

## Бертольт Брехт: между Мельпоменой и Талией

Чирков А. С.  
(Житомир)

Самый веселый и бесшабашный из всех бессмертных обитателей Олимпа - Дионис не отличался, по всей видимости, особенным постоянством чувств. Разрываясь между Мельпоменой, предпочитавшей трагическую маску, и Талией, отдававшей предпочтение маске комической, он так и не смог выбрать из этих двух дам одну в качестве постоянной спутницы если не жизни, то сценического искусства определенно. Необходимо было время, чтобы театр, следуя не велению Бога, а человека, осознал необходимость создания иной маски, одна половина которой изображала бы рыдания, а другая – смех. И ничего, что такая маска в те далекие от нас античные времена не состоялась. Она все-таки появилась, но несколько позже... Точнее: состоялись два варианта этой одной маски. Один вариант в римскую античность – плавтовский, другой - в отнюдь не античный XX век - брехтовский. Одна маска, с легкой руки Плавта, получила название – трагикомическая. Другую мы бы определили - как трагико-комическая. И дистанция между этими двумя вариантами одной и той же маски куда как более значительна, чем дополнительный слог в нашем обозначении, и даже, чем расстояние во времени между древним Римом и современным Берлином.

Но по порядку...

Существует устоявшаяся, а посему имеющая статус почти аксиомы традиция определять эпический театр Брехта, как такой, в котором изначально и безраздельно господствовало рацио. Рождение этого мифа во многом обязано самому Брехту. Он, молодой и дерзкий создатель драм, которые достаточно откровенно называл "Lehrstücke" ("Учебные"), никогда не скрывал, что они созданы исключительно для обучения. Зрителя или актеров (а, точнее, и тех, и других вместе) – это иной вопрос, но обязательно для обучения.

Не случайно, определяя для себя в 1929 году приоритеты театрального искусства, Брехт достаточно категорично утверждал: "Только новая цель рождает искусство. И эта цель – педагогика" (стр. 14, по Федоренко). А в 1932 году, словно уточняя свое суждение, Брехт, прекрасно понимавший, что мистика и суггестия, буквально заплонившие театральные подмостки Германии, есть лишь результат эксплуатации иррационального в целях не только и не столько искусства, сколько политики, по поводу собственной обработки горьковской "Матери" не без удовлетворения заметил: "Четырнадцать тысяч берлинских работниц получили наглядные уроки политической нелегальной борьбы".

И тот же Брехт, привыкший во время своего эмигрантского жития менять страны чаще, чем башмаки, по поводу "Мамаши Кураж" уже после начала второй мировой войны, не без горечи признался: "Когда я писал, мне представлялось, что со сцен нескольких больших городов прозвучит предупреждение о том, что, кто хочет завтракать с чертом, должен запастись длинной ложкой. Может быть, я проявил при этом наивность, но я не считаю, что быть наивным - стыдно. Спектакли, о которых я мечтал, не состоялись. Писатели не могут писать с такой быстротой, с какой правительства развязывают войны: ведь, чтобы сочинять, надо думать. Театры слишком скоро попали во власть крупных разбойников" (с. 445 по примечаниям).

Возможно понимание того, что "театры попали во власть крупных разбойников", спровоцировало Брехта к неожиданному для многих умозаключению: "Эмоции тоже бывают классовыми" И в данном случае знаковыми являются не столько "классовые", сколько "эмоции". Ведь далеко не случайно вопрос: "Можно ли театр назвать школой эмоций?" - у Брехта и для Брехта звучал как риторический: "Да, действительно, очистительный процесс происходит благодаря возникновению эмоций. Но для этого необходимо, чтобы собственно эмоции были очищены.

В театре зрителя обучают великим эмоциям, на которые он без подобного обучения не способен. Это обусловлено сущностью человеческой природы: эмоции не могут возникнуть сами по себе, то есть возникнуть вне зависимости от деятельности. Подобная рассудочная деятельность может вступать в противоречие с эмоциями. Привносить в эмоции нечто объективное, определенный жизненный опыт. Но и эмоции как таковые – противоречивая смесь". (стор.212)

Далеко не случайны поэтому и многочисленные свидетельства искушенных театральных критиков о потрясающем эмоциональном воздействии драматических сцен, которыми так богата драматургическая палитра Бертольта Брехта. Актеры, наполняя роли своими переживаниями и своими чувствами, делали эпический театр не просто школой, а школой человеческих эмоций, которые в свою очередь порождали серьезнейшие размышления о сущности изображаемого непосредственно во время театрального действия. Так, например, мудрейшая Евгения Федоровна Книпович в далеком от нынешних времен 1963 году свидетельствовала: "Литературный образ мамы Кураж неотделим от сценического воплощения его, данного Еленой Вайгель. Запрокинутое ввысь узкое, скуластое лицо удалой маркитантки, поющей песню о войне, и то же лицо, полное гнева, когда, глядя в окровавленное лицо Катрин, мама Кураж шлет проклятия войне. А рука ее в это же время жадно ощупывает мешок с военным товаром, который по ее приказу, с опасностью для жизни, принесла дочь" (стр. 447, примечания).

Трагическое (гибель дочери) и возникающее едва ли не фарсовое (похотливо-жадное ощупывание военного снаряжения), - все это и создавало тот трагико-комический эффект, без которого эпическая драматургия просто невысказима. Более того, это исполненное комизма "ощупывание" очуждало трагически гневное проклятие войны, вызывая к пониманию того, что "желающий прожить войной", неминуемо вынужден платить непомерно большую и тяжкую плату за подобное желание. Эмоции в такой трагико-комической атмосфере, перерастают в радио. Они торят дорогу выводам и решениям, которые должен и обязательно сделает зритель из увиденного. Причем не после, а во время спектакля. Литературная основа драмы, сливаясь со сценической интерпретацией текста, создает в конечном итоге драматургию высокого эмоционального напряжения. Драматургию страстной мысли.

Да, безусловно, Брехт прекрасно понимал, что без очищения (катарсис) искусство больших человеческих страстей и мыслей практически невозможно. И эпический театр в этом плане не является исключением. Он скорее – подтверждение общего правила. Только вот природа эмоций в таком театре несколько иная: если в античные времена эмоции не подвергались "рафинированию" со стороны драматурга, зритель сам должен был очищать их от скверны жизни, то Брехт предлагал именно автору (актеру, драматургу, режиссеру) очищать изображаемые эмоции, и эти очищенные, то есть рафинированные эмоции предлагать зрителю для усвоения им. Именно такого рода эмоции и могли превратить зрителя из потребителя зрелища в сотворца его. Именно такие эмоции способны были привести зрителя к определенному автором выводу. Именно такие эмоции могли превратить зрителя в единомышленника, не просто разделяющего позицию автора, а активно поддерживающего и пропагандирующего авторскую истину. И это было сквозным, определяющим принципом в творческой истории Брехта, начиная от поучительных драм и кончая драмами диалектическими.

В таком плане особый смысл обретают мысли Автора (как подчас сам себя называл создатель эпического театра) об "осознанном наслаждении", которое и должно, по его мнению, господствовать в зрительном зале. "Зритель, писал Брехт, - хочет испытать совершенно определенные эмоции... Зрители – они приходят в театр только затем, чтобы иметь возможность сменить мир противоречий на мир гармонии и мир, который им не очень знаком, - на мир, в котором можно помечтать" (с.187, т.5/2). Вот эти - "эмоции" и "помечтать" - и есть принципиально составляющие сущность, сердцевину брехтовского театра, основанного на "осознанном наслаждении".

У Брехта "осознанное наслаждение" - особая форма эмоционального наслаждения, которое порождает и особые чувства в зрительном зале. В "Разговоре о принудительном перевоплощении" Брехт, цитируя слова Горация о возможных путях воздействия на людские сердца, рассказывает некую историю о брате, ушедшем на крестьянскую войну, и его сестре, которая оплакивает брата. И на вопрос, следует или же не следует зрителю разделить горе с сестрой, Брехт отвечал: "Мы должны уметь разделить ее горе и не разделять его. Наши собственные душевные движения возникнут вследствие понимания и ощущения двойственности данного факта" (с. 250, т.5/1).

Иными словами, Брехт предполагает господство в зрительном зале эмоций, но совершенно определенного свойства и качества – это эмоции, рождающиеся из изображения мира, как мира сотканного из противоречий, а посему и *противоречивые* по природе своей чувства у зрителя. "Сочувствовать, не сочувствуя" или же "не сочувствовать, сочувствуя", "сострадать не сострадав" или же "не сострадать, сострадав", – вот универсальная брехтовская формула эмоционального, основанного на очуждающей системе театрально-сценических и драматургических ценностей. Формула господства рационализованного Брехтом иррационализма в эпическом театре этого великого еретика.

Ведь далеко не случайно сам Брехт, многократно возвращаясь к наследию К.С. Станиславского, этого мэтра все поглощающей сценической иллюзии и суггестии, признавался: две системы, его и Станиславского могли бы *дополнять* друг друга. Более того, Брехт подчеркивал: при создании тонкого рисунка роли актеру эпического театра можно использовать метод "перевоплощения", а учение Станиславского о сверхзадаче несколько не противоречит позициям, изложенным в "Малом органоне".

Скажем так: для создания атмосферы "обучающего наслаждения" Брехт не проходил мимо тех театральных опытов, которые достигали этого же эффекта, но иными, отличными от него и только им свойственными путями. В том числе - и сугубо суггестивными.

Одним из "спусковых" механизмов для достижения эффекта "обучающего наслаждения" у Брехта как раз и является тот *трагико-комизм*, о котором уже упоминалось. В основе этого "*трагико-комического*" лежит обязательность резкого перехода от трагического накала страстей к комическому бытованию их, от трагедийной по сущности своей ситуации к ситуации смеховой, гротескно- (как в "Круглоголовых и острогололовых" и даже фарсово-смеховой(история Питера с трубкой в "Мамаше Кураж"). Трагическое и комическое выступают в таком случае не как диалектическая пара, суть которой единство и борьба противоположностей (Маркс), а как составные, находящиеся в положении абсолютной, художественно и эстетически обусловленной автором "дополнительности" (Фромм).

В результате: трагико-комическое и представляет собой некое сочетание не сочетаемого, в основе которого - снижение трагического пафоса ситуаций и соответственно страстей и в то же время придание комическому трагического звучания. Иными словами, сущностная функция трагико-комического – взаимное очуждение комического и трагического. Комическое очуждается трагическим, а трагическое комическим, но в любом случае и одно, и другое являет себя в контексте драматического произведения как странное, неожиданное, а посему совершенно *не мотивированное*.

Когда в брехтовских "Круглоголовых и острогололовых" "за чиха умирает чух, слуга за господина"; когда на эшафот вместо помещика де Гусмана идет арендатор Кальяс; когда вместо "чихийки" Нанны в постель к начальнику тюрьмы ложится "чухийская" дочь арендатора Кальяса, - тогда-то все эти трагические по своей сути события обретают ярко выраженное комедийное (смеховое) звучания. При таком изображении напрочь снимаются и сострадание, и страх за судьбы героев, а эмоции обретают явно, как сказал бы Брехт, "классовый", а не общечеловеческий характер. И она понятно: сытый голодного понять никогда не сможет и не мог и не сможет, ибо память у них – разная...

Снижая трагическое, комическое естественно усиливает роль и значение смехового начала, как такого, которое способствует плодотворной учебе зрителя, не обремененного страхом за трагедийно сложившуюся судьбу героя и состраданием к нему, поскольку зритель, занимающий оценочную позицию свободен изначально от подобных аффектов.

И в свою очередь, возвышая комическое, трагическое сообщает ему неожиданный драматизм, побуждает к сопереживанию и состраданию герою, для которого попадание в комическую ситуацию, оборачивается трагическими последствиями. Достаточно вспомнить "Швейка во второй мировой войне".

Такие "переключения" осуществляются в эпической драме последовательно не только на протяжении всего произведения, как некоей художественной целостности, а и в рамках отдельного взятого эпизода, не то, что сцены или картины, - то есть частей эту целостность составляющих.

Показателен в этом отношении один эпизод из первой сцены первого акта брехтовского "Кориолана".

... Рим. Большая площадь. Ведомая Первым горожанином толпа во имя насыщения брюха своего, вооружившись дубинками, кольями и ножами, готова выступить против римских легионеров. Наэлектризованная призывами предводителя к борьбе до победного конца, толпа почти единодушна в своем порыве убить Кая Марция - врага народа. И только один среди этой беснующейся массы Мужчина с ребенком более чем скептически вслушивается в ропот беснующихся.

Мужчина с ребенком: Я хочу увидеть, чего вы сможете добиться. Если вы ничего не добьетесь, я с ребенком перееду в другой район...

Первый горожанин: Вы посмотрите, какие люди среди нас! Он боится Кая Марция больше, чем дикую природу гор. А может быть ты больше не гражданин Рима?

Мужчина с ребенком: Я гражданин, но я - бедняк. Нас, плебеев, называют бедными гражданами, а вот патрициев - достойными. И то, что эти достойные не могут сожрать, словно свиньи, могло бы защитить нас от голодной смерти. Если бы они отдали нам вот этот остаток еды, мы были бы спасены. Еда им кажется более вкусной, когда они видят нас голодными. (К ребенку) Терций, скажи, что ты не желаешь быть гражданином такого города. (*Ребенок одобрительно кивает головой*).

Первый горожанин: Тогда убирайся быстрее прочь, ты, трусливый пес, но ребенка оставь здесь: Терций, мы будем бороться за лучший Рим. [2, с.234]

Есть что-то в таком развертывании событий от искусственности, что-то от бессмысленности быта, претендующего на статус бытия. Шутка ли сказать, против легионеров Рима выступают горожане, вооруженные дубьем да кольями. Помимо этого и повод для выступления снижен, заземлен до бытовой банальности: подняты цены на хлеб.

Но именно такое акцентирование материальных основ бунта плебса, позволяет Брехту заострить ситуацию до трагизма: бунт низов, доведенных до отчаяния, - по своим разрушительным последствиям может стать ужасным, ибо он, бунт, вспомним классика, всегда бессмысленный и жестокий. Констатация самой возможности перерастания бунта в бессмысленную и кровавую бойню, изначально в брехтовской версии "Кориолана" присутствовала как вариант, как допустимое, могущее стать реальностью трагедийное по характеру и трагическое по сути своей начало. Но только как *возможное*; но только, как *вероятное*; но только, как *могущее быть, а не сущее, не состоявшееся*.

У Брехта изначально присутствует всего лишь намек на возможность трагедийного конфликта и трагического развития судеб, характеров и ситуаций. Аллюзия и не более того, ибо бунт римских плебеев в изображении Брехта хотя и точно такой же *бессмысленный*, как и русский, но отнюдь не *жестокий*.

Если бы в брехтовской трактовке этот бунт был помимо своей бессмысленности еще и жестоким, тогда он вполне мог бы восприниматься как некая прелюдия к трагедии, ибо, как известно, "трагическое" - не всегда и не обязательно синоним "высокого", а вот

"жестокого" – всегда и обязательно [3, с. 83-84]. А как раз "жестокого", как, впрочем, и "высокого" в этой сцене явно не хватает. Точнее, они – отсутствуют...

Есть нечто иное: сочетание пафоса и банальности, бытия и быта, искренности и искусственности, сущности и демагогии. Именно этим живет и дышит плебейская толпа, то бишь собравшиеся на площади "бунтари", которые действуют по законам толпы, не ведающей, что есть милосердие, но знающей, что есть голодное брюхо. В такой толпе, оглохшей от рева и ослепшей от ненависти, разум молчит, ибо не найти мудрого среди безумцев. Воистину: горе временам, которым ревушие диктуют волю свою. Тогда голос одного думающего заглушается ревом множества неразмывляющих и происходящее воспринимается как фарс, как пародия на бунт, ибо оно сочетается с трагической фигурой одиночки, понимающего, что рев толпы – не глас народный.

Но именно *такое* изображение толпы и находящейся в ней трезво мыслящей личности порождает своеобразный трагико-комический эффект, в основе которого восприятие *комизма* ситуации в целом (толпы) и *трагизма* отдельной части ее (личности).

Такое необычное, сугубо индивидуальное, авторское понимание трагико-комизма дает Брехту возможность снять невольно возникающую из громогласных речей Первого горожанина заявку на возможно трагедийный пафос сцены, *очужденно* снизить трагический накал страстей, создать эмоциональную атмосферу, в которой господствуют авторские скепсис и ирония по отношению к словесно декларируемому и заявляемому персонажами действию по имени "бунт" римского плебса.

Так обнажается подспудный смысл поступков и действий толпы, превращая эти действия и поступки из гипотетически трагичных в реально комичные по сути своей. Ироничный Брехт не верит в серьезность намерений тех, для кого сытое брюхо – единственный повод для бунта. Горожане имитируют бунт: для толпы слыть важнее, чем быть. Поэтому-то слова горожан, пусть даже "высокие" и "пафосные", непременно вступают в конфликт с их поступками "низменными" и "банальными".

Конфликт *текста* и *подтекста* – вот один из путей достижения трагико-комизма в его брехтовском понимании и интерпретации. И как результат: изначально возможный трагизм ситуации сменяется комичностью фигур, эту ситуацию создавших, а в итоге на смену трагическому накалу первоначальных страстей приходит их комическое разрешение.

Ведь стоит только появиться Кориолану, как толпа, которая еще недавно, ведомая своим поводырем (Первый горожанин) и грозившая забить Марция до смерти, готова лизать подошвы его сандалий, не замечая (или делая вид, что не замечает) его снисходительно-пренебрежительного отношения к ней. А сам поводырь (Первый горожанин) – отменный демагог и плут, исповедующий "золотое правило" всех плутов и демагогов: в открытую проповедовать воду, а втайне попивать вино. Причем, он, несколько не смущаясь, вносит существеннейшие коррективы даже в это вечное правило профессиональных подлецов: он и втайне, и в открытую исповедует право выгоды, а не истины, хотя еще недавно громогласно взывал к последней.

Воистину: нет орудия убийства страшнее, чем ложь доблестно предающего поводыря. Первый горожанин с его амбициями выражать мысли и чаяния римского плебса, с его клятвами идти до конца в этой "святой" борьбе за сытое брюхо, забыв обо всем и обо всех, в присутствии толпы едва ли не ползает перед Кориоланом, ожидая от него подачку хотя бы в виде "доброго слова". Трибун превращается в пигмея, трагическое оборачивается фарсом, а фарсовое начало лишь подчеркивает трагизм ситуации: народ является лишь обыкновенным заложником желаний поводыря. Посему восставшие перестают быть грозной силой. Они способны вызвать у других разве что ироническую улыбку...

Впрочем, и бунтующие ушли не очень далеко от своего поводыря. Если бы они хотя бы частицу оскорблений в свой адрес восприняли всерьез, то и дубинки толпе

пригодились бы, чтобы расправиться с обидчиком. Но зачем эти дубинки, когда сенат бросает кость восставшим (цены на хлеб не будут повышены).

Народ, превращенный в толпу, за которую все решают другие... Да, это могло бы стать предметом трагедии, если бы толпа, увидев обман поводыря, обрела зрение. Но у Брехта - толпа тихо и спокойно расходится, забыв о достоинстве и чести, которых у нее, впрочем, и не было. О великий исполненный горечи комедийный хеппи-энд!..

Более того, тот же Марций (Кориолан), который еще недавно буквально распинал толпу горожан на кресте позора, называя их "*крысами, которые могут прогрызть все амбары*", узнав о приближении войка вольсков, вдруг обращается к толпе с исполненными любви словами: "Дорогие друзья и заговорщики, ваше высокое мужество имеет теперь новое поле для борьбы, я прошу вас, идите за мной!" Вожди, воспринимающие народ как толпу и, более того, делающие все, чтобы этот народ в толпу превратить, всегда и непременно поступают так, как поступил Марций. И он преуспел в своем лицедействе: охваченные "патриотическими" чувствами "прогрызть амбары вольсков", еще недавно бескомпромиссно бунтующие отправляются вслед за Кориоланом, вслед за войной.

Реализации трагико-комического начала в драматургии Брехта способствовала и установка на изображение людей, *порочных* по сути своей. Только одни у него - порочны и подлы частично, как в комедии (пример тому – Шен Те из "Доброго человека из Сычуани"), а иные – являть себя будут во всей полноте этих качеств, как в трагедии (пример тому – Артуро Уи из "Карьеры Артуро Уи, которой могло бы не быть"). Но Брехт не создает трагедию (или же комедию). Он создает трагико-комедию, в которой господствует соответственно трагико-комический герой.. Не потому ли, один и тот же герой в разных сценах может быть у Брехта подл частично, а в других – являть подлость свою во всей ее полноте (как это случилось с протрезвившим после возлияний господином Пунтилой из драмы "Господин Пунтила и его слуга Матти" или с Шуи Та из "Доброго человека из Сычуани"). И это не только упомянутые господин Пунтила, или же Шен Те - Шуи Та, но и, скажем, Галилео Галилей из драмы "Жизнь Галилея". Он то устремлен к звездам, то бредет по житейской грязи, не боясь *запачкать* себя, а боясь за себя.

В результате трагико-комический герой и создает иное, не традиционное качество трагико-комизма: ситуации и поступки героев воспринимаются очужденно, а, следовательно, порождают критическую позицию зрителя, стремящегося познать реальность, находящуюся вне рамок драматического произведения. И подобная критическая позиция провоцирует рождение своеобразных эмоций в зрительном зале: гремучей смеси противоречивых чувств и настроений. Это и рождает эмоции как результат "осознанного наслаждения" или же возникает "осознанное наслаждение" как результат действия подобных противоречивых эмоций.

Любопытны в этом плане суждения Брехта в связи с постановкой в 1954 году пьесы Эрвина Штриттматтера "Кацграбен" на сцене "Берлинского ансамбля". Брехт отмечал: "Когда от театра требуют только познания, только поучительных отражений действительности, то этого недостаточно. Наш театр должен вызывать *радость* познания, должен организовывать *удовольствие* от преобразования действительности. Наши зрители должны не просто слышать, как освобождают прикованного Прометея, но и воспитывать в себе желание освободить его. Наш театр должен быть школой всех радостей и удовольствий, свойственных первооткрывателям, он должен воспитывать триумфальные чувства освободителей" [4, с. 479].

Как-то, рассуждая о природе художественного наслаждения, Брехт заметил: бывает великое искусство и искусство малое, искусство полезное и вредное, низкое и высокое искусство, - но нет искусства красивого и безобразного. Позволим себе одну вольность, если такое вообще позволительно, когда речь идет о такой фигуре, как Бертольт Брехт, и продолжим мысль Мастера: для него не существовало искусства трагического или

комического, как не существовало трагедий и комедий в их абсолютно самодостаточном виде. Он – великий создатель нового качества драмы - трагико-комизма, а посему и нового жанра - трагико-комедии XX века. Века, родившего театр, смеявшегося сквозь слезы и плакавшего сквозь смех. Театра *одной* маски, на которой запечатлен смех одной половины лица и слезы – другой.

### **Литература**

1. Плавт. Амфитрион // Плавт. Комедии. – Т.1., М.:, 1987. – 670 с.
2. Bertolt Brecht. Stücke. Aufbau-Verlag. – В.ХI., Berlin: 1962. – 418 S.
3. Аристотель. Поэтика. – М., 1967, – 182 с.
4. Бертольт Брехт. Театр. – Т.5/2. – М.: 1965. – 566 с.
5. Бертольт Брехт. Театр. – Т.5/1. – М.: 1965. – 526 с