

ПОЕТИКА П'ЕСИ Г. М. ЕНЦЕНСБЕРГЕРА «ГЕТЬ ГЕТЕ!»: ДО ПИТАННЯ ВПЛИВУ МАСМЕДІА НА ЛІТЕРАТУРНІ ЖАНРИ

У статті проаналізовано особливості поетики п'еси Г. М. Енценсбергера «Геть Гете!» як приклад взаємодії літератури та масмедіа, зокрема ток-шоу.

Ключові слова: масмедіа, ток-шоу, текст у тексті, «чужий» текст, монтаж.

Медійні комунікації дедалі виразніше впливають на культурний простір сучасного суспільства, зокрема на літературу. У наукових працях досліджуються різні аспекти взаємодії масмедіа і літератури: медіадискурс постмодерністського літературного простору (Ф. Бешукова), теоретичні аспекти співвідношення текстів художньої літератури і масової комунікації (Е. Шестакова), концептосфера національної ідентичності в публіцистиці літературно-художніх видань (Л. Василік), функції літературно-мистецької періодики в соціально-комунікаційному просторі України початку ХХІ ст. (О. Іванова) тощо. У дослідженнях визначається, що внаслідок впливу медіа на літературу відбувається створення нового типу автора як персонажа, спонукання літератури до заповнення медійної техніки для підготовки та приваблювання майбутніх читачів, зміна режиму поширення і техніки самого письма [2]. Водночас проблема трансформації традиційних літературних жанрів під впливом масмедіа потребує подальшого дослідження. Мета нашої статті – проаналізувати особливості поетики п'еси Г. М. Енценсбергера «Геть Гете!» як приклад взаємодії літератури та масмедіа, зокрема такої форми медійної комунікації, як ток-шоу.

У світовій літературі створено значну кількість художніх інтерпретацій образу Й. В. Гете. Здебільшого ставлення до постаті визначного мислителя й письменника було апологетичним. Проте в сучасній культурі, як зазначає Т. Калугіна, традиційний образ Гете сприймається вже не як цілісний і обов'язковий для всіх, а «як певна «репрезентативна модель» чи, іншими словами, сукупність позицій, оцінок, типів поведінки», до якої в процесі переосмислення художній суб'єкт виробляє власне ставлення [5, 273]. Сучасний німецький письменник Г. М. Енценсбергер також має подібне переконання. Він стверджує, що офіційні панегірики не сприяють розумінню постаті Й. Гете: «Кожен сам для себе має вирішити, як йому поводитися з Гете. Для багатьох він – фігура неприємна, і навіть зловісна, і це не потрібно замовчувати» [9, 51]. Письменник називає можливою причиною такого ставлення до видатної людини власну пересічність звичайних людей. У п'есі «Геть Гете!» про поета говорять звичайні люди. Твір має підзаголовок «Освідчення в любові», що одразу створює інтригу, адже назва й підзаголовок визначають полярні позиції ставлення до головного персонажа: розвінчання і визнання водночас. Сам драматург ставиться до Гете як до генія, але він сприймає існування й іншої позиції [10, 51]. Це не означає, що в п'есі утверджується критичне ставлення до творчості Гете: цілісний аналіз твору надає підстави для висновку: «Без Гете не обійдеться ні всесвітня, ні тим паче німецька література» [9, 8], незважаючи на хор недобррозумілих відгуків.

П'еса спочатку була опублікована (1995), а потім поставлена на сцені (1996) під час фестивалю культури у Веймарі. Енценсбергер використав для її створення документальний матеріал з видання «Гете в особистому листуванні його сучасників», яке опублікував гетезнавець Вільгельм Боде в 1918–1923 роках (перевидання з уточненнями здійснено в 1979–1982 роках) [9, 4]. Як зазначає Н. Васильєва, письменник і в інших своїх творах використовував «чуже» слово. Енценсбергер здійснює монтаж уривків із документів, листів, архівних матеріалів відповідно до свого задуму, але принципово текст майже не змінює. Він вважає, що прислухаючись до чужих голосів, можна краще вловити думку, яка міститься в матеріалі. Так легше коригувати власний голос і не збитися на догматизм [9, 5].

Структура п'еси організована за принципом «текст у тексті». Автор вдається в аналізованому творі до цього прийому неодноразово. Власне авторським текстом, тобто вимислом, художньою умовністю є ремарки та, якоюсь мірою, репліки ведучого, адже автор зазначає, що роль ведучого не виписана до кінця, ця дійова особа може імпровізувати в межах заданої дискусії [9, 7]. Репліки інших чотирьох персонажів, так званих «гостей ток-шоу», є «чужим» текстом, автор наголошує, що це уривки з особистого листування сучасників Гете (наприкінці п'еси у фінальному кадрі зазначено прізвища усіх процитованих) [9, 26]. Автор у детальній характеристиці дійових осіб називає можливих прототипів і наголошує, що це вигадані герої, проте вони вимовляють фрази, які писали колись п'ятдесят сучасників Гете. Окрім того, у тексті чітко марковані межі інших «чужих» текстів – документальних заставок, що демонструються на екрані, рекламних роликів, голосів телеглядачів, які додзвонилися в студію, тощо. Переплітаючись між собою, ці тексти творять складний, неоднозначний світ художнього твору в ці-

лому, у якому читач втягується в гру на визначення співвідношення між реальним та умовним, оскільки, як стверджує Ю. Лотман, «гра на протиставлення «реального/умовного» властива будь-якій ситуації «текст у тексті»» [4, 432].

Документальні заставки, коли на екрані відтворюються слова й підпис Гете, з'являються на початку й наприкінці п'єси й виконують роль композиційного обрамлення. На першій заставці по портрету Гете написані слова від імені поета про публікацію збірника «Гете в доброзичливих відгуках сучасників». Сам же фігурант радить підготувати до друку інший збірник – «Гете в недоброзичливих відгуках сучасників», бо в багатьох людей він викликав «зневагу й ненависть». Він також висловлює причину свого зацікавлення в такому зібранні: щоб любителі історії (зокрема й учасники та глядачі ток-шоу) «необтяжливим способом» побачили, які панували раніше звичаї та які уми правили світом. Ця думка має іронічний підтекст, на який прямо вказує останнє речення поета: «Я можу лише посвідчити, що провів життя, незважаючи на всі нападки, у безперервній праці – аж до останніх днів своїх» [9, 8]. Фінальний кадр, на відміну від першого, лаконічний. На чорному фоні білими літерами подано вислів Гете з його факсимільним підписом: «Усі вони шлють мені сердечний привіт і до смерті мене ненавидять» [9, 26].

Судження Гете, з одного боку, приваблюють увагу читачів до реплік персонажів, а з іншого – створюють ефект присутності великого поета в п'єсі, хоча на сцені він так і не з'являється, навіть його ім'я за весь час дії не вимовляється вголос жодного разу. Так автор виокремлює протагоніста з-поміж інших персонажів.

Кожен із присутніх здійснює власну інтерпретацію образу Гете: ведучий – «не лише найзнаменитіший письменник, а й письменник, який викликає найзапекліші суперечки», «великий метр», великий поет, знаменитий письменник, Лізелотта фон Шпількельман – «розлючений вовк, який у мороці ночі, ніби перевертень, нападав на добродесних людей і затопував їх у багно», «лютий звір», «він чекає від людей розуму й обдарування для натхнення його ідеями», Кароліна Гердерхен – «його нічим не можна зворушити..., проте це, здається, продумана і послідовна поведінка», він – «таємничка, заповітна мрія всього мого життя», професор Фрідріх Вервер – «вовк за натурою», «пихатий франт», «жалюгідний вискочень», Людвіг Дреббаум – «старий безсилий бог», зображає з себе генія, «ракова пухлина на тілі німецької нації», «не король поетів, як його величають, а поет королів» тощо. Відбувається деміфологізація образу Гете, яка допомагає, як стверджує Н. Васильєва, «позбавитись основних кліше веймарського поета та наступних тлумачень і побачити його постать в справжній поліфонії тодішніх емоцій, натяків, симпатій і антипатій» [9, 4].

Прийом, використаний Енценсбергом, – твір про Гете без Гете – викликає асоціацію з п'єсою Михайла Булгакова «Олександр Пушкін» (1935) (назва вистави за цим твором «Останні дні», 1943). Олена Сергіївна Булгакова писала в щоденнику, що намір Булгакова писати п'єсу про Пушкіна без Пушкіна спочатку приголомшив його консультанта В. Вересаєва, але після роздумів він погодився [3, 678]. Згодом погляди Вересаєва і Булгакова на цей твір кардинально розійшлися. Вересаєв насамперед хотів історичної достовірності, Булгаков прагнув не лише зобразити історичний факт, а й власне його розуміння: «В історичних п'єсах – «Мольєр», «Пушкін», «Дон-Кіхот» – він користувався минулим для того, щоб висловити своє ставлення до сучасного життя...» [3, 679]. Розробляючи задум п'єси, Булгаков записав: «На жаль, небагатьом дано розуміти перевагу перед собою незвичайних людей, осягати їхню велич...» [3, 678]. Енценсбергер повторив цю думку через 60 років майже дослівно. На наш погляд, подібність творчих принципів обох драматургів можна розцінювати як типологічний збіг, зумовлений модерністичним світобаченням. Щодо Булгакова ця теза не потребує обґрунтування, а модерністичні принципи ранньої творчості Енценсбергера відзначали й літературознавці, і сам він зауважував, що модернізм для нього «цілком особиста літературна програма» [9, 6]. Проте п'єса «Геть Гете!» створена вже в руслі постмодерністських тенденцій, до яких належить і переосмислення образів письменників, які є центрами канонів національних літератур: в українській літературі – Тарас Шевченко [1, 197–206], у російській – Олександр Пушкін [7], у німецькій – Йоганн Вольфганг Гете [5].

Енценсбергер осмислює образ Гете в контексті загальнокультурних проблем як репрезентанта «позачасового ресурсу». У зв'язку з цим драматург обирає для створення п'єси принцип анахронізму: «В епоху технічного прогресу анахронізм став для сучасної цивілізації незамінним психостимулятором, протитрутою від її маніакальної одержимості майбутнім» [10, 27]. Анахронізм реалізується у творі багатопланово. Передовсім у «несучасності» самого Гете: поета, який жив, за словами Енценсбергера, перетворюючи «руйнування норми в зразок для наслідування, виняток із правил у правило». Його життя багатьма з тодішньої спільноти не сприймалося, тому й звучать шокуючі репліки з уст дійових осіб п'єси. Зміщення часових координат відбувається також через зображення світу речей: автор зазначає, що дія відбувається приблизно в 1810–1815 роках, але сцена оснащена телевізійними пристроями, дійові особи користуються телефоном тощо. Рід занять учасників вистави також анахронічний: ведучий, він же *телезірка* (тут і далі

курсів наш. – Г. Б.), представляє гостей і зазначає, що обидві дами – жительки Веймара – особисто знайомі з Гете, професора Фрідріха Веровера він атестує як активного *учасника радіо- і телерадіо* (ведучий і професор мають із глядачами однакові часові координати). Сама форма ток-шоу, за допомогою якої Енценсбергер модифікує жанр біографічної драми, виникає в останню третину ХХ століття, але в п'єсі вона наповнена реаліями початку ХІХ ст.

У докладному пролозі автор пояснює жанрову своєрідність твору, задуманого як телевізійне ток-шоу. Використання механізмів медіа дозволяє задіяти незвичні, оригінальні засоби для втілення свого задуму, зокрема трансформувати традиційні жанрові кліше біографічної драми за допомогою адаптації в літературі структури ток-шоу. Елеонора Шестакова наголошує, що текст телешоу потребує принципово іншого осмислення, ніж літературно-художній текст, бо демонструє інший тип буття слова. Воно осмислюється як ансамбль знаків: тлумачиться не лише те, що говориться, а й те, що демонструється, виступаючи фоном, відеорядом [8, 40]. Наприклад, учасники ток-шоу обговорюють зовнішність Гете. Кожен, хто говорить, називає бридкі деталі його зовнішності, що загалом створює потворний, неприємний образ. Ведучий як заперечення такого бачення зачитує зовсім інший портрет Гете: «Це найдосконаліша особа з усіх, з ким мені доводилося зустрічатися, прекрасна сама зовнішність...» і т.д. Завершується сцена рекламним роликком про рум'яна, тютюн та різноманітні щітки. Усі репліки – позитивні й негативні, «підфарбовані» рекламним текстом, набувають іронічного звучання.

П'єса у формі ток-шоу є своєрідною трансформацією прийому «театр у театрі». Ефект, який виникає, можна назвати «вистава у виставі», бо дослівно назва «ток-шоу» перекладається як розмовне видовище, розмовна вистава. Енценсбергер зазначає, що дія відбувається у великому муніципальному залі, заповненому глядачами. На сцені – подіум, за ним – четверо гостей, у центрі сцени – ведучий. Четверо гостей – це актори, які виконують ролі вигаданих осіб, проте вони виголошують репліки, взяті з документальних джерел, справжній текст, створений у час життя Гете про нього його сучасниками. Ведучий – справжня телезірка (реальна особа), яка промовляє текст, створений драматургом. Якби йшлося про реальне ток-шоу, то кожен мав би озвучувати власні думки. У п'єсі ж усі репліки змонтовані драматургом відповідно до його задуму. Глядачі, які знаходяться у залі і стежать за дією на сцені, є тільки глядачами, їхня роль відносно пасивна. У медійному ток-шоу вони були б учасниками дійства, могли б ставити запитання і вплинути на висновки обговорення проблеми. Так само декоративну роль виконують актори, які телефонують в студію (чоловічий голос і жіночий голос). Їхні репліки продумані автором і є одним із засобів створення образу міста, в якому Гете прожив майже все життя. Енценсбергер показує обтяжливість обивательських суджень для митця. Він зображує протагоніста недосяжним для злісних і заздрисних пересудів, які можуть виникнути у будь-який час. Енценсбергер пише, що його захоплює така позиція Гете: незалежність, незворушність, навіть гумор. Письменник наголошує, що нині, в епоху всесилля масмедіа, це єдиний гідний шлях: «Гете не дозволяв затиювати себе в трясовину масмедіа, а зосереджував усі сили на творчості» [9, 6]. Звичайно, подвійна театральність, за П. Паві, створює впевненість в реальності того, що відбувається [6, 349]. Але в цій п'єсі виникає парадокс: подвійна реальність (справжня телезірка і справжні репліки) породжує умовність, тому вигук «Геть Гете!» власне є «Освідченням у любові».

Отже, як бачимо, особливості поетики п'єси Г. М. Енценсбергера «Геть Гете!» зумовлені поєднанням у ній літературного, театрального і медійного компонента. Засобами художнього слова драматург привертає увагу до механізмів поширення масової комунікації та її впливу на свідомість реципієнтів. Визначений аспект взаємодії медійних і літературних жанрів вважаємо перспективним для подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія / Олена Євгенівна Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
2. Венедиктова Т. Литература и медиа в поисках нового адресата [Электронный ресурс] / Т. Венедиктова, Н. Чернушкина // НЛО. – 2008. – № 90. – Режим доступа: www.magazines.russ.ru/nlo/2008/90.
3. Лосев В. Комментарии. Александр Пушкин / Виктор Лосев // Михаил Булгаков. Избранные произведения. – К. : Дніпро, 1990. – С. 677–685.
4. Лотман Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб : Искусство-СПБ, 2005. – С. 423–436.
5. Калугина Т. П. Образ Гёте в пьесе Петера Хакса / Т. П. Калугина // Гётевские чтения. 1984 г. ; [под ред. А. А. Аникста и С. В. Тураева]. – М : Наука, 1986. – С. 273–285.
6. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
7. Шеметова Т. Г. Три тенденции в современной литературной пушкиномании / Т. Г. Шеметова // Вестник Моск. ун-та. – 2009. – №4. – С. 55–66.

8. Шестакова Э. Г. Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации: специфика эстетической реальности словесности Нового времени : монография / Элеонора Георгиевна Шестакова. – Донецк : Норд-Пресс, 2005. – 441 с.
9. Энценсбергер Х. М. Долой Гёте! Объяснение в любви / Х. М. Энценсбергер // Иностранная литература. – 2009. – №8. – С. 3–28.
10. Энценсбергер Х. М. «...Каждый сам для себя должен решить, как ему обходиться с Гёте»: письмо в «ИЛ» / Х. М. Энценсбергер // Иностранная литература. – 2009. – №8. – С. 50–51.

Summary. The features of poetics of play Hans Magnus Enzensberger «Gete, Away!» as an example of cooperation of literature and massmedia in particular talk show were analyzed in the article.

Keywords: massmedia, talk show, text in text, stranger text, montage.

Отримано: 21.07.2012 р.

УДК 821.161.2(09)

О. В. Боговін

ПОНЯТТЯ «МОДЕЛЬ», «ТРАДИЦІЙНА МОДЕЛЬ» ТА «ВТОРИННА МОДЕЛЮЮЧА СИСТЕМА» ЯК ЗАСОБИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

У статті розглянуті поняття «модель», «традиційна модель» та «вторинна моделююча система» як специфічний «інструментарій» досліджень художніх творів. Виявлено особливості, окреслено перелік функцій та означено інтерпретаційний потенціал аналізованих понять.

Ключові слова: модель, структура, текст, компонент, сюжет, образ, мотив, принцип відображення, традиційні моделі, поліфонічний діалог, дискурс, інтерпретація, код.

Поняття модель є загальнонауковим, оскільки належить до провідних концептів сучасної теорії науки. Французький філософ Ален Бадью у своїй книзі «Концепт моделі. Вступ до матеріалістичної епістемології математики» визначає модель як «...описове поняття наукової діяльності» [1, 27] та зауважує, що «... наука тут осмислюється як зіставлення реального об'єкта, що опинився в нас перед очима і який треба дослідити (етнографія), а також штучного об'єкта, мета якого – відтворити реальний об'єкт, імітуючи його згідно з законом його наслідків (етнологія)» [1, 28]. Серед ознак моделі дослідник виділяє «теоретичну прозорість», яка є наслідком принципової сутності цього поняття: оскільки модель завжди виникає як результат конструювання, збірки, то вона «... не є практичною трансформацією реальності, своєї реальності: вона належить реєстрові чистого винаходу, їй притаманна формальна «ірреальність» [1, 28]. Ця ознака дозволяє контролювати модель, простежити реакцію на модифікації її елементів, адже, незважаючи на умовність моделі у стосунку до реального об'єкта, моделювання дозволяє уникнути неясності характерної для реальності.

Оскільки моделі використовуються в різних галузях науки, А. Бадью пропонує розділити всі моделі на дві групи: «абстрактні» моделі та «матеріальні збірки» [1, 28]. До матеріальних збірок, на думку дослідника, належать такі, що «... ставлять потрійну мету: 1) Систематичним чином подати в просторі непросторові процеси: графіки, діаграми тощо. [...] 2) прагнуть реалізувати формальні структури, тобто перенести письмову матеріальність в інший «регіон» емпіричного опису. [...] 3) наслідувати поведінку: це – широка область автоматів» [1, 29–31]. Нас цікавить перша група, «абстрактні» моделі, до яких дослідник відносить «... те, що можна назвати письмовими об'єктами, тобто власне теоретичними або математичними моделями» [8, с.29]. Визначальними рисами таких моделей є повнота та несуперечливість: «Насправді йдеться про набір гіпотез, які вважаються повними відносно досліджуваної галузі та чия несуперечливість, а отже, дедуктивний розвиток цілком гарантовані математичною системою правил [codage]» [1, 29].

Текст є письмовим об'єктом, таким чином модель будови тексту або окремого його елемента, за класифікацією А. Бадью, належить до групи «абстрактних» моделей, а отже, вона має бути повною та несуперечливою. Повнота моделі будови тексту означатиме врахування всіх структурних рівнів та елементів тексту. Несуперечливість як одна з провідних ознак «абстрактних» моделей не характерна для моделі будови тексту, оскільки в основі будь-якого художнього тексту лежить конфлікт, що виникає в результаті суперечностей між певними елементами тексту або їх якос-