

УДК 82.0

А. С. Чирков

«КОРИОЛАН», ИЛИ О КОМИЧЕСКОМ И ТРАГИЧЕСКОМ В БРЕХТОВСКОЙ СИСТЕМЕ КООРДИНАТ

Исследуется природа и сущность брехтовского понимания комического и трагического. Включенные в систему художественных и эстетических ценностей брехтовской теории эпической драмы, эти категории стимулировали рождение принципиально нового третьего качества, обозначенного нами как *трагико-комическое* и имеющего иное содержательное наполнение, чем традиционное *трагикомическое*.

Ключевые слова: *трагико-комическое, эпическая драма, очуждение, трагикомическое.*

Если перефразировать известное библейское «Вначале было Слово...», включив в него более земной посыл и совершенно не сакральный смысл, то оно могло бы звучать применительно к театральному искусству, скажем, так: вначале был Театр, символом которого стали две маски – смеющаяся и плачущая...

У Брехта мы не найдем ни трагедий, ни комедий в их чистом, так сказать, аристотелевском виде. Доминирует, скорее всего, нечто третье, представляющее собой синтез этих двух начал. Но не *трагикомическое* в его, например, плавтовском [1, с. 9] понимании, а в его брехтовской индивидуально неповторимой интерпретации. У Брехта ярко, неординарно и совершенно неожиданно заявляет о себе *трагико-комическое* начало, в основе которого лежит резкий переход от трагического накала страстей к комическому бытованию их, от трагедийной по сущности своей ситуации к ситуации смеховой. Иными словами, трагико-комическое представляет собой некий оксюморон, порождающий иронический подтекст, а посему снижающий трагический пафос ситуаций и, соответственно, накал страстей. Снижая трагическое, трагико-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 такие «переключения» осуществляются в эпической драме последовательно не только на протяжении всего произведения как некоей художественной целостности, а в рамках отдельного эпизода, сцены, картины – частей эту целостность составляющих.

Показательна в этом отношении брехтовская обработка знаменитого шекспировского «Кориолана». Позволим себе процитировать небольшой отрывок из первой сцены первого акта.

Рим. Большая площадь..

На помост выходит возбужденный горожанин, который распределяет дубинки, ножи и другое оружие; около помоста – Мужчина с ребенком, тянущим большую торбу.

Первый горожанин: Перед тем, как продолжать дело, послушайте меня.

Горожане: Говори, но кратко.

Первый горожанин: Преисполнены ли вы все решимости скорее умереть, чем голодать?

Горожане: Да, да!

Первый горожанин: Готовы ли вы не возвращаться домой до тех пор, пока сенат не признает, что цену на хлеб должны определять мы, горожане?

Горожане: Да, да!

Первый горожанин: И на оливки тоже?

Горожане: Да!

Первый горожанин: Кай Марций выступит против нас с оружием. Побежим ли мы или будем бороться?

Горожане: Мы забьем его до смерти. Он главный враг народа. Почему ты об этом спрашиваешь?

Первый горожанин: Я спрашиваю потому, что не буду принимать участия во всем этом, если дело не будет доведено до конца. Для чего ты принес торбу и ребенка?

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

Первый горожанин: Несмотря на то, что равнина, которую они не желают оставить, бесплодна, как каменное плато?

Мужчина с ребенком: Кроме того, мы будем иметь там воду, воздух и могилу, ведь нам, плебеям, тут, в Риме, больше ничего не светит. Там же мы хотя бы будем вести войну с империей. (*К ребенку*) Сможешь ли быть, Терций, бодрым, если не получишь ни одной капельки козьего молока? (*Ребенок мотает головой*).

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 от-

дали 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.

Горожане: Из-за чего тут такой крик? Шестой район охвачен волнениями. А мы торчим тут и ругаемся друг с другом! К Капитолию!

(Здесь и дальше перевод мой. – А. Ч.) [2, с. 234].

Есть что-то в таком развертывании событий от искусственности, неподлинности, 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 беспощадный, 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 и трагическое 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, потому что, как известно, «трагическое» – не всегда и не обязательно синоним «высокого», а вот «жестокое» – всегда и обязательно [3, с. 83–84]. А как раз «жестокое», как, впрочем, и «высокое», 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 закону 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 неразмысляющих, 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 громких 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.

Действительно, если побудительной к действию причиной является стремление не добыть, а выторговать у сената хлебные преференции либо присвоить себе чужой хлеб, разграбив для этого закрома вольсков, то все возвышенно-высокие речи о преданности Риму, чести быть его гражданином, патриотизме и бескомпромиссности просто теряют какой бы то ни было смысл.

Высокий порыв оборачивается банальным фарсом, а у-р-р-а патриоты предстают участниками всего лишь массового маскарадного действия на одной из больших площадей Рима. «Бунтующие» просто меняют соответствующие месту и времени маски. Увы, великий елизаветинец был прав: весь мир – театр, а люди в нем – актеры...

Но в любом случае слова, не подкрепленные поступками, есть только попытка прикрыть, а то и заменить подлинные желания и стремления неким суррогатом этих чувств. Развенчание суррогатных устремлений толпы и есть у Брехта реализованной возможностью снижения предполагаемого трагизма ситуации до уровня банально смехового комизма.

Любопытно в таком контексте сочетание в брехтовском тексте реплик «высокого» звучания о величии римского гражданства с нарочито заземленными представлениями о приоритете желаний брюха, жаждущего быть набитым снадью, которая остается после вкушения яств патрициями. В силу этого «громкие» слова – это только оболочка четко, открыто и откровенно явленной зависти ненасытного брюха толпы к более сытому и прожорливому

брюху жирного сената.

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, как реализация художественной воли драматурга, 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 поводом (Первым горожанином), грозила 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 – отменный демагог и плут, следующий золотому правилу всех плутов и демагогов: в открытую проповедовать воду, а втайне попивать вино. Причем он, нисколько не смущаясь, вносит существеннейшие коррективы даже в это вечное правило профессиональных подлецов: и втайне, и в открытую исповедует право выгоды, а не истины, хотя еще недавно громогласно зывал к последней.

Марций: ... Что у вас тут стряслось? Опять у вас какой-то зуд? Сдираете застаревшую проказу?

Первый горожанин: Мы всегда можем рассчитывать на доброе слово от вас!

Марций: Вы собаки, которые любят не войну, а мир. Война вас пугает, а мир делает вас наглыми. Кто вам доверяет и ищет львов, тот находит зайцев, а гусей там, где искал лисиц. Вы ненавидите великих потому, что они великие. Кто зависит от вас, тот плавает словно рыба в свинце, а кто вам прислуживает, тот вынужден рубить раскидистый дуб с ветками там, где может помочь только навесная дорога. Кто страдает от прожорливости, из-за жадного заглывания еды, будет болеть еще больше. Тот, кто плюет на сенат, который вместе с богами поддерживает порядок, тот помимо всего прочего будет сожран другими! [2, с. 240].

Нет орудия убийства страшнее, чем ложь до блеска предающего поводыря. Первый горожанин с его амбициями выразить мысли и чаяния

римского плебса, 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 «доброе слово». Трибун превращается в пигмея, трагическое оборачивается фарсом, а фарсовое начало только 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: вот тебе, бабушка, и Юрьев день...

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, 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, коих 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 войска вольсков, вдруг обращается к толпе с исполненными любви словами:

Марций: ...Дорогие друзья и заговорщики, ваше высокое мужество имеет теперь новое поле для борьбы, я прошу вас, идите за мной!

Все идут прочь, кроме трибунов и горожан.

Брут: Идите, друзья, идите за ним! Он занесет вас в списки! Будьте хорошими воинами для доброго Рима! И когда битва выйдет за границы каменных стен, вы увидите вокруг зерно, оливы, свинец. Вы увидите то, за что вы боретесь.

Горожане: Вольски на подходе! Война!

Горожане выходят. [2, с. 247].

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: охваченная «патриотическими» чувствами «прогрызть амбары вольсков», еще недавно бескомпромиссно бунтующая толпа отправляется вслед за Кориоланом, вслед за войной.

Невольно вспомнились строки, исключенные Брехтом из окончательного варианта «Легенды о мертвом солдате»:

Любое сословие свое творит:
Музыканты – трезвон и вой,
Священники – постный и набожный вид,
А медики – годных в строй.

Стоит заменить «музыкантов» на «бунтующих», «священников» на «поводырей», «медиков» на «предводителей войск», и скрытый смысл первой сцены из «Кориолана» Брехта будет обнажен в ее трагичности и, подчеркнем, одновременно комичности. Точнее, в *трагико-комичности*.

Для Брехта подобное свойство трагико-комического – отнюдь не царство эмпирии. Это империя анализа и самоанализа, осмысления и самоосмысления. Так, в статье «Новая форма – новое содержание» по поводу изучения первой сцены «Кориолана» Брехт предельно обнажает собственную позицию. Он раскрывает пути возникновения трагико-комизма в театре, основанном на диалектическом сочетании и взаимодействии противоположностей.

«Б. С чего начинается пьеса?

Р. Кучка плебеев вооружилась, чтобы убить народного врага Кая Марция, патриция, который возражает против снижения цены на хлеб. Они говорят, что нищета плебеев – это благоденствие патрициев.

Б. ?

Р. Я что-то упустил?

Б. Упоминаются ли заслуги Марция?

Р. Да, и опровергаются.

П. Вы полагаете, что между плебеями полного единства нет? Но ведь они очень энергично подчеркивают свою решимость?

В. Слишком. Когда люди так сильно подчеркивают свою решимость, это значит, что они лишены решимости или были лишены ее в прошлом, причем в очень сильной степени.

П. В обычном театре эта решимость всегда носит комический характер; плебеи выглядят смешно, в особенности потому, что у них неподходящее оружие – колья и палки. Да они и сдаются сразу – во всяком случае, после красноречивого монолога патриция Агриппы...

Б. Если бы они поддались этой демагогии, я воспринимал бы ситуацию не как комическую, а как трагическую. Такая сцена была бы возможна – подобные вещи бывают, но она была бы страшной...» [4, с. 222].

Реализации трагико-комического начала в драматургии Брехта будет способствовать и установка на изображение людей, *порочных* по сути своей. Только одни будут порочны и подлы частично, как в комедии (пример тому – Шен Те из «Доброго че-

ловека из Сычуани»), а иные – являть себя будут во всей полноте этих качеств, как в трагедии (Артуро Уи из «Карьеры Артуро Уи, которой могло бы не быть»). Хотя ни в одном, ни в другом случае у Брехта речь не идет о создании комедии или же трагедии. Не потому ли один и тот же герой в разных сценах может быть у него подл частично, а в других – показывать 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»).

Более того, подчеркнем, именно у Брехта состоялся герой трагико-комический по сути своей, т. е. в одних сценах показывающий свою частичную, а в других – полную подлость и порочность. И это не только упомянутые господин Пунтила (пьяный и трезвый) или же Шен Те (являющая себя то в облике милой и трогательной женщины, то в маске жестокосердного брата), 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.

У Брехта в его эпическом театре трагико-комическое есть результат и порождение трагико-комичности самой действительности, по отношению к которой трудно определить, где кончается жизнь, а где вступает в права свои смерть. В эпической драме нет и не может быть четкого разграничения этих двух стихий (комического и трагического), ибо и в жизни подобного разграничения не может быть по определению. Поэтому в драматургии Брехта властвуют не «лучшие» люди, как в трагедии, и не «худшие», как в комедии, а, как в свое время говаривал Аристотель, «*какие-нибудь*» [3, с. 79]. Его герои, как правило, находятся, если уже пользоваться известными аристотелевскими определениями, «в середине между» [3, с. 79] добром и злом, раем и адом, они могут одновременно служить Богу и поклоняться маммоне. Таковы брехтовский Галилео Галилей и мамаша Кураж, Шен Те и господин Пунтила.

А в упомянутой нами первой сцене «Кориолана» особый интерес в таком плане вызывает Мужчина с ребенком. Один противостоящий слепой толпе, один слышащий в оглохшей от рева массе, один думающий в сброде безумствующих, он, Мужчина с ребенком, являет собой личность трагическую и в то же время комическую. Он – какой-нибудь, не лучший и не худший. Ведь что может

быть трагичнее стремления научить слышать глухого, говорить – немому и видеть – ослепшего. Мужчина с ребенком – один в не слушающей его и не слышащей никого, кроме себя, толпе. И в этом трагизм его положения. Но он же в стремлении доказать правоту свою мечет бисер перед, скажем так, толпой. И это метание бисера перед теми, перед кем рассыпаться в доказательствах своей правоты не стоит, только подчеркивает комизм ситуации: ум – на службе у безумия, или же безумие быть человеком разумным среди глупцов. Это-то и делает фигуру Мужчины с ребенком не трагичной и не комичной, а «какой-нибудь». Точнее – *трагико-комичной*. И усиливает эффект трагико-комизма обращение Мужчины за поддержкой к ребенку.

Именно ребенок должен подтверждать слова Мужчины для того, чтобы придать убедительность сказанному. Но не потому, что истина глаголет его устами, а потому, что толпа, слепо идущая за своим поводырем, так же слепо верит в прописные истины, которые и истинами-то назвать трудно. Но толпа как раз и воспринимает все банально прописное.

В какой-то момент Мужчина с ребенком начинает пользоваться приемами, которые использует демагогствующий Первый горожанин. Собственно говоря, подобное «дублирование» приемов воздействия на толпу и низводит Мужчину с ребенком с пьедестала трагизма и делает его фигуру трагико-комичной. Ведь малыш-то тоже (как часть этой толпы) не думает, он просто поддакивает Мужчине, стремясь, уловив его посылы, доказать, что он не даром ест чужой хлеб... Ну, право же, чем не прелестный образец испанского пикарро XV–XVI вв., пересаженного Брехтом на немецкую почву в XX в.?

Не потому ли и Первый горожанин считает необходимым, отпустив на все четыре стороны Мужчину, оставить ребенка в Риме, что понимает: малыш будет так же послушно кивать головой и по его указке, и тогда, когда ему будет выгодно использовать эту «говорящую» детскую голову, чтобы доказать – истина на его, демагога, стороне, ибо для толпы важно, что истина глаголет устами ребенка.

В этом случае образ ребенка, эпизодичный в своей малости, превращается в один из ключевых для первой картины «Кориолана»: не думающий маленький плут (выразитель чужих мыслей) и трагичен по сути своей (подневольное существование человека всегда сопряжено с уничтожением индивидуальности, а посему трагично в основе своей), и одновременно комичен в формах выражения этого трагизма (комизм рождается не из того, что ребенок кивает головой, а *как* именно он это делает).

Но если в таком соединении Мужчины и ребенка (господин и маленький плут) читаются традиции плутовского романа, то сами по себе эпизоды с

участием этого тандема отнюдь не отдаленно напоминают известные сцены из пушкинского «Бориса Годунова»: женщина то закрывает рот плачущему не вовремя ребенку, то бросает его о землю, чтобы он плакал тогда, когда рыдает толпа).

У Брехта, как, впрочем, и у Пушкина, подобные исполненные трагико-комизма фигуры в контексте разыгрываемого эпизода обретают ярко выраженный очуждающий характер: они очуждают пафос и смысл разыгрываемой сценки, обнажают движущие пружины событий и поступков людей, степень искренности или же конформизма их желаний и устремлений. Да и сам эпизод с участием подобных фигур строится по законам очуждения: обычное предстает в изображении мастера необычно.

Трагико-комическое представление характеров, событий, поступков и героев является определяющим принципом эпического театра и эпической драмы в их брехтовском понимании и исполнении.

Любопытны в этом плане суждения Брехта в связи с постановкой в 1954 г. пьесы Эрвина Штриттматтера «Кацграбен» на сцене Берлинского ансамбля. Он 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].

Не случайно, рассуждая о специфике этой постановки, Брехт настаивал:

«Б. Да, мы обострили все конфликты, углубили все кризисы. Иногда я пользовался выражением «до трагизма» и постоянно указывал на несерьезность того или иного положения или вопроса. А теперь все нужно перевести в комедию, соединить остроту с легкостью, нужно развлекать!

Г. Значит, то на гору, то с горы?

Б. Да». [4, с. 497].

И в качестве примера трагико-комического эффекта, основанного по принципу езды то на гору, то с горы, Брехт приводил анализ одной из сцен «Кацграбена» в постановке Берлинского ансамбля:

«Кулацкая семья мрачно обсуждает предстоящее голосование по поводу строительства новой дороги.. От кулака отошло так много крестьян, что он оказался в относительной изоляции. Неожиданно, в минуту раздумья, «приемный сын» мечта-

тельно произносит: “Хотел бы я стать трактористом”.

Г. Мне еще недостает какой-то комической реакции на такое желание моего приемного сына.

Б. Почему комической?

Г. А разве это не комедия?

Б. Да, но не все в ней комично, да и комическое комично по-своему. Кулак находится в состоянии кризиса, это должно быть выявлено в первую очередь. Отступничество приемного сына означает для него новый удар. Публика должна это заметить прежде всего. Мы показываем большие классовые бои в деревне. Если мы покажем их “чисто комически”, то их легко смогут воспринять чрезмерно облегченно, а ничего более вредного для борьбы нет. Кулак все еще остается очень опасным общественным явлением. Неумно было бы относиться к противнику легкомысленно, он может заявить о себе самым неприятным образом.

Г. Значит, без комической реакции?

Б. Сначала без. Сначала кулак будет, вероятно, реагировать тем, что мрачно уставится на сына. *Комическая* реакция наступит несколько позднее. Она заключается в том, что когда приемный сын выйдет, кулак скажет: “Придется давать ему деньги на карманные расходы”, – т. е. революционное развитие в деревне вы пытаетесь задержать карманными деньгами» [4, с. 488–489].

Брехтовский трагико-комизм – это провокация, направленная на формирование зрительской позиции, которая основана на анализе зрителем ситуации и характеров в этой ситуации раскрываемых. Именно поэтому в эпических драмах могут властвовать не страх и сострадание, а эмоции совершенно иного порядка – от гнева и негодования до отрицания и неприятия. Это-то и ведет к формированию позиции зрителя, который через удивление и любопытство к разыгрываемому действию и судьбам в этом действе раскрываемых, вырабатывает свое критическое восприятие изображаемого как основу для принятия решений. Именно такие, основанные на отрицании, а не на сопереживании «эмоции», способны содействовать отчужденному восприятию действия, а посему приводить человека к практическим выводам.

В заметках «Не слишком ли мрачен «Кацграбен» Брехт фиксировал:

«Когда мы увидели декорации и костюмы и когда в актерском исполнении, как и предполагалось, были полностью поглощены конфликты и кризисы, произошел следующий разговор:

Х. Не слишком ли мрачен “Кацграбен”?

Б. Конечно, мрачен. Но таков смысл пьесы. Деревня потому и должна быть преобразована, что слишком мрачна.

Х. Вы знаете, что я имела в виду другое.

Б. Да. Вы думали, не слишком ли все мрачно для комедии? Нет. В комедии нужно делать веселым не все, а только веселое. Что касается «Кацграбена», то в пьесе есть оптимизм автора и преобразователей. Это не основание для лакировки.

Х. Но публика!

Б. О, как известно любому практику, смех публики может убить излишек смеха на сцене. Существует рутинный оптимизм, вызывающий пессимизм в зрительном зале. Только тот оптимизм правомочен и действителен, который вытекает из событий, характеров и общей направленности пьесы.

Х. Приведите пример.

Б. Вы обратили внимание на то, что публика, смеявшаяся на первом спектакле над женщинами, которые требовали пива в трактире, на втором уже не смеялась? Причина: женщины смеются уже не над возмущением мужчин, как это задумано, а просто так, вероятно, от хорошего настроения. И сразу же становится не смешно и не весело». [4, с. 498].

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 это 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 в. Века, родившего театр, смеявшегося сквозь слезы и плакавшего сквозь смех. Театра *одной* маски, на которой запечатлен смех одной половины лица и слезы – другой. Имя этому театру – эпический.

Список литературы

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

Чирков А. С., доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры.
Житомирский государственный университет им. Ивана Франко.
Ул. Большая Бердичевская, 40, г. Житомир, Украина, 10008.
E-mail: chirkovy@yandex.ru

Материал поступил в редакцию 17.11.2010.

A. S. Chirkov

CORIOLANUS, OR COMIC AND TRAGIC ISSUES IN BRECHT COORDINATE SYSTEM

The article is aimed at studying the essence of Brecht's conception about the comic and the tragic categories. Being included into the system of artistic and aesthetic values of Brecht's epic drama theory, the aforementioned categories gave a stimulus to develop a new one – the tragic and comic, as the one that is viewed by us as having another content, different from a traditional the tragic-comic one.

Key-words: *tragic-comic, epic drama, estrangement effect, tragic-comic.*

Zhytomyr State University named after Ivan Franko.
Ul. Bolshaya Berdichevskaya, 40, Zhitomir, Ukraina, 10008.
E-mail: chirkovy@yandex.ru