



Диалектическая драматургия Б. Брехта в фильме «Нелюбовь»

А. Звягинцева

Е.В. Носикова

драматург

ORCID: 0009-0006-9477-9167

AuthorID: _____

Настоящая статья анализирует творческий метод А. Звягинцева в картине «Нелюбовь». В процессе исследования выявляются приемы, схожие с практикой Бертольда Брехта. В работе были продемонстрированы различные приемы брехтовского «отчуждения», среди которых параболы, «глашатай», разрушение «четвертой стены» и др., которыми пользуется в своем фильме режиссер А. Звягинцев. В итоге своей работы автор статьи делает вывод об особом использовании этих приемов в творческом методе режиссера.

This article analyzes the creative method of A. Zvyagintsev in the painting “Dislike”. In the process of research, techniques similar to the practice of Bertold Brecht are revealed. The work demonstrated various techniques of Brecht’s “alienation”, including the parabola, the “herald”, the destruction of the “fourth wall”, etc., which are used in his film by director A. Zvyagintsev. As a result of his work, the author of the article concludes about the special use of these techniques in the creative method of the director.

Фильм режиссера Андрея Звягинцева «Нелюбовь» (сцен. О. Негин, А. Звягинцев), выпущенный в 2017 году, традиционно воспринимают, прежде всего, как социально-политическое произведение. Солидаризируясь с таким мнением, хотелось сделать еще один шаг в понимании этого фильма — увидеть в нем современное воплощение практики Бертольда Брехта, режиссера, создавшего политический театр.

В 1920-е годы прошлого века немецкий драматург Бертольд Брехт (1898–1956) сделал настоящую революцию в теории драматургии. Создатель эпического театра выдвинул совершенно новый тип драматургии — диалектический. Этот термин впо-

диалектическая
драматургия,
«эпический театр»,
Б. Брехт,
А. Звягинцев,
«отчуждение»,
дистанцирование,
«четвертая стена»

dialectical
dramaturgy,
epic theater,
B. Brecht,
A. Zvyagintsev,
alienation,
distancing, herald,
“fourth wall”.

следствии был предпочтительнее для Брехта, нежели понятие «эпического театра». Суть его заключалась в том, что, в отличие от драматического театра, который был основан на действии как таковом, в «эпическом театре» давались не только сами события, но и некий рассказ о них, авторские комментарии. Причем в результате такого повествования могло возникнуть несколько критических взглядов, призванных активизировать собственное зрительское отношение к происходящему. Зритель должен был не столько сопереживать происходящему на сцене, сколько размышлять о нем.

Новая драма зарождалась в послевоенной Германии, в годы тяжелого экономического кризиса, на грани обострения всех проблем общества: социальных, национальных, политических. Назревали большие изменения во всех общественных системах, и театр не оставался в стороне, тем более что многие режиссеры, в том числе Брехт, видели в нем мощный способ агитационного убеждения.

Говоря об истоках своего метода, Б. Брехт находил обоснование эпического театра в работах И.В. Гёте «Об эпической и драматической поэзии», у Ф. Шиллера и Г.Э. Лессинга в «Гамбургской драматургии», отчасти и у Д. Дидро в «Парадоксе об актере», ссылаясь на немецкое Просвещение и веймарский классицизм как на источник некоторых своих идей. Он разработал принципы соединения двух форм в едином произведении: драматической и эпической (отсюда название «эпический театр»), которые воплощались в стратегии «отчуждения», приводившей в том числе к разрушению привычной границы между сценой и зрительным залом, превращению зрителей в героев, а героев — в зрителей. Схожие по творческому методу постановки Э. Пискатора (акцент на политическом значении произведения) и Вс. Мейерхольда (в основе системы лежала биомеханика) давали уверенность в том, что диалектическая драматургия необходима обществу, уставшему от семейных драм и «драмы для людоедов» [3], требующему решения насущных и актуальных проблем современности. Искусство не должно становиться способом бегства от действительности, оно должно вступать с ней в диалог. Так считал Б. Брехт.

«Отчуждение»

Попробуем понять, как брехтовское понятие «отчуждение» работает в фильме А. Звягинцева. Весь сюжет фильма «Нелюбовь» строится на истории родителей, которые не любят своего ребенка. Уже первые сцены разговоров родителей, когда мать

выражает неприятие своего сына, а отец пытается избавиться от ответственности за него, — становятся демонстрацией тотальной ненависти внутри семьи. Так возникает ситуация, когда зритель с самого начала лишается причин к сопереживанию главным героям, — они не любят ни друг друга, ни своего ребенка. «Я ненавидела его, когда рожала, он рвал меня на части», — говорит мать в одной из сцен.

По сюжету фильма нелюбимый ребенок сбегает из дома, и родители создают видимость внешнего поиска, но внутри абсолютно не хотят, чтобы его нашли...

На наш взгляд, подобная ситуация, создаваемая на экране, имеет прямое отношение к центральному понятию в системе Брехта — «отчуждению». Как описывает этот прием сам режиссер: «Произвести отчуждение события или характера — значит прежде всего просто лишить событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно, и вызвать по поводу этого события удивление и любопытство» [3, с. 98].

Посредством «отчуждения» от эмоционального сопереживания родителям у зрителя возникает критический анализ их поведения. По мнению Б. Брехта, подобная тактика привлекает зрительское внимание к взаимосвязи событий, к процессам, происходящим внутри определенных групп, рождая «почти научный подход зрителя, который интересуется происходящим, но не включается в него» [3, с. 59]. Это основная цель: зритель должен не сопереживать, а оценивать.

Второстепенные персонажи

«Отчуждение» нельзя формировать тотально, во всем сюжете. Зритель должен хоть кого-то любить. Причем в заданных обстоятельствах сюжета он просто жаждет любви, он готов цепляться за любого еще более-менее живого человека в фильме. И им оказывается руководитель волонтерского движения по поиску пропавших детей.

Перенос сочувствия на посторонних — не спонтанное действие, а четко продуманное. Перенос — важный элемент игры «эпического театра» Б. Брехта, цель которого постепенное смещение сочувствия с главных героев на самих зрителей. Герои должны становиться зрителями, а зрители — героями. Для этого нужны второстепенные персонажи, которые на время перенимают на себя функции действующих лиц. Второстепенные — действуют, а главные — уже нет.

«Отдельный человек не порождает никаких отношений, значит, на сцене должны появляться группы людей, внутри

которых или по отношению к которым отдельный человек занимает определенную позицию; их-то и изучает зритель, при этом зритель как масса, — пишет Б. Брехт, — зритель, вовлеченный в театральное действие, сам общается к театру» [3, с. 61]. Зритель должен постепенно становиться соучастником события: «Пошел бы я искать этого ребенка, который не нужен никому? Нужен ли он мне?» [3, с. 61].

Критика, размышление, оценивание — вот цель диалектической драматургии. Сколько детей не нужны своим родителям? Сколько детей рождается в нелюбви? Сколько детей становятся «клеем», который не удерживает семьи от распада? Может, пока зритель сидит в зале, в его доме происходит то же самое. «Отныне зрителю уже нельзя посредством простого вживания в душевный мир действующих лиц отдаваться своим эмоциональным переживаниям без всякой критики (и, значит, без всяких практических результатов)» [3, с. 67], — зритель должен думать, а не плакать и смеяться. Искусство перестает быть развлечением.

А. Звягинцев демонстрирует не частную историю, а некий процесс. Процесс, который наблюдается повсеместно. Процесс, который можно спроецировать с семейных отношений на политические, государственные. Границы драмы должны бесконечно расширяться, захватывая собой улицы, города и страны. Например, сколько детей (бывших советских республик) находятся вот так, в нелюбви?

Парабола, «глашатай», разрушение «четвертой стены»

Б. Брехт использует параболу как противопоставление фавле, и это становится его еще одним отчуждающим приемом. Традиционно параболa определяется следующим образом: «Повествование удаляется от современного автору мира, иногда вообще от конкретного времени, конкретной обстановки, а затем, как бы двигаясь по кривой, снова возвращается к оставленному предмету и дает его философско-этическое осмысление и оценку...» [7, с. 295].

Парабола — это параллельное действие, не имеющее прямого отношения ни к героям, ни к сюжету, — это так называемый свободный сюжет. Пример использования ее в фильме Звягинцева: эпизод, когда главная героиня ужинает в ресторане со своим любовником. Сцена открывается с незнакомки, которая выходит из туалета. Закадровый голос спрашивает ее номер телефона. Девушка дает номер телефона незнакомцу, а далее возвращается к своему мужчине. Параллельно девушки за

соседним столиком начинают говорить общие фразы о любви, а после произносят тост за любовь и фотографируются. Кроме этого, приведенные параллели в фабуле и параболе: фотографии еды — фотографии женщин; камера, снимающая героев, — телефон, снимающий еду; обсуждение секса — тост за любовь — создают два движения сюжета. Но фабула и параболa не оказывают влияния друг на друга. Парабола в данном случае выполняет авторскую комментирующую функцию, являясь, с одной стороны, элементом драматического повествования, с другой — эпического.

Хотелось сказать еще об одном приеме эпического театра, используемом в фильме, — введение «глашатаго». Глашатай в древнегреческой драме — это голос предводителя хора, передающий зрителям волю богов Олимпа и разрешающий таким образом драматическую коллизию. Глашатай существовал в древнегреческом театре шесть веков и окончательно пропал в древнеримской драме, так как сюжеты опустились до изображения простых бытовых ситуаций, в которых вмешательство богов было не особо уместно. Идею введения глашатая Брехт заимствует у Шиллера из статьи «О применении хора в трагедии». Брехт использует хор в целях комментария к происходящему, звучащему порой в виде зонгов — вставных музыкальных номеров.

Глашатай в «Нелюбви» — это телевизор, который рассказывает о происходящих событиях, создавая таким образом политический контекст. Придавая всему происходящему на экране более широкое смысловое значение. Как писал Шиллер в статье «О применении хора в трагедии»: «...лирический язык хора заставляет поэта соразмерно возвысить и весь язык произведения, и чрез то, вообще, усилить чувственную силу выражения. Только хор дает право трагическому поэту к этому возвышению тона, которое наполняет слух, подстрекает дух и расширяет все чувства. Только его исполинский образ заставляет поэта поставить на котурн все действующие лица трагедии и придать этим своей картине трагическое величие» [9, с. 15]. В данном случае трагическое величие создается в том числе введением социально-политического контекста, который превращает все происходящее в трагедию вселенского масштаба. В заключительной части картины в квартире героев по телевизору идут новости о военных столкновениях, начавшихся на востоке Украины в 2014 году, и интервью родственников шахтеров, погибших от обстрелов на Донбассе.

После этого телевизионного репортажа главная героиня (исп. Марьяна Спивак) выходит на балкон, чтобы позаниматься

на беговой дорожке. На ней надета спортивная форма (сборных олимпиад) с надписью «Россия». Она бежит на беговой дорожке, но, по сути, остается на одном месте. И зритель понимает, что все события, которые он увидел сейчас в фильме: ребенок сбегает из дома, родители и волонтеры ищут его, но находят мертвым — это не только семейная драма.

Но как именно зритель должен трактовать историю людей, которые потеряли своего ребенка и не очень расстроились по этому поводу, а, скорее, наоборот, сбросили ненужный груз? Критическая оценка происходящих событий, по Брехту, должна стать не «формой отражения действительности», а средством ее преобразования» [3, с. 40–41]. Какое преобразование предлагает А. Звягинцев?

Картина авторами рисуется неприглядная — многоэтажки, похожие одна на другую, кругом безжизненность, холод. Жизнь человека — работа, сменяющаяся домом, где в одинаковой степени человек равнодушен ко всему. Кто живет в соседнем доме, двумя этажами выше, за стеной? Человек совершенно не собирается это знать. Волонтеры, разыскивающие мальчика, ходят по многоэтажкам и никакого участия или сочувствия жителей не получают.

В конце концов ребенка находят мертвым. Мать, потерявшая сына, живет, как и мечтала, с любовником. Дети ей не нужны, ее устраивает жизнь ради себя. Отец уходит к беременной любовнице, но отношения не меняются — он по-прежнему равнодушен к новому сыну.

Главная героиня в финале смотрит прямо в камеру, обращается напрямую к зрителю, разрушая тем самым «четвертую стену», «которая якобы отделяет сцену от публики, вследствие чего возникает иллюзия, будто события на сцене происходят в действительности, без присутствия публики» [3, с. 103].

Таким образом, А. Звягинцев призывает что-то изменить в своих душах, быть может, это еще возможно. И к этому выводу должен прийти сам зритель в процессе просмотра фильма. Собственно, так и задумывал этот путь Бертольд Брехт.

Выводы

В данной статье был проведен анализ творческого метода А. Звягинцева в картине «Нелюбовь» и выявлены приемы, схожие с практикой Бертольда Брехта. Были продемонстрированы различные приемы брехтовского «отчуждения», среди которых параболы, «глашатай», разрушение «четвертой стены» и др., которыми пользуется в своем фильме режиссер Андрей

Звягинцев. Данный взгляд, безусловно, расширяет понимание творчества режиссера и позволяет задуматься над вопросом преемственности и развития брехтовской режиссуры в настоящее время в кинематографе, поднимающим социально-политические вопросы современного общества. Если в свое время брехтовские приемы переносились в кинематограф буквально, как это делал, например, Ж.-Л. Годар, разрушая привычную повествовательность, то у А. Звягинцева этот процесс выглядит более деликатно. Отчуждающие приемы встроены в «эпическую драму» как бы незаметно, активно не акцентируя внимание на себе, но продолжая свою аналитическую комментаторскую функцию. ■

Для цитирования: Носикова Е.В. Диалектическая драматургия Б. Брехта в фильме «Нелюбовь» А. Звягинцева // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61), с. 58-65.

For citation: Nosikova E.V. B. Brecht's dialectical dramaturgy in the film Dislike by A. Zvyagintsev // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 3 (61), pp. 58-65.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брехт Б. О театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. 364 с.
2. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. М.: Искусство, 1963. Т. 1. 531 с.
3. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. 567 с.
4. Виноградов В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвецы в отпуске». М.: Канон-плюс, 2023. 279 с.
5. Звягинцев А. Интервью о фильме «Нелюбовь». URL: <https://az-film.com/ru/Publications/?type=1&movie=11> (дата обращения: 30.04.2024).
6. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
7. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.;
8. Чистюхин И.Н. О драме и драматургии. СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2019. 432 с.
9. Шиллер И.Ф. Об употреблении хора в трагедии. Перевод Ф.Б. Миллера. Собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей: С ист.-лит. коммент., эстампами и рис. в тексте. В 4 т. / под ред. С.А. Венгерова. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1901–1902. Т. 3. 1901. 632 с.
10. Brady, M. Brecht and film // The Cambridge Companion to Brecht / Edited by Peter Thomson and Glendyr Sacks. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 333 p.

REFERENCES

1. *Brecht, B.* O teatre. [About the theater]. Moscow, Publishing house of foreign literature, 1960, 364 p. (In Russ.)
2. *Brecht, B.* Teatr. P'esy'. Stat'i. Vy'skazy'vaniya [Theatre. Plays. Articles. Statements], vol. 1. Moscow, Iskustvo Publ., 1963. 531 p. (In Russ.)
3. *Brecht B.* Teatr. P'esy'. Stat'i. Vy'skazy'vaniya [Theatre. Plays. Articles. Statements], vol. 5/2. Moscow, Iskustvo Publ., 1965. 567 p. (In Russ.)
4. *Vinogradov, V.* Antikinetograf ZH.-L. Godara, ili "Mertvecy v otpuske" [Anti-cinema J.-L. Godard, or Dead Men on Holiday.]. Moscow, Kanon-plus Publ., 2023. 279 p. (In Russ.)
5. *Zvyagintsev, A.* (2017–2020) Interv'yu o fil'me "Nelyubov". [An interview about the film "Dislike"]. Available at: <https://az-film.com/ru/Publications/?type=1&movie=11> (Accessed 30 April 2024) (In Russ.)
6. *Pavi, P.* Slovar' teatra. [Dictionary of theater]. Moscow, Progress Publ., 1991, 504 p. (In Russ.)
7. Slovar' literaturovedcheskikh terminov [Dictionary of literary terms] / red.-sost. L.I. Timofeev i S.V. Turaev. M.: Prosveshchenie, 1974. 509 p. (In Russ.)
8. *Chistyukhin, I.N.* O drame i dramaturgii [On drama and dramaturgy]. St. Petersburg: Publishing house "Lan"; Publishing house "Planet of Music", 2019. 432 p. (In Russ.)
9. *Vengerov S.A., editor. Shiller, I.F.* Ob upotreblenii хора v tragedii [Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie / On the Use of the Chorus in Tragedy]. Perevod F. B. Millera, Sobranie sochinenij Shillera, v perevode russkix pisatelej: S ist.-lit. komment., e' stampami i ris. v tekste, vol. 3. St.-Peterburg, Brokgauz-Efron Publ., 1901. 632 p. (In Russ.)
10. *Brady, M.* (2006) Brecht and film. The Cambridge Companion to Brecht. Edited by Peter Thomson and Glendyr Sacks. Cambridge, Cambridge University Press, 2006. 333 p.

Статья поступила в редакцию 01.02.2024; одобрена после рецензирования 26.02.2024; принята к публикации 06.03.2024.
The article was submitted 01.02.2024; approved after reviewing 26.02.2024; accepted for publication 06.03.2024.