

Л.А. Федоренко (г. Житомир, Украина)

«*Lehrstück*» как авторская модель «учебного» театра Бертольта Брехта

«*Lehrstück*» («учебная» или «поучительная» пьеса), своеобразный жанр, нашедший свое художественное воплощение в драматургии Бертольта Брехта (1898-1956), является разновидностью тенденциозной музыкальной пьесой, политически-педагогического искусства для любителей, которое поднимает важные общественно-политические проблемы и анализирует их под углом диалектического метода философского познания мира.

Речь идет о шести небольших драматических произведениях Брехта: «Перелет Линдбергов» (1929), «Баденская учебная драма о согласии» (1929), «Мероприятие» (1930), «Исключение и правило» (1930), «Горации и Куриации» (1934) и «Говорящий да, Говорящий нет» (1930).

После второй мировой войны и до конца 1960-х гг. эти пьесы находились полностью в тени эпохальных драматических творений Брехта периода эмиграции. Под «*Lehrstück*» понималась политическая тезисная пьеса, драматически несовершенная форма политически-поучительного театра, то есть, абсолютная индоктринация и полная несовместимость с искусством.

Сам Брехт не раз задумывался над тем, «не является ли формулировка «*Lehrstück*» неудачной, также, как и формальное подчеркивание поучительного, в том числе сама манера представления этих пьес были огромной ошибкой» [Brecht. Mißverständnisse über das Lehrstück: 93]. И когда в 1935 г. драматург перевел название «*Lehrstück*» на английский язык, то неожиданно понял, что английский эквивалент *learning-play* наиболее широко раскрывает суть понятия пьесы, выражая в своем названии *обучение* (learning, Lernen) в противовес *поучению* (Lehren), а также *игру* (play) в отличие от пьесы (Stück). Таким образом Брехт приходит к выводу, что формулировка *Lern-Spiel* (учебная игра) как обратный перевод английского *learning-play* точнее отображает его собственную авторскую интенцию [Vaßen: 200-201].

«*Lehrstücke*» стали первыми шагами Брехта на пути к созданию эпической драматургии и по высказыванию А.С. Чиркова, «лабораторией эпической драмы» [Чирков: 54].

Эти пьесы стали вызовом драматурга «театральной рутине» и были призваны реализовать стремление автора к осуществлению агитационно-воспитательных заданий искусства. То, что новая драматургия и новый театр должны быть *эпическими*, не вызывало у драматурга никаких сомнений. Традиционная форма драмы не способна

«представлять мир таким, каким мы его видим сегодня» [Krabiel. Brechts Lehrstücke: 19], – так звучит главный аргумент Брехта. Основным упрек Брехта театральной ситуации середины 1920-х гг. касался того, что новая *эпическая* продукция традиционно представляется на *драматический* манер, лишая тем самым тему ее общественно-политической актуальности. Эпический театр означал радикальное изменение существующего театра, включая все аспекты драматургии: от театрально-актерских средств до реформы позиции зрителя.

Начало нового, «учебно-поучительного» периода в творчестве Брехта засвидетельствовала теоретическая работа «О темах и форме» (1929), в которой он определяет задание нового театра: «Итак, первое – это определение новых тем, второе – воспроизведение новых отношений... Сориентировавшись в какой-то мере в темах, мы можем перейти к отношениям, которые сегодня стали неслыханно сложными и упростить которые можно только с помощью формы. Однако достичь этой формы можно лишь полнейшим изменением целенаправленности искусства. Только новая цель рождает новое искусство. Эта новая цель – педагогика» [Brecht. Über Stoffe und Form: 79-81].

Таким образом, весной 1929 г. творчество Брехта приобрело четко определенную *«педагогическую»*, *«учебную»* направленность, и, очевидно, понятие «Lehrstück», возникшее в это время, отвечает стремлениям автора создать новое искусство с помощью «новой цели» – педагогики. Этот «педагогический» период творчества Брехта длится около года, знаменуя собой появление трех первых «учебных» или «поучительных» пьес («Перелет Линдбергов», «Баденская учебная драма о согласии», «Говорящий да, Говорящий нет»). Названные пьесы возникли в процессе поиска Брехтом новой, неаристотелевской драматургии и понимались автором как пьесы для «учебного», дидактически-диалектического театра. То есть, это были *«учебные»* или *«поучительные»* пьесы в узком значении понятия.

Появление пьесы «Мероприятие» ознаменовало собой окончательное оформление «Lehrstück» как жанра *sui generis*. Именно эта драма обосновала основные «правила» «Lehrstück»: *«игра без зрителя»*, *«игра для себя»*, *«обмен ролями»* [Steinweg: 87-96]. Созданные вслед за «Мероприятием» пьесы «Исключение и правило», «Горации и Куриации» являются собственно «Lehrstücke».

Итак, мы можем выделить следующую схему этапов становления «Lehrstück»:

I. Период «учебной» или «поучительной» пьесы (условные «Lehrstücke») (1929-1930):

«Перелет Линдбергов», «Баденская учебная драма о согласии», «Говорящий да, Говорящий нет».

II. Оформление жанра «Lehrstück» («учебная игра» без зрителя) (февраль 1930): «Мероприятие».

III. Дальнейшая теоретико-практическая разработка жанра (собственно «Lehrstücke») (1931-1956): «Исключение и правило», «Горации и Куриации».

Следовательно, «Lehrstück» рассматривается не как «застывшая» театральная форма, а как драматический жанр, находящийся в динамике. В общем можно выделить следующую тенденцию развития жанра: *поучительная пьеса экспериментального характера* → *поучительная пьеса с элементами притчевости* → *поучительная пьеса с акцентом на аналитическую позицию реципиента* → *Lern-Spiel (учебная игра)* → *учебная пьеса с элементами эпической и диалектической драматургии*.

По определению самого автора, «Lehrstück» является формой «антиметафизической, диалектической, неаристотелевской драматургии» [Brecht. *Mißverständnisse über das Lehrstück*: 92], «типом театрализованного действия с педагогической целью» [Jaretsky: 8]. Воплотив «целую серию экспериментов, которые, хотя в них и использовались средства театра, для своей постановки не нуждались в настоящей сцене», Брехт «пытался создать новый вид театрального представления, которое могло бы оказать влияние на духовное формирование самих участников... Речь идет о театральных представлениях, которые устраивались скорее для участников, чем для зрителей. Это было искусство прежде всего для «производителей» и уже затем для «потребителя» [Brecht. *Das deutsche Theater*: 9].

Итак, «Lehrstück» – это «искусство для продуцента», а не «потребителя». Следовательно, основной характеристикой такой драмы является то, что ее дидактическая цель направлена не на зрителя, а на исполнителя действия (зритель как таковой, в особенности как «пассивный наблюдатель» зрелища может вообще отсутствовать).

Обоснованные Брехтом в период с 1937 по 1956 гг. принципы «учебного» театра предполагали: «Воспитательное воздействие «Lehrstück» реализуется посредством игры, а не созерцания. Принципиальным для «Lehrstück» является то, что она не нуждается в зрителе, хотя, безусловно, он может быть задействован в спектакле. «Lehrstück» предполагает, что на актера, проигрывающего определенные ситуации по сценарию, проговаривающего определенный текст и др., производится целеустремленное учебно-воспитательное влияние, которое формирует его общественное сознание» [Brecht. *Zur Theorie des Lehrstücks*: 10]. И «это понятие («Lehrstück») относится к пьесам, которые являются поучительными для *исполнителей*. То есть, они не нуждаются в публике» [Brecht. *Anmerkung zu den Lehrstücken*: 102].

Например, характерной особенностью пьес «Мероприятие», «Горации и Куриации» является то, что они имеют имманентного зрителя

в виде «контрольного хора» и, соответственно, «хора Горациев», «хора Куриациев», которые следят за ходом событий в пьесах, ставят вопросы, «учатся» в ходе действия. Таким образом, эти пьесы принципиально не нуждаются в публике для реализации сценического действия.

Бесспорно, отсутствие зрителя не является обязательным условием «Lehrstück». Зритель в такой постановке скорее отступает на задний план, освобождая место для актера, его «игры для себя». Иными словами, Брехт не отменяет публику в театре, а только по-другому расставляет акценты: его «Lehrstücke» – это театр *независимый* от зрителя.

Следует отметить, конечно, что брехтовская концепция «учебного» театра не лишена определенного внутреннего противоречия. Ведь еще в 1926 г. Брехт настаивал, что «театр без контакта с публикой есть нонсенс» [Brecht. Mehr guten Sport: 27]. Как известно, именно театральным зрителем больше всего беспокоил драматурга на протяжении всей его творческой жизни. Поэтому в театральных взглядах Брехта уже в этот период однозначно возникает убеждение, что пьеса без зрителя не является завершенной. При этом зритель не должен просто «употреблять» театральное действие, наоборот, он – соавтор спектакля [Чирков: 57]. «*Lehrstück* отменяет зрителя и допускает лишь соучастника» [Krabel. Spieltypus Lehrstück: 47], – напишет Брехт в середине 1930-х гг., еще раз подчеркивая «активный» аспект *learning-play* и решительно опровергая пассивное созерцание.

Отличительной особенностью брехтовских «Lehrstücke» является четырехмерная организация текста, в структуре которой можно выделить *диалогическое, авторское, музыкальное и сонговое* изложение.

Сонговой дискурс – это разновидность «текста в тексте», лиро-эпический компонент в драматургической плоскости. Брехт стремится привлечь внимание зрителя к тем или иным моментам пьесы и с этой целью вводит песни (сонги), хоры и др., которые в концентрированной форме отображают авторскую мысль. Сонги, ритмические монологи, условное оформление сцены, обустройство сцены при поднятом занавесе, использование масок, перевод действия в необычную среду, провокационное использование реквизитов и освещения, сопровождающие действие надписи, которые передают в афористически-парадоксальной форме социальную сущность проблемы, введение персонажей, которые не играют в пьесе, но комментируют происходящие на сцене – все это служит средствами «эффекта отчуждения» (*Verfremdungseffekt*). Сонги являются одной из форм авторского присутствия в сочинении. Они дают возможность автору не только имплицитно присутствовать в драме, но и непосредственно «вмешиваться» в ход событий. Эти «монологи» от автора разрушают традиционную драматургическую плоскость текста, прерывая

диалогический дискурс авторским комментарием. Например, актеры время от времени выходят из роли и комментируют события – это как своего рода представление морали в басне: «Вот, посмотрите, в чем здесь дело».

Итак, сонги выполняют иллюзиоразрушительную, изобличительную функции. Они являются, по словам А.С. Чиркова, *художественной провокацией*, поскольку разрушают романтическое развитие событий, показывают то, что никто упорно не хочет замечать, пародируют общеизвестные истины, доводят до абсурда общепринятое, переводят обычное в план необычного [Чирков: 35-36]. Таким образом достигается *эффект обманутого ожидания* зрителя или читателя.

Появление сонгов соответствует принципу *монтажа*, к которому прибегает Брехт с целью «очуждения» сценического действия. Монтажная техника предполагает, что театральное действие представляет собой не гомогенную систему, а является «слепленной», «сконструированной» плоскостью с различных неоднородных «материалов»: диалогический дискурс постоянно прерывается лиро-эпическими компонентами, в выдержанный в одной стилистике музыкальный план вдруг «монтируются» джазовые элементы, актеры в ходе игры обмениваются ролями – всей этой палитрой приемов пользуется Брехт для того, чтобы еще раз подчеркнуть: «Это всего лишь театр. Это только искусство. Все тут искусственное и ненастоящее. Это происходит не по-настоящему».

Выводы: «Lehrstück» как специфическая художественно-философская форма была, по убеждению ее творца, выходом искусства с его пассивного восприятия и стала, так сказать, «лабораторией» будущей эпической драматургии Брехта.

«Lehrstück» не является театральным спектаклем: в ней отсутствуют профессиональные актеры (это искусство для любителей) и нет публики, то есть пассивных зрителей (зритель расценивается как соавтор пьесы).

«Lehrstück» является переходным, но важным звеном в драматургическом творчестве Брехта на пути к эпическому и диалектическому театру.

«Lehrstück» не является «поучительной» пьесой в ее догматическом понимании и не содержит «готового» знания. Она – всего лишь *средство* обучения.

«Lehrstück» в своей основной концепции – это «учебная игра», учебным методом которой являются: а) воспроизведение образцов, представленных в тексте; б) внесение собственного опыта в игру; в) анализ собственного опыта и воспроизведенных образцов; г) изменение текста в соответствии с произведенным анализом.

Природа «Lehrstück» гетерогенна и синкретична, она объединяет в себе изобразительно-выразительные возможности разных видов

искусств (слова, пения, музыки, живописи и т.д.). Таким образом, «Lehrstück» является метавидом зрелищных искусств (А.С. Чирков). Музыка в «учебных» драмах – не только «декоративный» элемент постановки, но и необходимая составляющая «учебного упражнения».

Еще одной особенностью «Lehrstück» являются сонги – лиро-эпический компонент в драматургической плоскости произведения, который наполняет драму открытой прагматической направленностью на аналитическую позицию реципиента.

1. Чирков О.С. Бертольт Брехт. Життя і творчість. Класики зарубіжної літератури. – К.: Дніпро, 1981. – 160 с.
2. Brecht B. Das deutsche Theater der zwanziger Jahre // Gesammelte Werke. – Frankfurt a. M., 1967. – Bd. 15. – S. 239.
3. Brecht B. Mehr guten Sport // Schriften. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. – B. 5. – S. 27.
4. Brecht B. Mißverständnisse über das Lehrstück // Schriften. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. – B. 5. – S. 93.
5. Brecht B. Über Stoffe und Form // Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1997. – B. 4. – 797 S.
6. Brecht B. Zur Theorie des Lehrstücks // Schriften. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. – B. 5. – 584 S.
7. Jaretsky R. Die Diskussion um die Lehrstücktheorie Bertolt Brechts // Diskussion Deutsch. – 1981. – H. 57 – S. 76.
8. Krabiel K.-D. Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps. – Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993. – 474 S.
9. Krabiel K.-D. Spieltypus Lehrstück: Zum aktuellen Stand der Diskussion // Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. Bertolt Brecht. Dritte Auflage: Neufassung. – München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 2006. – S. 49-50.
10. Steinweg R. Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. – 2., verb. Aufl. – Stuttgart: Metzler, 1976. – S. 78-79.
11. Vaßen F. Bertolt Brechts „learning-play“: Genesis und Geltung des Lehrstücks // The Brecht Yearbook, 20. – Madison, Wisconsin: Distributed by the University of Wisconsin, 1995. – S. 200-201.