План:

1. Основа эпического театра.
2. Эпическая драма.
3. Эпическая драма на основе одного произведения Брехта.

Уже на стадии зарождения противоречивых, многообразных явлений и «эпической» драматургии, и новых форм повествования, так или иначе обнаруживается присущая им важнейшая содержательная функция. Вся внутренняя энергия, заключенная в этих новых формах, целеустремленно и последовательно сосредоточивается на познании психологии и потенциальных возможностей человека, формируемого новой эпохой.

«Эпический театр» кладет в свою основу новаторские формы современной драмы, которые рождаются в произведениях передовых драматургов под влиянием новых проблем новой эпохи. Поиски эти объединяются при всем огромном многообразии одной общей тенденцией: нарушением тех общих формообразующих принципов, которые соблюдались предшественниками как обязательные и специфические законы драмы. Отсюда само слово «эпическая», подразумевающее отступление от собственно драматической формы и осложнение драмы и театра эпическим началом. Подобные тенденции появились до и независимо от Брехта и его театра, до и независимо от самого слова «эпизация».

В одной из рецензий, относящейся к 20-м годам и посвященной экспрессионистам, Брехт выражает свою неудовлетворенность тем, что авторы разбираемых им драм «вместо того, чтобы выявлять... духовное, материализовали сам двух» ".

Этот пункт расхождения очень знаменателен для исходной точки исканий Брехта. Для Брехта «тела», т. е. внешние проявления, действия, «громкие» речи персонажа, важны, прежде всего с точки зрения возможности показать с их помощью, «через» них «души», внутреннюю, спрятанную, прямо не проявляющуюся человеческую сущность. Брехт не против того, чтобы усилить «телесность» (характерно, например, его высказывание о спорте как «союзнике», а не противнике нового театра) и драмы, и спектакля (превратить «тела» в «телеса»), но превращение это не может носить самодовлеющий характер; оно не должно сопровождаться изгнанием духа. Брехт, так или иначе выделяет и подчеркивает задачу «выявления души» как одну из наиболее насущных. В примечаниях к «Расцвету и упадку города Махагони» в составленной Брехтом сравнительной таблице обычного (драматического) и эпического театров содержится один особенно примечательный в этом смысле пункт:

*Драматическая форма**театра*

Человек рассматривается как нечто известное.

*Эпическая форма театра*

Человек является предметом исследования.

Брехт считает, что традиционная драма, под которой в этом случае он подразумевает современную буржуазную драму, господствующую в репертуаре театров, исходит из убеждения, что человек ограничен в своих возможностях рамками существующего общественного строя и тем самым принципиально исчерпан – «известен». Отсюда – ограниченность драматических форм, которыми располагает драма «обычная» и которые расширяет и трансформирует не точно брехтовская, но и всякая эпическая драма. Ибо для этой драмы человек – «предмет исследования» в том смысле, что он не ограничен и не исчерпан возможностями, предоставляемыми ему окружающей действительностью; его подлинная сущность скрыта *и* искажена существующими общественными условиями и во многом неведома ему самому. Но именно в наличии этих не выявленных сил – залог неизбежности изменения человека и общества. Отсюда стремление эпической драмы к познанию потенциального человека, вызывающее потребность в новых формах речей, способных воплотить мысли и чувства еще не оформившиеся, не выявленные.

«Эпическая драма» хочет создать формы речей, которые способны так раскрыть человека и его положение в мире, что прояснится не только несомненное, ясное для него самого, но и то, что живет в нем почти или совсем неосознанно, невыявленно, составляя вместе с тем самое главное и существенное. В том, что интересующий нас сейчас важнейший пункт сравнительной таблицы Брехта ' может и должен пониматься именно в таком направлении, убеждают многие, казалось бы, прямо с этим вопросом не связанные, высказывания. Одно из наиболее примечательных посвящено оценке «Дон Карлоса» Шиллера. «3нает бог, я всегда любил "Дон Карлоса". Но как раз на днях... я прочел историю рабочего, осужденного умирать голодной смертью на бойнях Чикаго (имеется в виду роман "Джунгли" Синнлера. – 3Х). К.)... Этому человеку однажды явилось видение свободы, но беднягу тотчас жестоко избили дубинками. Его свобода ничего общего не имеет со свободой Карлоса, я знаю это, но я не могу больше воспринимать всерьез неволю Карлоса... Да и у Шиллера свободы лишь требуют, пусть в бесспорно прекрасных ариях, а не худо было бы воплотить ее в каком-нибудь человеке, но, увы, и Поза, и Карлос, и Филипп – всего лишь оперные певцы...» "

|  |
| --- |
|  Особое место в драматургии, напряженно ищущей новые речевые формы для выражения «потенциального человека», занимает философская драма-сказка, драма-парабола «Добрый человек из Сычуани». Эту пьесу Брехта можно рассматривать как своего рода «энциклопедию» своеобразнейших речей эпической драм: ибо |

вряд ли где-либо еще раскрывается в «собранном», так сказать, виде столь многокрасочная гамма речевых «разъединении», «дифференциации», «синтезирования» и т. д., и т. п. Соответственно проблема выявления «запертого» человека и обретения цельной личности предстает *в* «Добром человеке из Сычуани» не только как одна из граней ее идеи, по как единственная *и* основная и идея, и тема, и фабула, и коллизия – словом, как основа всех компонентов содержания *и* формы этого своеобразнейшего произведения, вне рассмотрения которого сфера речей эпической драмы вряд ли может быть охарактеризована сколько-нибудь полно.

Рассмотрим отрывок из первого действия драмы. Сцена представляет маленькую табачную лавочку, только что приобретенную Шен. Де благодаря помощи посетивших Сычуань богов. Узнавшие о «даре богов» знакомые Шен Де заполнили лавку, требуя крова и помощи: ведь сами боги признали Шен Де «добрым человеком», именно за это ей и подарена лавка. Помощи требует и старая владелица лавки Шин, поэтому она очень ревниво относится к новым постояльцам.

Ш и н*.* Что это 3а люди

Ш е н Д е. Когда я приехала из деревни в город, это были мои первые квартирные хозяева. (Публике). Когда гроши, которые брали со мной, кончились, они выбросили меня на улицу. Они, вероятно, боятся, что я отнимем. Бедняги.

Слова Шен Де явственно расслаиваются. Первая фраза – это «нормальный» диалог, ответ Шин. Остальная часть ее речи – обращение к публике, которое, однако, тоже делится на две части. Фраза «Когда гроши, которые были со мной, кончились, они выбросили меня на улицу» хотя и обращена к публике, но еще тесно связана с диалогом. От предшествующей, чисто информационной, диалогической реплики («Когда я приехала из деревни в город, это были мои первые хозяева») она отличается, однако, большим «накалом» чувств: здесь Шен Де не просто утверждает определенный факт, относящийся к ее прошлой жизни, но вспоминает, рассказывает, пусть *в* одной фразе, о тяжелом прошлом, о плохих людях. В ее воспоминании есть и горечь, и осуждение.

И наконец, последняя фаза: «Они, вероятно, боятся, что я откажу им. Бедняги» – еще более отрывающиеся от диалога и еще более усиливающие ее обобщенно морализаторское, лишенное личной, эмоциональной окраски звучавшие. В этой своей части речь Шен Де – это первая репетиция той роли «Доброго человека из Сычуани» (или «Ангела предместья», как назовут ее потом), которую возложили на нее боги.

Ваш единодушный приказ...

Как молния, рассек меня на две половины

говорит Шен Де богам в последней сцене драмы. Это «рассечение начинается именно с самого начала, до появления Ашой Да и даже до ироцитированного диалога в лавке. Оно начинается с Пролога, со встречи с богами. Именно здесь, в завязке драмы, происходит наложение на Шеи Де первой маски, маски Доброго человека.

Найдя только у одной Шен Де приют и ночлег, боги на следующий день прощаются с нею:

Первая роль – роль Доброго человека – определена и принята. Принята добровольно и радостно, потому что Шен Де всегда хотелось быть доброй, всегда хотелось жить по заповедям, и она готова забыть, что кроме этих желаний в ней живут и другие чувства, другие потребности. Именно потому первая маска – маска Доброго человека – оказывается столь плотной, трудноотделимой от подлинной Шен Де. Уже в нервом диалоге с богами все, что произносит настоящая Шен Де – ее рассказ о своей порочной жизни, о своих сомнениях, об испуге перед предлагаемой ролью, – как бы отодвинуто, заслонено словами о том, какой она хотела бы себя видеть и какой бы хотели ее видеть ее «мудрейшие» собеседники. Настоящая Шен Де отступает на задний план перед будущей Шен Де – «ангелом предместья»: «конечно, я охотно соблюла бы заповеди – почитание старших и воздержание от лжи... я не хотела бы также никого использовать и обижать беззащитного

Только эти высказывания доброй Шен Де вовлечены в диалог: на них отвечают «мудрейшие», а утвердительные речи настоящей Шен Де не получают ответа, как бы не участвуют в диалоге.

Шен Де говорит, что она не добрая, а боги умиляются сомнениями доброго человека; Шен Де говорит, что не знает, как прожить, а боги советуют ей оставаться доброй... То же самое происходит, когда боги говорят с водонос Ваном, единственным человеком, который знал об их появлении и ждал его. Они тоже ведут как бы частичный диалог: каждый говорящий учитывает лишь часть слов, сказанных собеседником, потому что миссия богов понимается Ваном совсем не так, как понимают ее сами боги. Боги хотят, чтобы посещение Сычуани помогло им сохранить существующее положение вещей и с помощью покорных добрых людей утвердить себя. Ван ждет от богов помощи себе и хочет, чтобы посещение богов помогло добрым людям как-то изменить и улучшить свое положение.

Проникнутое острой, хотя и не вдруг осознанной самими персонажами, конфликтностью соотношение «божественного» ичеловеческого, человека под маской и человека подлинного, человека, говорящего «по роли», и человека, выражающего самого себя, и составляет завязку пьесы. Вместе с. тем оно является как бы толчком к тем своеобразнейшим процессам «разъединения» и «синтезирования» речей, из которых рождаются их новые, преисполненные большой содержательной значимости формы.

В «Добром человеке из Сычуани» стихотворный (песенный) текст введен в драму очень по-разному. Стихотворные обращения к публике, почти не связанные с диалогом, прерывающие его, свойственны прежде всего речам Шен Де вроли Доброго человека. Недаром эта форма особенно характерна для первого акта драмы, в котором речи Доброго человека ещё почти не осложнены элементами речи его двойников.

Во втором действии впервые появляется злой Шой Да, т. е. происходит наложение на Шен Де второй маски. В отличие от маски Доброго человека, которую она восприняла как отвечающую ее собственным стремлениям и приняла добровольно и почти бездумно, роль Шой Да, с одной стороны, навязана ей насильственно, силою неумолимых обстоятельств, а с другой стороны, принята с холодной рассудочностью, как вполне внешняя, но требующая мастерского исполнения роль. Отсюда – и речевые формы, соответствующие роли Шой Да.

В отличие от сцен с участием Доброго человека и его сложных, смешанных речей, в сценах с Шой Да, напротив, идет напряженный классический драматический диалог. Каждая реплика вызывает ответную реакцию, реализуется в поступок, в действие. Между всеми персонажами устанавливается полное взаимопонимание: все они по тем или иным причинам заинтересованы в лавке Шен Де и вее денежных делах. Приведению в порядок пошатнувшегося положения лавки и посвящен диалог, оставляющий в стороне иДоброго человека, и настоящую Шен Де.

Однако весь конфликт, все существо действия, все его перипетии – в попытках быть самой собой, преодолеть давящую двойную маску и обрести человеческую целостность. За речами Доброго человека из Сычуани, за речами злого Шой Да и всех других персонажей так или иначе звучит и все более многообразные формы приобретает речь настоящей Шен Де.

В специфических, «своих» формах речь Шен Де впервые выступает в 3-м акте – кульминационной сцене встречи Шен Де с Суном, бывшим почтовым счетчиком, а в настоящем отчаявшимся безработным, который в момент встречи с Шен Де собирается повеситься в городском саду.

С у н. Почему, собственно, ты вздумала вынуть меня из петли, сестра?

Ш е н Д е. Я испугалась. Вы, наверно, пошли на это, потому что вечер такой хмурый. (Публике).

В нашей стране

Не должно быть хмурых вечеров

И высоких мостов над рекой.

Опасен также предутренний час

И вообще зимняя пора.

Депо в том, что бедняка

Может доконать любой пустяк.

И он отшвырнет от себя

Невыносимую жизнь.

Этот диалог еще вполне типичен для речи Шен Де в роли Доброго человека. Ее ответ на заданный Суном вопрос может лишь условно быть назван ответом. Он переводит разговор совсем в другую плоскость, абстрагируется от конкретной ситуации и завершается стихотворным обращением к публике, столь же отвлеченным и общим. Однако эта как бы целиком перенесенная из первого действия речевая структура в сцене встречи с Суном перестает быть основной, потому что не «добрая сестра», вынувшая из петли несчастного, а впервые в жизни полюбившая Шен Де говорит и действует здесь. Не жалость к «бедняку», а восхищение отважным счетчиком – мастером своего дела – и желание проникнуть в поэзию его профессии выражают ее речи. Отсюда новизна их формы, противостоящей обеим маскам.

С у н...Ты знаешь, что такое летчик?

Ш е н Де. Да, в чайном домике я видела летчиков.

С у н Нет, ты не видела их. А если видела, то пустобрехов и дураков в кожаных колпаках, у которых нет слуха для мотора и чувств, для машины... Скажи такому: дай твоему ящику упасть с высоты двух тысяч футов сквозь облака, а потом поймай его одним нажимом рычага, и он ответит: этого нет в договор«... А я летчик... а... летчики больше не нужны. Итак, я летчик без самолета, почтовый летчик без почты. Да что там – разве ты можешь понять?

Ш е н Д е. Думаю, все-таки могу.

С у и. Нет, раз я говорю тебе, что ты не можешь понять, значит, не можешь.

Ш е н Д е ( смеясь *и плача).* В детстве у нас был журавль со сломанным крылом. Он был ласковый, терпеливо переносил наши шалости, важно шествовал с нами и только кричал, чтоб мы не перегоняли его. Но осенью и весной, когда над деревней тянулись болыиие стаи, он терял покой, и я хорошо понимала его.

Последняя речь Шен Де – лак будто бы тоже отвлечение от диалога, не меньше, чем стихотворные сентенции («В нашей стране не должно быть хмурых вечеров» и пр.). Однако в рассказе о журавле нет Доброго человека, а есть настоящая Шен Де. В нем неотделимо спились мысль и эмоции (« смеясь и плача»), глубина и непосредственность личное переживание и обобщение, воспоминание, обращенность в прошлое и острота восприятия моментов, повествование и диалог.

Эта новая для речей Шен Де форма встречается в этой сцене не один раз, не случайно:

«Ш е н Д е *(горячо****).*** Как бы ни свирепствовала нужда, все же есть на свете добрые, отзывчивые люди. Когда я была маленькой, я упала однажды с вязанкой хвороста. Какой-то старик поднял меня и даже дал грошик. Я часто вспоминала об этом. Те, у кого мало еды, охотно делятся с другим. Вероятно, люди рады показать, на что они способны, – но разве не лучшее из того, на что они способны, – доброта? 3лоба – это просто отсутствие способностей.

Здесь снова – воспоминание, рассказ неотделим от чувств и мыслей, рожденных моментом. Речь идет о доброте, но это не абстрактная доброта Доброго человека, а личным опытом подтверждаемые убеждения: доброта – это способность делать что-то полезное, нужное, и не просто способность каких-то людей, а .людей, похожих на Суна. Прошлое и настоящее слито нерасторжимо. Чувство к одному человеку заставляет по-новому видеть других, а воспоминания, мысли о других приводят все к нему же.

Вообще воспоминание, отталкивание от прошлого – обязательный элемент речей настоящей Шен Де, через какую бы маску она ни прорывалась, через маску Доброго человека или через маску Шой Да.

Когда в следующем действии Шен Де под маской Шой Да встречается с Суном и узнает, что он не любит ее, что ему нужна не она, а Добрый человек и Савка, которую можно продать, ее речь, обращенная к Шин после ухода Суна, вычитывается в форму ( но, разумеется, с. совсем иным эмоциональным звучанием) речей о журавле с подбитым крылом и о доброте людей.

Ш о й Д а ***(кричит)....****Он* не любит! что крушение. Гибель. ***(Начинает*** *метаться по комнате...* потом ***вдруг*** *останавливается перед Шин**и обращается к ней.)* Шин, вы выросли в сточной канаве, и я тоже. Разве мы легкомысленны. Нет. Разве, когда надо, мы не способны на жестокость? Нет... Времена ужасны, этот город – ад, но мы карабкаемся вверх по гладкой стене. И вдруг кого-нибудь из нас постигает несчастье – любовь. Этого достаточно, все погибло... Но скажите, можно ли вечно быть начеку? Что это за мир?

Там поцелуют, а потом задушат.

Любовный вздох *в* крик страха переходит.

Ах, почему там коршуны кружат?

Там на свиданье женщина идете.

Маска Шой Да прорвана криком боли и оскорбления: «Он не любит! Это крушение». 3десь, как и в других речах настоящей Шен Де, эмоции неотделимы от мысли, непосредственное чувство - от воспоминаний личный опыт – от обобщений: Ах, почему там коршуны кружат Там на свидание женщина идет! »

Когда-то Гете в статье «Об эпической и драматической поэзии» писал, чтосамым трудным для драматурга является введение в драму рассказа о прошлом, потому что при этом индивидуальность говорящего персонажа не может раскрыться с такой непосредственностью и пластичностью, как это свойственно драматическому диалогу ". Брехт не только сумел ввести в драму рассказ о прошлом без ущерба для живости действия и индивидуализации персонажа, но и воплотил в этой форме самое глубокое и существенное в обли***ке*** своей героини, а соответственно и самые острые и существенные моменты действия.

Новые процессы в формах повествования, идущие в современном реализме, конечно, не исчерпываются теми, которые я пытался охарактеризовать здесь. Моя цель – обнаружение лишь одной из тенденций глубоких и смелых преобразований формы, что совершаются в произведениях разных жанров и неотделимы от утверждения лишь одной из тенденций глубоких и смелых преобразований формы, что совершенствуются в произведениях разных жанров и неотделимы от утверждения метода социалистического реализма. Новаторские формы речей «эпической» драмы и новые формы повествования – не экспериментаторские начинания отдельного художника или отдельной группы писателей, вызванные к жизни более или менее внешними и преходящими обстоятельствами. В свете ближайших и более далеких традиций они раскрываются как необходимая, потребностям и эпохи порождаемая закономерность поэтики, многообразно проявляются на разных этапах ее развития, в разных национальных литературных, произведениях разных по индивидуальным чертам своего творчества писателей.

Использованная литература:

1. Кургинян М. С. «Человек в литературе ХХ века» – М.: Наука, 1989 г.
2. Брехт Бертольт «О литературе» М., «Худож. Лит.», 1977 г.
3. Брехт Бертольт «О театре» М., 1960 г.