. – 95 с.
3. Белинский В. Г. Эстетика и литературная критика (в двух томах). Том 1. – М.: Худож. лит., 1959. – 700 с.
4. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). – К.: Изд-во при Киевском гос. ун-те изд. объединения "Вища школа", 1988. – 160 с.
5. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. – Томск: Изд-во ТГУ, 2007. – 320 с.
6. Науменко А. М. Філологічний аналіз тексту (основи лінгвопоетики). – Вінниця: Нова книга, 2005. – 416 с.
7. Хализев В. Е. Драма как род литературы. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
8. Шкловский В. Б. Гамбургский счет. – М.: Сов. писатель, 1990. – 544 с.
9. Knopf J. Brecht-Handbuch. Theater. Eine Asthetik der Widerspruche. – Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1980. – 488 S.
10. Brecht. Ein Lesebuch für unsere Zeit. – Weimar: Volksverlag, 1962. – 523 S.

Матеріал надійшов до редакції 15.01. 2009 р.

Соколовская С. Ф. Время и пространство в эпической драме Б. Брехта.

Статья посвящена изучению художественного потенциала времени и пространства как основы образной системы эпической драмы Б. Брехта, выявлению особой природы "очужденного" образа.

Природа конфликта в пьесах Б. Брехта предусматривает ориентацию автора на сюжетно-композиционную структуру эпического произведения, что отображается в формах пространственно-временной организации пьес.

Sokolovska S. F. Time and Place in B. Brecht's Epic Drama.

The article deals with the analysis of artistic potential of time and place as the basis of B. Brecht's figurative system of epic drama, finding out specific nature of "verfremdung Gestalt". The origin of the conflict in B. Brecht's plays is the author's orientation on the structure of the plot and composition of the epic work, which is reflected in the forms of place-and-time organization of plays.