

УДК 821.112:82-2

ПОСТЕПІКА В ТВОРЧОСТІ ПЕТЕРА ВАЙСА

Василівська Н.І.

Житомирський державний університет імені Івана Франка

В статті досліджено особливості творчого спадку німецького драматурга та прозаїка Петера Вайса. Дослідження проведено в контексті висвітлення поступічних рис в роботах його «документального театру». За основу взято п'єси «Переслідування і вбивство Жана-Поля Марата, представлене акторською трупю госпіталю в Шарантоні під керівництвом пана де Сада» та «Дізнання». У роботі проаналізовано сюжет та структуру п'єс, завдяки чому демонструється нове бачення автором принципів епічного театру Брехта та «документального театру» Ервіна Піскатора. Висвітлено погляди театральних критиків стосовно «документального» доробку Петера Вайса.

Ключові слова: документальний театр, пост епіка, постмодернізм, документальна п'єса, переосмислення.

Постановка проблеми. В той час, коли драматургія переживала серйозну кризу, з'явився документальний театр. З'явилися його нові драматургічні напрямки, пов'язані з актуальними думками і течіями. В результаті цього було переосмислено багато речей, спіраль історії вийшла на новий виток, а плеяда майстрів-сучасників сформували театральну культуру ХХ століття. Однак кожен із них відрізнявся власним її баченням, в тому числі і Петер Вайс. На різному життєвому матеріалі і різними художніми засобами (від сюрреалізму і «театру абсурду» до документальної драми і прийомів соціально-критичного аналізу) Вайс розглядає проблеми співвідношення раціонального та ірраціонального начала в людській психіці і – в залежності від цього – питання про сенс революції, людської історії, про роль особистості, про суспільне призначення мистецтва [9, с. 84]. Завдяки чому він цього досягає, яке має відношення до постмодерністських тенденцій і чи можна виділити в його роботах поступічні риси, дозволить ближче розглянути цей новий виток розвитку літературознавчої думки в контексті драматургії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження поступічних рис в літературних творах актуалізується в роботах М. Фуко, Ж. Дерріди, Ж.-Ф. Лютара, Ж. Батая, І. Ільїна, Н. Маньковскої, Г. Косікова, М. Можейко.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Історія постмодерністського напрямку, до якого і входить поступіка, налічує як мінімум років тридцять, але до цього дня залишається невивченою. Причина не у відсутності інтересу до цього явища, а скоріше, в естетичних стереотипах традиційної критики, що вступає в протиріччя з «неправильним» постмодерністським мистецтвом. А дослідники постмодерністської літератури майже одногосно відзначають непридатність системи категорій класичної естетики для аналізу цього мистецького спрямування.

Мета статті. Метою цієї роботи є дослідження та виявлення пост епічних рис в творчій спадщині Петера Вайса.

Виклад основного матеріалу. Ім'я цього письменника, художника, кінорежисера стало відомим одночасно в кількох країнах, а творчість вдало перетнула не лише кордони мов, а й межі видів мистецтв. Так, творчий спадок Петера Вайса дійсно вражає. Однак однією з найважливіших сходинок творчої еволюції письменника є,

безсумнівно, створення теорії документального театру, а також власні драматургічні дослідження в цьому руслі.

Починалися вони з п'єс, які зазнали впливу народного театру, зазначених естетикою абсурду, таких як «Вежа» (Der Turm, 1948), «Ніч з гостями» («Nachtmit Gästen», 1963). Однак переломним етапом театральної творчості Вайса стала п'єса «Переслідування і вбивство Жана-Поля Марата, представлене акторською трупю госпіталю в Шарантоні під керівництвом пана де Сада» («Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade», 1964), коротко звана зазвичай: «Марат/Сад» (Marat/Sade) на ім'я двох основних опонентів в п'єсі [2, с. 56].

Саме в ній спостерігаються власні драматургічні експерименти письменника, який, хоча і схилявся до принципів епічного театру Брехта, але мав власне його бачення. Так, «ефект очуження» значно посилений: п'єса пропонує не тільки поглянути з боку на події 1793, але одночасно надає можливість оцінити, як ці події іграються в пізнішій п'єсі де Сада. Сам же він присутній на сцені і як актор, і як автор, а введений в дію глашатай використовується в якості способу руйнування «четвертої стіни»: він звертається до глядачів і коментує те, що відбувається.

Присутній і хор, якому Брехт відводив важливу роль в своєму театрі. Але в результаті цього п'єса провокує глядача дати оцінку історичним подіям, вибрати свою сторону відповідно до поточного розуміння зображуваних подій – тобто: не співпереживати, а міркувати. До глядачів звернена і остання репліка п'єси – заклик Жака Ру: «Вчіться бачити і думати! Вчіться боротися! Останнє слово буде за вами» [3, с. 273].

Децю по-іншому інтерпретувала роботу автора постановка відомого режисера Пітера Брука (за яку він, між іншим, отримав премію). А саме: непомітно режисер остаточно відходить від ідей Брехта, надаючи перевагу ближчій для нього теорії «театру жорстокості» Арто. При цьому сам Брук прямо заявляв, що вважає п'єсу поєднанням протилежних по суті підходів Брехта і Арто: на його думку, Петер Вайс зумів поєднати «невпинний конфлікт між враженням і судженням» [10, с. 118].

Американська письменниця, а також успішний літературний, театральний і кінокритик Сьюзен Зонтаг, в свою чергу, відмітила в п'єсі

Вайса два найпотужніших аспекти сучасного театру: божевілля і театральність. Для такого твору, де почуття з неминучістю розгойдуються до межі, є лише два можливі закінчення: замикання сюжету в кільце з повторенням вступних реплік або руйнування «четвертої стіни», що супроводжується нападом на глядачів. У п'єсі вибір зроблений на користь другого [11, с. 88].

Також Зонтаг зазначає, що Вайс не намагається представити якусь теорію, а просто занурює в неї глядачів; суперечка між персонажами – всього лише матеріал, а не предмет і не результат п'єси. В цілому вона називає п'єсу яскравою, захоплюючою, складною, високолітературною і вимагає неодмінного відгуку.

Інші критики теж не залишилися осторонь, відмітивши «мультимедійність» п'єси: поєднання віршів, музики, пісень, танців і пантоміми, що розкриває широкі можливості перед режисерами-постановниками. У «Марата/Саді» знайшли своє місце всі можливі театральні прийоми, до неї навіть може бути застосований введений Антоненом Арто термін «тотальний театр», а сама вона стає важливою віхою на шляху створення нового театру [5, с. 136].

Крім «тотальності» п'єси, була зазначена інша її особливість: протиріччя суті дії та її форми, коли «серйозне грається як комічне, піднесене як буденне, поетичне як вульгарне, інтелектуальне як фізичне». Це ще більше переплітає смисли і вимагає багатостороннього розгляду кожної сцени, якщо глядач хоче до кінця осягнути задум Петера Вайса.

Особливої уваги заслуговує і власне його бачення документального театру, а також робота «Нотатки про документальний театр» (Notizen zum dokumentarischen Theater 1968).

Загальновідомо, що засновником даного театруального явища часто вважають Ервіна Піскатора, так як саме він заявив себе його автором [1, с. 115].

Розробляючи свій театр революції, Піскатор починав з постановки класичних п'єс. А саме: вставляв в них документ у вигляді кінохроніки, проєкції, статистики, різноманітних таблиць. Все це слугувало своєрідним засобом демонстрації певної ідеології, визначеного функціонування світу, і демонстрацією того, яким чином він може бути перетворений. Тобто документ для автора вважався прямим доказом того чи іншого ідеологічного бачення світу.

Чим ближче до 30-х років, тим більше він цікавився питаннями перетворення сценічних структур, тобто, естетичними питаннями. Мається на увазі створення складних конструкцій, які дозволяють більше об'єднати сцену та зал, створення персонажів, які являються також коментаторами дій та виступають в ролі посередників між публікою і сценою. Велику роль при цьому грає кількість кінодокументів. Адже в ті роки ніхто такого ще не бачив в театрі, тому рівень відкритої емоції, яка народжується від цих ефектів, просто неможливо передати.

Це і відповідало цілям Піскатора, який хотів, щоб театральний зал перетворився в місце дискусії, мітингу, відкритих емоцій.

Однак Петер Вайс відкрито не погоджувався з «бурхливою емоційністю» театру Ервіна Піс-

катора, хоч і розвивав той же «документальний» напрям. А саме: він протиставляв емоції раціональному сприйняттю, яке має, на його думку, привести до перетворення театру в інструмент інтелектуальної емансипації народних мас. Адже глядач прийшов туди, щоб щось зрозуміти, а не для того, щоб відчувати сильні емоції [4, с. 85].

Поштовхом для вияву останнього в творчості письменника, стали кардинальні зміни в його світогляді. А саме: У 45-му році він вперше бачить кадри союзників, які зняли звільнення таборів. Він бачить, в якому стані знаходяться люди, а також все обладнання для остаточного вирішення єврейського питання. Далі він починає наїжджати в Німеччину, і дізнається, що ця країна в 60-і роки стала справжнім економічним дивом. Тобто, всі працюють, всі добре заробляють, війна забута. Його це абсолютно вражає. В той час, коли вцілілі в'язні таборів і досі соромляться говорити про пережите, і з соромом ховають тату-йовані номери на руках, а колишні поплічники нацистського режиму як і раніше займають високі посади в індустрії, економіці, судових структурах та інших важливих сферах суспільства.

І він все відчуває і бачить, він відчуває величезне почуття провини. Тому що йому здається, що Освенцим був тим місцем, яке призначалося для нього. Там були всі його однокласники, а він туди не потрапив, так як був врятований батьками.

Ці дві події в різний час вплинули на поворот його творчості в бік політично заангажованого театру: шок від знайомства з реальністю нацистських концентраційних таборів завдяки кінохроніці, знятої союзниками. І, з іншого боку, зіткнення з соціальними та політичними контрастами епохи «економічного дива» в Німеччині, яка абсолютно забула про своє нацистське минуле [6, с. 118].

Можливо, саме це зростання впливу засобів масової інформації на людину, велика кількість повідомлень про політичне, соціальне, культурне життя, що потоком почали вливатися на аудиторію з газет, журналів, радіо, телебачення і стали своєрідним фактором виникнення документальної драми. Адже пропонуючи глядачеві і читачеві аналіз політичних та соціальних подій замість великої кількості інформації, жанр документальної п'єси знаменує включення літератури в діалог з різними мас-медіа, яким надавали все більшого значення в ХХ ст.

Наприклад, Петер Вайс збирав газетні публікації, стенограми судових засідань, був присутнім на декількох засіданнях особисто, їздив в Освенцим, щоб познайомитися на місці з останками його картографії та внутрішньої організації. Він також вивчав величезну кількість свідчень того часу, в результаті чого була створена п'єса «Дізнання» (1965), під назвою «Ораторія з 11 пісень», при монтажі якої він використовує виключно документальні матеріали судового процесу [7, с. 101].

Більше того, ця п'єса навіть організована як судовий розгляд: показання свідків змінюються допитом обвинувачених. В ході представленого в п'єсі процесу виявляються неймовірні злочини, які щодня відбувалися в таборі – вбивства, знущання, тортури. Свідки розповідають про нестерпні умови проживання в табірних бараках, про печі крематорію, страшні тортури, вбивства біля «чорної сті-

ни», смертельні ін'єкції фенолу, про газові камери з «Циклоном Б», медичні експерименти над людьми, вбивства дітей і т. д. Зміст п'єси досі вражає і жахає читача і глядача великою кількістю деталей, що створюють картину життя і смерті в таборі. Замість загальних звинувачень у злочинах і насильстві персонажі «Дізнання» створюють конкретні картини, що здаються неймовірними в своїй безглузді жорстокості. Страшні події викладені діловою мовою судового розгляду: учасники процесу, в тому числі свідки, викладають сухі факти, називають цифри, а саме суми грошей, вилучених у в'язнів, кількість вагонів і т. д. Подібна фактографічність, сухість викладу в поєднанні зі страшним змістом відтворюваних подій, породжує ефект відчуження, близький естетиці Брехта, однак з власним підсиленням «відтінком».

Взявши за основу матеріали процесу над нацистами, Вайс роздумував на головну для себе тему: що відбувається з психологією людини, поставленої волею соціальних обставин в ті чи інші умови.

Частково відповідь на це питання була дана режисером театру та кіно Петром Фоменко. Спектакль за його постановкою починався з того, що учасники майбутнього судового дізнання мовчки стояли на сцені. Яскраво були висвітлені особи і руки, що тримали папки з матеріалами справи. До початку вистави це були просто люди, і кожен з них міг виявитися свідком, суддею або колишнім катом. Один з підсудних, колишній співробітник концтабору Штарк, особисто вбивав і гнав в газові камери, нині – мирний шкільний учитель. Колишній табірний лікар Грета Оберхойзер, що ставила на в'язнях жакливі досліди, нині – практикуючий лікар. Протягом дії актори, що грали ролі колишніх нацистів, ставали і свідками, і суддями. Петро Фоменко, точно слідував за драматургом, розгортав на сцені панораму жахливого абсурду: з волі випадку кожен з учасників процесу міг виявитися і катом, і суддею, і жертвою – все залежало лише від свавілля соціальних обставин. Протягом вистави багаторазово з вуст різних персонажів лунала фраза, що виправдувала та роз'яснювала спонукальні причини того чи іншого їх вчинку: «Я вчинив так, бо треба було вижити». А вижити хотіли всі – і в'язні, і їхні кати та мучителі. У цій нехитрій формулі життя Вайс визначив основний принцип існування громадянина: найголовніше – це вижити самому. Ті, хто не дотримувався в концтаборі цих принципів, намагався чинити опір, не виходили живими з цього пекла. «Першими гинули в таборі мрійники та ідеалісти. Головним було вижити», – так говорить один свідок [3, с. 68].

І Вайса, і слідом за ним постановника «Дізнання» Петра Фоменко найбільше хвилював саме цей моральний парадокс епохи, коли цілком нормальне прагнення будь-якого живої істоти зберегти власне життя оберталось небаченими злиднями для таких же собі подібних. Бажання вижити провокувало на мовчазне схвалення злочинів і на активну участь в них.

...Світло на сцені миттєво гасло, на авансцену виходив адвокат і запитував зал: «Ви вижили? Значить, можна було вижити? Значить, табір – не злочин...» [3, с. 76]. Кривавий абсурд режиму і епохи, яка втратила моральні критерії, де вбив-

ця і вбитий – дві жертви обставин. І вони могли б помінятися ролями, якби випадок долі поставив їх на місце один одного.

Важливу роль у висвітленні ідейного задуму автора відіграла також складна композитна форма цієї п'єси, що об'єднує одночасно музичну модель (ораторію), трибунальську п'єсу, релігійний настрій і твір, написаний по запозиченим з «божественної комедії» Данте композиційним принципами (в п'єсі домінує число 3, кожна з одинадцяти пісень складається з трьох частин, в результаті всього виходить 33 частини і т. д.) [8, с. 16].

Слід зазначити, що для перетворення такої кількості документального матеріалу були використані монтаж та музичне членування фраз, ритмізація мови, реплік персонажів (при відсутності пунктуації). Традиційне пунктуаційне членування речень замінюється музичним принципом організації тексту (подібний приклад в ліриці постеріається у відомому повесному німецькомовному вірші – «Фуга смерті» 1945 П. Целана, з яким твір Петера Вайса ріднить і звернення до музичного, так званого німецького жанру, що імплікує семантичну співвіднесеність геніальної музики і таборів смерті). Ритм помітний і в загальній композиції твору: в центрі п'єси з одинадцяти пісень знаходяться дві пісні, присвячені індивідуальним долям двох молодих людей: жертви («Пісня про кінець Лілі Тофлер») та вбивці («Пісня про унтершарфюрера Штарке»). Цікаво, що у російському перекладі п'єси (1981) ритмізація майже зникла, текст «нормалізували» згідно з правилами правильної пунктуації [12, с. 50].

Крім зазначених прийомів перетворення документального матеріалу, Вайс також використує способи скорочення і узагальнення. Він скорочує кількість дійових осіб, і вкладає в уста 9 персонажів Свідків те, що було виголошено 360 свідками на суді. Важливо, що Свідки у автора позбавлені імен на відміну від обвинувачених: обвинувачені зберігають імена, оскільки вони мали їх в той час, про який йде мова в суді, а ув'язнені були цього позбавлені та мали тільки номер [11, с. 302].

Висновки з даного дослідження і пропозиції. Документальний театр як явище з'явився досить давно, в той час, коли драматургія переживала серйозну кризу. У ХХ столітті з'явилися його нові драматургічні напрямки, пов'язані з актуальними думками і течіями. Було переосмислено багато речей, спіраль історії вийшла на новий виток. Цей театр породив цілу плеяду нових майстрів і ідей, які сформували театральну культуру ХХ століття.

В той же час саме ця форма театру визначається Вайсом як «театр, єдиним об'єктом якого є документація на певну тему» і який в кінцевому підсумку являє собою одночасно і «художній продукт», і «елемент суспільного життя». Так, вона була розроблена в тісному зв'язку з політичною ситуацією. Однак епічний суб'єкт, який здійснює монтаж документального матеріалу, здатний на критичний погляд на реальність. Він спирається на власне чітке уявлення про правильне функціонування світу, так само як і на ясно ідентифіковані ним поняття добра і зла. Він вірить в можливість трансформації та поліпшення світового устрою.

Крім того, при критичному відборі документального матеріалу, вилученого з реальності (який піддається селекції, збору, скороченню та монтажу), основою конструкції є вибірковий монтаж, що здійснюється в зв'язку з темою глобального характеру. Йдеться не про зміну змісту документального матеріалу, а про надання йому форми. Театральний монтаж систематично відмовляється від структур «традиційної» драми: художнього вимислу, фабули, персонажів (драматичні характери поступаються місцем персонажам «типовим» і «показовим», що є представниками колективних інтересів, і поєднуються з персонажами, які утворюють хор). Таким чином, драматичний діалог замінюється на висловлювання про реальність. Це висловлювання / дискурс несе в собі чітке ідеологічне послання, замінює собою дію і найчастіше відноситься до тієї ж епіки ніж до драми, при цьому не виключаючи останню повністю. Документальні спектаклі часто використовують в своїй конструкції ритмічні варіації, гру контрастів, зламів і протиріч, і звертаються до екстра-театральних форм, як наприклад, форми «оратора», що зробив Петер Вайс в «Дізнанні».

Дослідження письменника в області документального театру зводяться до того, що матеріал все-таки повинен бути підпорядкований якійсь ідеї. І щоб не спотворити правду, автор дозволив собі внести в розповідь окремі вигадані сцени, щоб звернути увагу глядача в потрібну сторону.

Крім цього, такий театр стає способом відсторонення і проживання особистого досвіду, який може допомогти драматургу пережити якусь травмуючу подію, пропустивши її через себе.

Було б надто самовпевнено заявляти про катарсис, мова скоріше йде про психічну розрядку.

Також ставиться питання про те, яке сприйняття очікується від глядача. Документальний театр Петера Вайса пручається брехні і дезінформації, розповсюджуваної мас медіа, і намагається спровокувати глядацьке усвідомлення, показуючи шлях, що веде до поліпшення світу. Він переслідує подвійну мету: з одного боку, критичне розслідування і протест, з іншого, пояснення і висновок щодо того, яку позицію слід зайняти.

Таким чином, пост епіка письменника знайшла своє вираження у власному баченні та застосуванні відомих раніше прийомів. Так, Вайс вважав себе «брехтіанцем», але при цьому значно посилював «ефект відчуження», його хор стимулював глядача до об'єктивної оцінки побаченого та почутого, а структура твору і зовсім відрізнялася своїм монтажем та композиційною складністю.

З іншої сторони Петер Вайс наслідував Ервіна Піскатора та його принципи «документального театру», в той же час не погоджуючись з відкритою емоційністю останнього, його бажанням викликати бурхливу реакцію глядача. На першому місці стояло переосмислення побаченого, своїх же цінностей та принципів. Автор прагне створити «новий» театр, який стане способом відсторонення і проживання особистого досвіду, зможе допомогти драматургу пережити якусь травмуючу подію, пропустивши її через себе без виявлення шквалу емоцій. На основі цього можна стверджувати, що роботи Петера Вайса демонструють нову пост епічну віху розвитку театру, тісно пов'язану з постмодернізмом та новим авторським баченням світу.

Список літератури:

1. Брехт Б. Три епічні драми. Укладач О.С. Чирков / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О.С. Чиркова – Житомир: «Полісся», 2010. – 296 с.
2. Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 1 / Ред. колегія Бондарева О.Є., Білоус П.В., Волощук Є.В. та ін. – Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2011. – 178 с.
3. Вайс П. Дознание и другие пьесы. М.: Прогресс, 1981. – 432 с.
4. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд. – Львів, 2003.
5. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 3. Експресіонізм та епічний театр. – Львів, 2003.
6. Сурков Е. Путь к Брехту // Бертольт Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. – В 5 томах. – Т. 5/1. – М., 1965. Электронный ресурс: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht0_2.txt.
7. Чирков А.С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). – К.: Вища школа, 1988. – 160 с.
8. Чирков А.С. Пигмалион, или О всевластии творящей личности. – Житомир: Рута, 2009. – 180 с.
9. Dokumentarisches Theater // Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Durzak M. (Hrsg.) Stuttgart: Reclam, 1971. – 101 S.
10. Karnick M. Peter Weiss' dramatische Collagen. Vom Traumspiel zur Agitation // Gerlach R. (Hrsg.) Peter Weiss. Materialien zu seinem Werk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1984. – 239 S.
11. Steinweg R. Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung / R. Steinweg. – [2, verb. Aufl.]. – Stuttgart: Metzler, 1976. – 284 S.
12. Stegemann B. Lektionen 1. Dramaturgie / B. Stegemann. – Berlin: Theater der Zeit, 2009. – 349 S.
13. Weiss P. Meine Ortschaft // Weiss P. Rapporte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1968. – 124 S.

Василевская Н.И.

Житомирский государственный университет имени Ивана Франко

ПОСТЭПИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТЕРА ВАЙСА

Аннотация

В статье исследованы особенности творческого наследия немецкого драматурга и прозаика Петера Вайса. Исследование проведено в контексте освещения постэпических составляющих в работах его «документального театра». За основу взяты пьесы «Преследование и убийство Жана-Поля Марата, представленное актерской труппой госпиталя в Шарантоне под руководством господина де Сада» и «Дознание». В работе проанализированы сюжет и структура пьес, благодаря чему демонстрируется новое видение автором принципов эпического театра Брехта и «документального театра» Эрвина Пискатора. Освещены взгляды театралных критиков относительно «документального» наследия Петера Вайса.

Ключевые слова: документальный театр, постэпика, постмодернизм, документальная пьеса, переосмысление.

Vasylivska N.I.

Zhytomyr Ivan Franko State University

POST EPIC IN PETER WEISS'S WORKS

Summary

In the article the peculiarities of the creative heritage of German playwright and prose writer Peter Weiss were investigated. The research was carried out covering the insights of post epic features of his «documentary theater» works. The play «The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat As Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade» and «The Investigation» were taken as the basis. The plot and structure of the plays were analyzed, due to this a new author's vision of the principles of Brecht's epic theater and Erwin Piscator's «documentary theater» was demonstrated. The viewpoints of theatrical critics regarding the «documentary» heritage of Peter Weiss were highlighted.

Keywords: documentary theater, postepic, postmodernism, documentary play, rethinking.