

И. Фрадкин

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СВОЕОБРАЗИИ ДРАМАТУРГИИ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

Бертольт Брехт, один из выдающихся писателей XX столетия, является и одним из наиболее значительных в зарубежной литературе представителей социалистического реализма. В то же время Брехт — писатель неповторимо оригинальный, поражающий при первом же знакомстве с ним своим «лица необщим выраженьем». Поэтому выявление его творческого своеобразия позволяет пролить определенный свет и на такой более широкий и принципиально важный вопрос, как вопрос о разнообразии художественных форм и индивидуальных манер в рамках метода социалистического реализма.

В литературном наследии Брехта сохранились (неопубликованные до сих пор) тезисы «Социалистический реализм в театре»:

«1. Социалистический реализм представляет собой верное действительности воспроизведение жизни и отношений людей средствами искусства с социалистических позиций. Воспроизведение это позволяет проникать в сущность социальных процессов и возбуждает духовные импульсы социалистического характера. Радость, которую должно доставлять всякое искусство, в искусстве социалистического реализма — это прежде всего радость от сознания, что общество способно определять (meister) судьбу человека.

2. Художественное произведение, созданное на основе социалистического реализма, вскрывает диалектические законы общественного развития, знание которых помогает обществу определять судьбу человека. Оно приносит радость открытия этих законов и наблюдения за их действием.

3. Художественное произведение, созданное на основе социалистического реализма, показывает характеры и события как исторически обусловленные, поддающиеся изменению и по природе своей

противоречивые. Это знаменует собой решительный перелом в искусстве: необходимы серьезные усилия во имя открытия и овладения новыми изобразительными средствами.

4. Художественное произведение, созданное на основе социалистического реализма, выражает точку зрения рабочего класса и обращено ко всем людям доброй воли. Оно рисует им картину мира и раскрывает задачи рабочего класса, который ставит себе целью показать, что в результате создания общества, свободного от эксплуатации, творческие возможности (Produktivität) людей разовьются в невиданных доселе масштабах...»¹.

Приведенные тезисы требуют некоторых пояснительных замечаний. Прежде всего очевидно, что ничего собственно театрального в них нет. Они имеют более общее значение и относятся ко всем родам и жанрам литературы и искусства. Далее следует оговорить, что они представляли собой черновую рабочую запись, не предназначенную в таком виде для опубликования. Некоторые мысли выражены в тезисах одним, мельком оброненным словом и могут быть правильно поняты и истолкованы лишь в контексте других теоретических работ и высказываний Брехта и будучи прокомментированы материалом всего его творчества.

Тезисы Брехта в известной своей части дают определение самых общих черт метода социалистического реализма. Так, например, он указывает, как на непеременные требования этого метода, на присущее ему правдивое («верное действительности») изображение жизни, на оказываемое им воспитательное влияние в социалистическом духе («возбуждает духовные импульсы социалистического характера»), на его партийность («выражает точку зрения рабочего класса») и т. д. Но наряду с такими бесспорными признаками социалистического реализма тезисы Брехта содержат и некоторые акценты и определения, хотя и не заключающие в себе ничего необычайного и абсолютно нового, но несущие все же на себе отпечаток индивидуальных особенностей его творческого облика.

Прежде всего Брехт настойчиво подчеркивает в своих тезисах *антифаталистическую* идею. По его мнению, одна из главнейших задач литературы и искусства социалистического реализма заключается в том, чтобы воспитывать у людей сознание своей силы. Человек должен понять и проникнуться уверенностью, что в мире нет никакой фатальной неизбежности, предопределяющей его судьбу, что все зависит от него самого, что нет никаких внешних по отношению к человеческому обществу и неподвластных ему сил (будь то божественное провидение или рок), перед лицом которых люди беспомощны и должны, сложив руки, отдаться их воле.

Вспомним, как ярко выразил Брехт это свое требование к искус-

¹ Считаю своим долгом выразить благодарность Кете Рюликке, ученице и сотруднице Брехта, предоставившей в мое распоряжение машинописную копию приведенных тезисов.

ству в стихотворении «О повседневном театре». Описывая человека на уличном перекрестке, который рассказывает прохожим, как произошел несчастный случай, и изображает при этом шофера и пострадавшего, Брехт говорит:

...Обоих

Он показывает вовсе не так, чтобы создалось впечатление — они-де
Не могли избежать несчастья. Несчастный случай
Становится таким понятным и все же непостижимым, так как оба
Могли ведь передвигаться и совершенно иначе, дабы несчастья
Не произошло. Тут нет места суеверию:
Очевидец не подчиняет смертных
Власти созвездий, под которыми они рождены,
А только власти их ошибок.

Именно так, по мнению Брехта, искусство должно изображать ход жизни.

Выступая против обывательского фатализма, широко распространенного в современном капиталистическом мире, Брехт приходит к выводу о том, что произведения социалистического реализма должны стимулировать мыслительную деятельность людей и вести их к *познанию* закономерностей общественного развития. Знание этих диалектических закономерностей внушает людям уверенность в исторической обусловленности существующих социальных отношений и, следовательно, в их *изменяемости*.

Эта уверенность в том, что несправедливый общественный порядок, мир эксплуатации и угнетения не стабилен и не вечен, разрушает власть фаталистических предрассудков над умами и психологией людей и направляет их (людей) на путь социальной *активности*. Таким образом, искусство социалистического реализма — это одна из главных идей Брехта — должно возбуждать стремление к революционному переустройству, к *изменению мира*, общества, человека.

При этом высшим социально-этическим критерием является — по Брехту — категория «*продуктивности*», то есть такой характер человеческой деятельности, который полностью отвечает требованиям общественной полезности и обеспечивает удовлетворение всех творческих и естественных, из природы человека вытекающих запросов личности. Поэтому задача искусства социалистического реализма заключается не в том, чтобы пробудить в людях неопределенный революционный порыв, смутную жажду перемен, а в том, чтобы воспитать у них сознательную волю к уничтожению социального уклада, сковывающего «*продуктивность*», и к построению нового общества, создающего благоприятные условия для ее расцвета.

И, наконец, Брехт считает, что, стремясь быть действенным орудием социалистического переустройства жизни, то есть ставя перед собой совершенно новые, прежде в истории мирового искусства неведомые общественные задачи, социалистический реализм может их разрешить, лишь обогатив арсенал искусства новыми изобразительными средствами. Поэтому требование *художественного новаторства* выдвигает-

гается Брехтом в его тезисах как один из основных и непреходящих признаков социалистического реализма.

Все эти названные выше общие и главные положения эстетики Брехта могут послужить для нас отправным пунктом для выяснения своеобразия его художественного метода.

* * *

На путь, ведущий к социалистическому реализму, Брехт твердо вступил во второй половине 20-х годов.

Особое, переломное значение в этом смысле в его идейном и художественном развитии имел 1926 год. К этому времени установился тесный контакт Брехта с рабочим революционным движением и с Коммунистической партией Германии. Придя к выводу, что его дальнейшая творческая работа пойдет в тупик без основательного знания марксистской теории, он с увлечением штудировал труды классиков научного социализма и в октябре 1926 года свой отпуск посвящает углубленному изучению «Капитала» Маркса.

В том же 1926 году Брехт создает основы своей теории «эпического театра». В марте возникает самый термин и первоначальная идея этой теории, в июле уже обрисовываются ее основные контуры¹. В апреле Брехт в последний (седьмой!) раз перерабатывает свою комедию «Что тот — что этот» («Mann ist Mann»), и в конце года состоялась ее премьера. Эту комедию Брехт всегда впоследствии считал своим первым произведением, отвечающим требованиям «эпического театра».

Таким образом, можно с уверенностью констатировать, что теория «эпического театра» и связанные с ней эстетические принципы, которые с этого момента в основном практически воплощались в творчестве Брехта, формировались одновременно с активным приобщением его к практике классовой борьбы пролетариата и с изучением марксизма-ленинизма. Если марксистское мировоззрение, к которому Брехт пришел именно в это время, ставило перед ним как перед художником новые общественные задачи, то теория «эпического театра» была, как он полагал, ключом к решению этих задач; она была для Брехта способом реализации тех требований к искусству, которые он стал к нему предъявлять, исходя из марксистско-ленинского учения.

Теория «эпического театра» видит в искусстве могучее средство пробуждения аналитической мысли читателя и зрителя, стимул активного социального действия, направленного к революционному изменению жизни. Для этого искусство, и в частности театр, должно — по мнению Брехта — обращаться к разуму людей и, рассказывая им об определенных жизненных ситуациях и событиях, сохранять в общем

¹ См. Elisabeth Hauptmann, Notizen über Brechts Arbeit 1926, «Sinn und Form», zweites Sonderheft Bertolt Brecht, 1957, № 1—3, S. 241—243.

такую атмосферу, при которой зритель не подпадал бы под всепоглощающее влияние сценической иллюзии, не терял бы контроля над своими эмоциями, а мог бы во всеоружии ясного сознания наблюдать происходящее, критически взвешивать поступки действующих лиц, приходить к определенным заключениям и выводам и с этими выводами, как с руководством к действию, возвращаться из театра в практическую жизнь.

Дистанция между зрителем и сценой, требуемая для того, чтобы зритель мог как бы «со стороны» наблюдать и умозаключать, создается, согласно теории «эпического театра», совместными усилиями всех творцов театрального искусства. Эта задача должна определять своеобразие художественного метода драматурга, режиссерские приемы и трактовку спектакля, манеру актерского исполнения, работу осветителя, гримера, бутафора и т. д. Но при этом важно подчеркнуть, что для всех членов сценического коллектива и вообще для всех художников (независимо от рода искусства и жанра), стоящих на платформе теории Брехта, общим и объединяющим моментом является наличие в их творческой практике так называемого «эффекта отчуждения» (*Verfremdungseffekt*).

По существу, «эффект отчуждения» — это определенная форма объективирования изображаемых явлений, облегчающая их всестороннее обозрение и оценку. Зритель узнает предмет изображения, но в то же время воспринимает его образ как нечто необычное, «отчужденное». Увидев те или иные жизненные явления и человеческие типы с неожиданной и новой стороны, он откроет для себя новое в вещах, которые привык считать старыми и досконально известными, активнее ими заинтересуется и глубже их поймет. «Смысл этой техники «эффекта отчуждения», — поясняет Брехт, — заключается в том, чтобы внушить зрителю аналитическую, критическую позицию по отношению к изображаемым событиям»¹.

Брехт никогда не рассматривал «эффект отчуждения» как черту, свойственную исключительно его творческому методу. Напротив, он исходил из того, что этот эффект в большей или меньшей степени вообще присущ природе всякого искусства, поскольку оно не является самой действительностью, а лишь ее изображением, которое, как бы оно ни было близко к жизни, все же не может быть тождественно ей и, следовательно, включает в себе ту или иную меру условности, то есть отдаленности, «отчужденности» от предмета изображения. «Античный и средневековый театр, — указывает Брехт, — отчуждал персонажей посредством человеческих и животных масок, азиатский театр и по сей день использует музыкальные и пантомимические приемы отчуждения»². Но в отличие от других художников, в искусстве которых отчуждение наличествует, Брехт сознательно приводит этот эффект в

¹ Bertolt Brecht, *Versuche*, Heft 11, Berlin, 1952, S. 91.

² Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*, Berlin und Frankfurt/Main, 1957, S. 150.

тесную связь с провозглашенными им общественными задачами художественного творчества.

Брехт — противник «подлинности» в воспроизведении жизни (применительно к театральному искусству — противник сценической иллюзии) и сторонник «отчуждения», ибо с этими двумя принципами, по его мнению, связана позиция зрителя: пассивно бездумная в одном случае и активно критическая в другом. Брехт считает, что изображение мира таким, как подсказывает инерция и привычка, в его, так сказать, «естественном», само собой разумеющемся виде, внушает зрителю мысль об его неизменности, незыблемости: и здесь он, разумеется, опять такой же, каким мы его видим повседневно, и каким же, собственно, ему еще быть? Напротив, явление, увиденное в новом, неожиданном аспекте, уже не представляется естественным и обязательным. Возникает критическое отношение к нему, связанное с мыслью об активном воздействии на него, его изменении и улучшении¹.

Теория «эпического театра» имеет прямое отношение не только к собственно сценической (то есть режиссерской, театрально-педагогической и т. д.) деятельности Брехта. Она является ключом к его литературному творчеству во всех жанрах, и прежде всего, разумеется, к его драматургии. С теоретическими идеями Брехта непосредственно связаны очень важные художественные особенности его драм. О некоторых из этих особенностей (например, об «эффекте отчуждения» как идейно-художественном стержне и центральном мотиве пьесы) автору настоящей статьи уже довелось писать². Здесь мы остановимся на следующих вопросах:

1. О технике эпизации драмы, то есть о применяемых Брехтом способах перенесения повествовательного элемента в драматургию.

2. О формах полемического заимствования Брехтом традиционных сюжетов, образов, мотивов.

3. Об общих чертах своеобразия реализма Брехта.

* * *

Стремление создать эпический театр поставило Брехта перед исключительно сложной задачей — вооружить драматургию изобразительными средствами эпических, повествовательных жанров.

Как известно, все происходящее в драме, все, что автор вкладывает в драму и хочет через нее сообщить читателю и зрителю, может быть выражено лишь посредством сценического диалога и действия, ограниченного пространством сцены. В этом смысле возможности драматурга значительно уже возможностей романиста или эпического

¹ Мы далеки от того, чтобы абсолютизировать теорию «эпического театра». Во многих отношениях она плодотворна, но при этом, разумеется, не исключает возможности других решений сходных художественных задач.

² «Театр», 1956, № 1, стр. 142—155.

поэта, многие стороны универсального сознания автора, многие его творческие идеи не могут найти художественного воплощения в рамках присущих драме изобразительных средств¹.

В перенесении действия и передвижении героев во времени и пространстве драматург — даже уже давно отрешившийся от закона трех единств — в отличие от романиста очень скован. Внутренняя жизнь персонажей, их психология и подсознание, мир их скрытых мыслей и чувств (в той мере, в какой они без грубого нарушения правды характеров и обстоятельств не могут быть высказаны действующими лицами вслух в диалоге) — все это области, широко открытые романисту, но недоступные или мало доступные драматургу. Наконец, в драме нет места авторским отступлениям и авторскому рассказу; драматург крайне стеснен в выражении своих собственных наблюдений, философских идей, социальных обобщений и т. д., если они возвышаются над духовным уровнем персонажей, лежат за пределами их осведомленности и вообще выходят из круга естественных в их устах высказываний.

История мировой драматургии свидетельствует о том, что в разное время делались попытки раздвинуть сковывающие границы жанра. Например, хор в античной трагедии или обращенные непосредственно к зрителю пролог и эпилог европейской драмы были выражением этой тенденции к эпизации, к расширению изобразительных возможностей драматургии. Стремление обогатить драму повествовательными элементами особенно усилилось в новейшее время. Достаточно назвать в этом плане два примера. В инсценировках романов (сценический жанр, достигший в последние десятилетия исключительно широкого распространения) часто появляется особый персонаж, как правило, не участвующий в действии, а комментирующий и дополняющий его рассказом, — «автор», «чтец», «рассказчик», «ведущий»... Правда, в данном случае речь идет о некоем искусственном драматургическом жанре, непосредственно происходящем от эпоса. Другим проявлением той же тенденции являются развернутые повествовательно-описательные ремарки. У Шоу, например, они иногда занимают десятки страниц и выходят далеко за рамки того, что может быть сценически реализовано и воплощено. Эти повествовательные моменты не врастают органически в ткань произведения и не образуют художественного синтеза с драматическим действием.

Брехт всегда с большим интересом относился к любым исканиям в области эпизации драмы, и некоторые опыты его предшественников остались не без влияния на его творчество. Но все же он первым создал в своем творчестве стройную новаторскую систему изобразительных средств, обогащающих драму возможностями повествовательных жанров. В связи с этим польский литературовед Анджей Вирт говорит о

¹ Вряд ли необходимо специально оговаривать или тем более обстоятельно аргументировать ту бесспорную истину, что драма в свою очередь имеет и свою особую силу воздействия, и свои специфические преимущества перед эпосом и лирикой.

«стереометрической структуре» пьес Брехта¹. При всей затейливости этого определения, оно в общем понятно и справедливо: Вирт имеет в виду, что Брехт к двум обычным, так сказать, «планиметрическим» измерениям драмы — диалогу и действию, — добавил третье измерение — эпическое (Вирт даже говорит о нескольких дополнительных измерениях, не подчиненных диалогу и действию, о «философской плоскости», «поэтической плоскости» и т. д.). Но можно художественное новаторство Брехта обозначить проще и точнее: пьесы Брехта представляют собой *сценический рассказ, сценическое повествование*.

Характерной чертой драматургии Брехта является наличие в ней хоров и «зонгов». По выполняемой ими в пьесах функции они относятся к «эффекту отчуждения»; они призваны не допускать возникновения иллюзий и внушать зрителю независимо критическую позицию по отношению к происходящему на сцене. Главное же их свойство заключается в том, что они раскрывают смысл действия в большей степени, чем он мог бы быть раскрыт через прямую речь персонажей.

В пьесе «Исключение и правило», в пятом эпизоде, который называется «У бурно разлившейся реки», изображена следующая ситуация. К берегу подходят купец и кули, несущий вещи купца. Купец заинтересован в немедленном дальнейшем продвижении: достигнув цели своего путешествия, он заключит выгодную сделку, а для этого он должен опередить конкурентов, следующих за ним по пятам. Но на реке — половодье, переправа крайне опасна. Купец, не колеблясь, готов приступить к переправе, но кули, не умеющий плавать, просит отсрочки. Купец пока мирно уговаривает кули (позднее он применит угрозы и насилие), взывая к его чувству чести и долга, упрекая его в низменной корысти и эгоизме, в том, что тот равнодушен к благородной цивилизаторской миссии, связанной с их путешествием.

В чем же подлинная (а не искаженная высокопарными тирадами купца) социальная суть сложившейся ситуации? Может ли она до конца быть раскрыта посредством естественно развивающегося диалога купца и кули? Разумеется, нет. Купец не скажет правду потому, что он заинтересован в том, чтобы ее скрыть. Кули также не скажет правду прежде всего потому, что он ее не знает: он — забитый, темный, несознательный человек. И даже если бы он знал правду, было бы совершенно неправдоподобно, чтобы покорный человек, заинтересованный в своем нищенском заработке и целиком зависящий от купца, высказал бы ее в лицо своему работодателю. Короче говоря, раскрыть смысл возникшего конфликта через диалог означало бы грубо и явно погрешить против логики характеров и обстоятельств.

Но то, чего нельзя сказать, то можно пропеть, ибо то, что невозможно в реальном плане, возможно в условном. Требования естествен-

¹ См. Andrzej W i r h t, Über die stereometrische Struktur der brechtschen Stücke, «Sinn und Form», zweites Sonderheft Bertolt Brecht, 1957, № 1—3.

ности и правдоподобия, предъявляемые к диалогу, который протекает в реальной обстановке, не могут быть предъявлены к столь очевидно условному способу высказываний персонажа, как «зонг». И вот кули от обычной прозаической речи переходит к стихам, которые он поет:

Вот река.
 Плыть через нее опасно.
 На ее берегу стоят двое мужчин.
 Первый готов плыть, второй
 Колеблется. Храбр ли первый?
 Труслив ли второй? На другом берегу
 Первого ждет выгодное предприятие.
 Преодолев опасность, первый
 Со вздохом облегчения выходит на покоренный берег.
 Он вступает во владение собственностью,
 Он ест новые яства.
 Но второй из опасности,
 Задыхаясь, ступает в ничто.
 Его, ослабевшего, ждут
 Новые опасности. Оба ли они храбры?
 Оба ли они мудры?
 Увы! Они вдвоем победили реку, но
 На берег выйдут не два победителя.

«Мы» и «ты и я» —
 Это совсем не одно и то же.
 Мы одерживаем победу,
 Но ты побеждаешь меня.

Острота мысли и соответствующая ей лаконичная выразительность этого «зонга» говорят сами за себя. Но главное его значение в том, что он разрешает, казалось бы, неразрешимую задачу: дополняя диалог комментарием, то есть вводя прием, почерпнутый из арсенала не драмы, а эпоса, Брехт тем самым находит художественно вполне убедительные возможности для того, чтобы разоблачить в глазах читателя и зрителя возвышенную ложь купца и вскрыть истинный социальный смысл конфликта.

Итак, назначение хоров и «зонгов» у Брехта в принципе таково: они проясняют смысл происходящего на более высоком уровне обобщения, чем тот, который в каждом отдельном случае был бы достижим посредством обычного диалога, соответствующего данным характеристам в данных обстоятельствах. Но на этой общей основе развивается бесконечное многообразие конкретных форм хоров, «зонгов», ритмизированных монологов, то есть «переключателей» драмы в эпический план и способов их «пересадки» в художественную ткань «эпической драмы».

Некоторые «переключатели» представляют собой как бы продолжение диалога. Обычный диалог допускает введение в него повышено интеллектуальных или повышено лирических элементов лишь до известного предела. Если этот предел нарушить, то речь персонажей будет восприниматься как «слишком умная» или «чересчур красивая». Поэтому там, где диалог достигает этой опасной границы, а в то же время интересы художественного обобщения требуют перехода от по-

вседневно-заурядной речи к речи «с повышенным содержанием» интеллекта или эмоции, там возникает «переключатель».

В пьесе «Добрый человек из Сезуана» героиня, бывшая проститутка Шен Те, девушка, испытывающая естественное человеческое влечение к добрым поступкам, растрчивает свое небольшое состояние, широко оказывая помощь людям. Многие, воспитанные в духе волчьей морали буржуазного общества, осуждают Шен Те за ее «безрассудную» доброту. Узнав, что Шен Те подарила тележку водоносу Вангу, которому цирюльник сломал руку, вдова Шин сердито отчитывает ее: «С ума сошла: дарит тележку с последним барахлом! Вам какое дело до его руки? Если об этом узнает цирюльник, он выгонит вас из вашего последнего убежища. И мне вы не заплатили еще за белье.

Ш е н Т е. О, почему вы такая злая?...

Что может еще сказать Шен Те — простая, бесхитростная девушка без образования и ораторского дара? Может ли она осмыслить различия между жизненной моралью и поведением вдовы Шин и своим? Может ли она этот конфликт поднять на уровень философского или поэтического обобщения, не выйдя при этом за границы того, что в ее устах звучало бы естественно? Очевидно, нет. Поэтому, произнеся лишь одну фразу, она беспомощно замолкает, и затем ее речь продолжена уже в форме «переключателя»:

Неужели вы не устаете
Попирать ближних? От жадности
Жилы на лбу и те набухают у вас.
Рука, протянутая от души,
Легко дает и легко получает.
Как соблазнительно быть щедрым!
Как хорошо быть приветливым!
Доброе слово
Вырывается как вздох облегчения.

В этом ритмизированном монологе фактически устами Шен Те говорит уже автор и, следовательно, моральная позиция Шен Те поднята на высоту авторского обобщения. Это подтверждается, в частности, почти полным совпадением этого монолога — как по мысли, так и по метафорическому строю — с одним из лирических стихотворений Брехта:

На стенке висит японская скульптура —
Резная из дерева маска злого духа, расписанная
золотым лаком.

Я сочувственно рассматриваю
Набухшие вены на лбу, свидетельствующие,
Как это тяжело и трудно — быть злым.

Наряду с «переключателями», представляющими собой как бы часть диалога, поднятую на более высокий уровень обобщения, Брехт нередко вводит в пьесы и «переключатели», обрывающие нить разговора, который ведется на сцене, и обращенные не к действующим лицам, а к публике. С помощью таких «переключателей» автор пока-

зывает сверхиндивидуальное значение фактов и событий, происходящих в пьесе, до конца раскрывает заключенный в них общий смысл.

Система «переключателей» — очень важное изобразительное средство «эпической драмы». Еще дальше по пути создания сценического рассказа, то есть перенесения в драму методов повествовательных жанров, Брехт идет, вводя в свои пьесы специальный образ «рассказчика» или «певца».

В зачаточной форме мы обнаруживаем эту тенденцию уже в пьесах конца 20-х — начала 30-х годов, в которых иногда действующие лица, прерывая диалог, обращались к публике с короткой информацией, рассказывали ей о фактических обстоятельствах, знание которых являлось необходимой предпосылкой понимания всего последующего действия. Так, например, в первом эпизоде пьесы «Исключение и правило» купец посреди разговора с проводником и кули обращается к публике: «Я — купец Карл Лангман. Я направляюсь в Ургу, чтобы завершить переговоры о концессии. За мной следуют мои конкуренты. Кто придет первым, тот и сорвет куш. Благодаря моей хитрости, моей энергии в преодолении всех трудностей и моему беспощадному обращению с персоналом я пока продвигался почти в два раза быстрее, чем обычно. К сожалению, и мои конкуренты достигли такого же темпа. (*Смотрит в бинокль назад.*) Смотрите, они уже снова нам на пятки наступают. (*Обращаясь к проводнику.*) Почему ты не погоняешь носильщика?..» и т. д.

Здесь рассказчик еще не выделен в самостоятельную фигуру. Но, оставаясь персонажем драмы, купец выполняет «по совместительству» эпическую функцию рассказчика. В пьесе «Мероприятие» Брехт идет еще дальше. Правда, и здесь нет особых фигур «рассказчиков», и здесь те же самые исполнители выступают в ролях и действующих лиц, и рассказчиков, поочередно переходя из одного образа в другой, но уже коренным образом изменилось соотношение этих двух функций — драматической и эпической: то, что занимало подчиненное место, стало главенствующим, и наоборот.

«Мероприятие» представляет собой «эпическую драму» с предельно выраженной в ней тенденцией к рационалистическому схематизму¹. В ней выступает «контрольный хор», по репликам которого, являющимся как бы эталоном революционной мудрости, зритель учится, как по компасу, ориентировать и свои критические суждения, и выводы относительно действия, наблюдаемого им на сцене. К «контрольному хору» обращаются и четыре агитатора, отчитываясь перед ним в выполнении партийного задания. Вместе с тем они обращаются и к публике, в которой видят продолжение «контрольного хора» и во всяком случае

¹ Написанная в 1930 году пьеса «Мероприятие» — идейно наиболее устаревшее из всех произведений Брехта начиная со второй половины 20-х годов. Пьесе присуща «левацкая романтика» в понимании коммунистической революционной тактики и революционной морали. Считаю необходимым это оговорить, хотя мы в данном случае исследуем совсем другую сторону дела.

столь же авторитетную для них инстанцию. Их рассказ-отчет и составляет сквозную линию пьесы. Но, отчитываясь, четыре агитатора время от времени прерывают свой рассказ репликами, как-то: «Мы повторим этот разговор», или «Мы воспроизведем, как это было», или «Мы покажем, что произошло», и вслед за этими репликами продолжают рассказ уже в лицах, то есть преобразуются в персонажей и разыгрывают сцены. Таким образом, сценический диалог и действие здесь служат лишь иллюстрацией к рассказу.

Пьеса «Мероприятие» не является удачей Брехта. Но это была неудача, постигшая автора при первой попытке творческого воплощения художественного принципа, который сам по себе не был ни ошибочным, ни бесплодным. Напротив, развивая дальше идею сценического повествования и освобождаясь при этом от прямолинейной дидактичности и схематизма, Брехт пришел к значительным творческим достижениям и создал произведения, проникнутые высокой поэтической одухотворенностью. Наиболее ярким примером успешного использования принципов «эпической драмы» может служить пьеса «Кавказский меловой круг».

Все происходящее в этой пьесе — рассказ; не в том условном смысле, что это, мол, драма, обогащенная повествовательными приемами рассказа, а в самом прямом и точном смысле этого слова — рассказ певца Аркадия Чхеидзе, восседающего на просцениуме и излагающего кавказским колхозникам старинную историю о меловом круге. В этой пьесе Брехт, завершив свои искания в этом направлении, создал специальную фигуру «рассказчика», вернее певца, из уст которого исходит все то, что зритель видит на сцене. Собственно, рассказчиком здесь выступает не один певец, а целая «эпическая группа»: певец плюс музыканты, выполняющие также роль хора. Сценическое действие и диалог здесь — не иллюстрация к рассказу (в примитивно служебной иллюстративной роли, которая отводилась драматическому элементу в «Мероприятии», и была одна из причин неудачи этой пьесы), а сама суть от начала до конца рассказ, но рассказ сценический, то есть такой, в котором средства и возможности эпоса помножены на выразительность и силу воздействия драмы.

Сценическая иллюзия в «Кавказском меловом круге» невозможна не только потому, что Брехт применяет множество разрушающих иллюзию приемов, но также и потому, что зрителю, начиная уже с пролога, внушено сознание: перед ним не подлинные люди, а персонажи рассказа, фигуры, созданные воображением и искусством певца, подчиненные его творческой воле. И это сознание поддерживается на протяжении всей пьесы постоянным вторжением певца, своими репликами и «зонгами» направляющего действие. Все недоступные традиционной драме изобразительные возможности эпоса доступны певцу. Он знает и говорит о том, чего не знают или о чем не могут сказать действующие лица. Когда встречаются после долгой разлуки служанка Груше и ее нареченный, солдат Симон, при обстоятельствах, как будто бы свидетельствующих о неверности Груше, и оба в замешательстве замолкают,

не в силах выразить волчующие их чувства, то певец, обладающий универсальным знанием эпического поэта, от их имени произносит ритмизированные монологи, в которых сообщается о том, что думали герои, но не сказали...

С другой стороны, драматический элемент в пьесе не находится (как это было в «Мероприятии») в абсолютной зависимости и подчинении у эпического элемента. Власть певца над персонажами пьесы ограничена естественной логикой их отношений. Они созданы им как рассказчиком, его авторским воображением, следовательно, они существуют в его сознании, но он в их сознании не существует. Они его словно не слышат и не видят, его монологи и «зонги» не имеют влияния на их сценическое поведение. Показательный пример в этом смысле: когда певец обращается с вопросами к своей героине Груше, то отвечает ему не она, а как бы он сам, то есть участники его «эпической группы», музыканты:

П е в е ц:

Беглянка, почему ты весела?

М у з ы к а н т ы:

Ах, потому, что бедный мой малыш
Нашел родителей себе. И потому еще,
Что я теперь свободна.

П е в е ц:

А почему печальна?

М у з ы к а н т ы:

От пустоты, от одиночества печальна,
Словно меня обокрали,
Словно я обеднела.

Вопросы в данном случае обращены к Груше лишь условно. По существу же эти вопросы и ответы суть лишь форма размышлений певца о его героине, о сущности образа, рожденного его воображением.

В своих исканиях в области сценического повествования Брехт шел логическим путем, и его первые опыты в этом направлении несли на себе отпечаток рационалистической сухости, схематической сконструированности. Лишь постепенно, в основном с середины 30-х годов, форма «эпической драмы» наполняется жизненно-ярким, поэтическим содержанием, и тогда Брехт создает блистательное созвездие таких пьес, как «Круглоголовые и остроголовые», «Матушка Кураж и ее дети», «Жизнь Галилея», «Добрый человек из Сезуана», «Господин Пунтила и его слуга Матти», «Сны Симоны Машар», «Швейк во второй мировой войне», «Кавказский меловой круг» и др. От прямолинейной, лобовой дидактичности к подлинно гуманистическому, полнокровному реализму — такова эволюция в содержании и изобразительных средствах «эпической драмы».

В конце 20-х — начале 30-х годов Брехт создал свой особый жанр в драматургии, который он назвал «учебной» или «дидактической» пьесой («Lehrstück» или «Schulstück»). К этому жанру относились «Исключение и правило», «Мероприятие», «Горации и Куриации» и некоторые другие пьесы. «Дидактические пьесы» представляли собой своего рода рецепторий прикладной морали. Всякая мысль в них договаривалась до конца и преподносилась публике в готовом виде, пригодном для немедленного употребления. Некоторые из этих пьес поражают исключительной стройностью, неистощимостью и убедительностью логических доказательств и доставляют при чтении большое интеллектуальное наслаждение. Но все же в них нет живых характеров, нет людей, согретых мыслью и чувством, наделенных индивидуальными человеческими чертами. Это скорее теоремы, нежели драматургические произведения, способные через свое сценическое воплощение воздействовать на зрителя.

В дальнейшем Брехт решительно отошел от назойливой дидактики «учебных» пьес. В своих последующих произведениях он, дабы воспитать сознание читателя и зрителя, научить его мыслить, ставит перед ним не облегченные, а сложные задачи, требующие радостных усилий мысли. Он становится драматургом высоких требований и высокого доверия к публике. Как далеко Брехт ушел уже к концу 30-х годов от поучений и морализирования, можно наглядно продемонстрировать на двух примерах из пьес «Матушка Кураж и ее дети» и «Добрый человек из Сезуана».

В пьесе о матушке Кураж рассказана история маркитантки, которая рассчитывала нажиться на войне, а в результате окончательно обнищала и заплатила войне дань жизнью всех своих троих детей. Матушка Кураж, как это часто бывает с несознательными и политически непросвещенными людьми, ничему не научилась, не извлекла уроков из трагической судьбы своей семьи. Она даже не понимает, что сама является виновницей гибели своих детей. Если в шестой картине в порыве горького разочарования она восклицает: «Будь проклята война!», то уже в следующей картине, находясь на вершине делового успеха, она снова уверенной походкой шагает за своим фургоном и поет «Песню о войне великой кормилице».

Такая трактовка образа Кураж иногда вызывала нарекания по адресу Брехта. Но своим оппонентам, которые хотели бы, чтобы Кураж осознала свои заблуждения и подвергла их развернутой критике, Брехт мог бы ответить словами Маяковского: «Надо, чтобы не таскались с идеями по сцене, а чтобы с идеями уходили из театра». Приблизительно ту же мысль высказывал и сам Брехт: «Зрители иной раз напрасно ожидают, что жертвы катастрофы обязательно извлекают из этого урок... Драматургу важно не то, чтобы Кураж в конце прозрела... Ему важно, чтобы зритель все ясно видел»¹. Кураж ничему не научилась, из ее уст зритель не услышит полезного назидания, но ее

¹ Bertolt Brecht, Stücke, Band VII, Berlin, 1957, S. 207.

трагическая история, разыгрывающаяся перед нашими глазами, политически просвещает зрителя. Слепота Кураж делает зрителя зорким.

Другой пример связан с восьмым эпизодом пьесы «Добрый человек из Сезуана». Госпожа Янг, выйдя к рампе и обращаясь к публике, говорит: «Я должна вам рассказать, как мой сын благодаря мудрости и строгости всеми уважаемого господина Шуи Та превратился из опустившегося человека в полезного...» После еще нескольких фраз госпожи Янг ее рассказ передается дальше уже в виде сценического действия и диалога, время от времени прерываемых комментариями госпожи Янг, которая выступает в этой сцене главным образом как рассказчица, но вначале также и как действующее лицо своего рассказа.

Этот прием сценического повествования нам уже знаком, но новым и необычным является здесь следующее обстоятельство: эпический (рассказ и комментарий у рампы) и драматический (действие и диалог) планы рассказа госпожи Янг противоречат друг другу. У рампы госпожа Янг с материнской гордостью хвалит своего сына Суна, а на сцене мы видим Суна в действии, совершающим один за другим коварные, корыстные поступки, подлые и предательские по отношению к товарищам. Несостоятельность комментария доказывается действием.

Вот рабочий Сун, заметив приближение хозяина Шуи Та, лицемерно разыгрывает из себя сердобольного и взваливает на свои крепкие плечи часть груза, который не по силам его старому и слабому товарищу. Хозяин обращает на Суна благосклонное внимание, а его товарища заставляет в наказание нести тройной груз. Комментарий у рампы гласит: «Господин Шуи Та, конечно, сразу увидел, что такое настоящий рабочий, который по-настоящему относится к работе...» Вот Сун компрометирует в глазах хозяина надсмотрщика, хорошо относившегося к рабочим, чтобы спихнуть его и занять его место. Комментарий у рампы гласит: «На самом деле, чего только не создадут образование и ум? Разве без них попадешь в число лучших людей? Мой сын творил настоящие чудеса на табачной фабрике господина Шуи Та!»

Рассказ и комментарий, обращенные к публике, в данном случае не только не содержат положительного дидактического элемента, но, напротив, служат рупором отвратительной буржуазной морали. И Брехт не боится такого приема, который был бы невозможен в его прежних «учебных» пьесах. Этот прием можно назвать приемом «несостоятельного, провоцирующего комментария». Он провоцирует зрителя на несогласие, на то, чтобы тот, сопоставив эпический и драматический планы, пришел к выводам, противоположным тем, которые госпожа Янг провозглашает у рампы. По поводу этой сцены Анджей Вирт делает очень справедливое, на наш взгляд, замечание, видя в ней отличный пример, «доказывающий, что литература может быть безусловно тенденциозной, не освобождая публику от долга самостоятельно мыслить»¹.

¹ «Sinn und Form», zweites Sonderheft Bertolt Brecht, S. 375.