

Дата: поступления статьи: 29.01.2021
после рецензирования: 05.03.2021
принятия статьи: 01.04.2021

Д.Д. Моросеева
Оснабрюкский университет,
г. Оснабрюк, Германия
E-mail: dmoroseeva@uni-osnabrueck.de
ORCID: <https://orcid.org/000-0002-6788-1637>

Поэтика эпического театра Б. Брехта с точки зрения «кубистического принципа»

Аннотация: данная статья посвящена попытке рассмотрения концепции эпического театра Б. Брехта с точки зрения кубистического принципа как характерного приёма авангарда и постмодернизма, основанного на преодолении традиционных миметических форм при создании художественного целого и предполагающего такой способ организации художественного образа, при котором аффективное вовлечение, базирующееся на «готовых» формах восприятия и узнавания, сменяется необходимостью так называемой «работы понимания». В круг основных задач статьи входит обнаружение и описание механизмов реализации кубистического принципа в концепции эпического театра Брехта. Целью работы является доказать продуктивность рассмотрения поэтики Брехта с точки зрения кубистического принципа. Методология исследования основана на комплексном подходе, сочетающем системно-целостный и герменевтический методы. Эмпирическую основу составляют работы Брехта о теории эпического театра, а также труды отечественных и зарубежных литературоведов и теоретиков искусства, посвященные как узкоспециальным аспектам теории драматургии Брехта, так и вопросам, связанным с проблемой аутентичности художественного высказывания и особенностями структуры произведения искусства в контексте распада традиционных представлений о художественном объекте как о результате подражания или выражения внутреннего мира художника. Полученные результаты позволяют представить концепцию эпического театра Брехта как опыт проблематизации творческого акта в ситуации кризиса художественных форм и обнаруживают целесообразность рассмотрения поэтики Брехта с точки зрения кубистического принципа в силу гораздо более широкого взгляда на техническую и идейно-содержательную стороны его концепции в отличие от принятых ранее понятий «монтаж» и «разъединение элементов».

Ключевые слова: кубистический принцип, Бертольт Брехт, эпический театр, аутентичность художественного высказывания, поэтика, театральная критика, эстетика.

Цитирование: Моросеева Д.Д. Поэтика эпического театра Б. Брехта с точки зрения «кубистического принципа» // Семиотические исследования. Semiotic studies. 2021. Т. 1, № 1. С. 61–69. DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2021-1-1-61-69>.

Информация о конфликте интересов: авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

© Моросеева Д.Д., 2021 – кандидат филологических наук, магистрант Оснабрюкского университета, 49074, Германия, г. Оснабрюк, Нойер Грабен, 29.

D.D. Moroseeva
Osnabrück University, Osnabrück, Germany
E-mail: dmoroseeva@uni-osnabrueck.de
ORCID: <https://orcid.org/000-0002-6788-1637>

Poetics of B. Brecht's epic theatre in terms of the cubist principle

Abstract: this article is devoted to an attempt to consider the concept of B. Brecht's epic theatre in terms of the cubist principle as a characteristic technique of the avant-garde and postmodernism, based on overcoming traditional mimetic forms when creating an artistic whole and suggesting such a way of organizing an artistic image in which affective involvement based on «ready-made» forms of perception and recognition, is replaced by the need for the so-called «work of understanding». The main objectives of the article include the discovery and description of the mechanisms for the implementation of the cubist principle in the concept of Brecht's epic theatre. The goal of the study is to prove the productivity of considering Brecht's poetics in terms of the cubist principle. The research is carried out on the basis of an integrated approach that combines system-

ic-holistic and hermeneutic methods. The block of empirical materials includes Brecht's works on the theory of epic theatre, as well as the works of Russian and foreign literary scholars and art theorists, devoted to both highly specialized aspects of Brecht's theory of dramaturgy and issues related to the problem of authenticity of artistic expression and features of the structure of a work of art in the context of the collapse of traditional ideas about an artistic object as a result of imitation or expression of the artist's inner world. The results obtained make it possible to present the concept of Brecht's epic theatre as an experience of problematization of the creative act in a situation of crisis of artistic forms and reveal the expediency of considering Brecht's poetics in terms of the cubist principle due to a much broader view of the technical and ideological-content aspects of his concept, in contrast to previously adopted concepts «montage» and «separation of elements».

Key words: cubist principle, Bertolt Brecht, epic theatre, authenticity of artistic expression, poetics, theatre criticism, aesthetics.

Citation: Moroseeva, D.D. (2021), Poetics of B. Brecht's epic theatre in terms of the cubist principle, *Semioticheskie issledovaniya. Semiotic studies*, vol. 1, no. 1, pp. 61–69, DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2021-1-1-61-69>.

Information about conflict of interests: the author declares no conflict of interests.

© **Moroseeva D.D., 2021** – Candidate of Philological Sciences, Master of Arts student, Osnabrück University, 29, Neuer Graben, Osnabrück, 49074, Germany.

Введение. Возникновение понятия кубистического принципа, применяющегося для описания художественной организации образа в кубистической живописи, является, согласно утверждению Н. Рымаря, свидетельством обострения проблемы аутентичности художественного высказывания в культуре XX века и, следовательно, может быть вынесено за рамки исключительно живописи и использовано также для характеристики «фундаментальных структур» художественного языка XX века (Рымарь 2013). Проблема аутентичности является своего рода «симптомом» духовного и культурного кризиса XX века, связанного с крушением «ценностных систем» и утратой традиционных представлений о личности. Само бытие человека становится проблематичным для понимания, не укладывающимся в уже существующие экспликативные модели, что, в свою очередь, рождает необходимость поиска новых художественных форм, способных адекватно выразить внутренний опыт переживания реальности. В этой связи, по мнению Н. Рымаря, «последним содержанием всех художественных новаций искусства XX века становится создание нового образа человека» (Рымарь 2013, с. 40): «Характерной особенностью этого образа становится текучесть, неустойчивость границ, децентрированность – невозможность привести все его аспекты к единому центру, одному началу, одной точке зрения, невозможность исчерпать его представлениями о личности, восходящими к ХУШ–ХІХ в.» (Рымарь 2013, с. 40). Одним из способов конституирования нового образа человека становятся кубистические формы художественного высказывания, воспроизводящие в своей структуре сложный и неоднозначный опыт восприятия «расшатанной» в своей цельности действительности. Реализация кубистического принципа в его изначальном понимании предполагает круговое видение модели, её си-

мулянтное развёртывание с разных перспектив: «образ строится на композиционном соотношении разных точек зрения – разных форм восприятия, субъективного переживания, вчувствования и, таким образом, – различных способов понимания модели. Тем самым художник работает с формами восприятия как способами и приёмами построения образа, обладающими самоценностью, так что его непосредственным предметом становится уже не модель, а языковые формы, формы языка живописи – различные ракурсы, перспективы с соответствующими конstellляциями живописных элементов, плоскостей и линий. Но в результате этого происходит замена модели отдельными её аспектами, абстрагированными от её целостности при помощи живописной техники» (Рымарь 2013, с. 45). Появление такого принципа организации художественного целого является, по мнению Н. Рымаря, попыткой преодоления «готовых» миметических форм, базирующихся на «узнавании» и «понимании» и обнаруживших свою несостоятельность в ситуации кризиса художественного языка XX века, вызванного отчуждением между сознанием художника и жизнью, сознанием и языком. Неизбежная трансформация традиционного миметического акта, отказ от воспроизведения уже «знакомого», «узнаваемого», не требующего усилий со стороны реципиента, включает в себя рационализацию непосредственно самого творческого акта, выражающую себя в дистанции по отношению к языку/материалу и в выведении на уровень формы трудности/невозможности аутентичного художественного высказывания в контексте кризиса языка, то есть его проблематизация обретает свою визуальную, материальную манифестацию, выходя тем самым за рамки «невывразимого». В связи с этим, как отмечает Н. Рымарь, характерным аспектом кубистических конструкций становится то, что в них «событие изображе-

ния доминирует над изображённым событием» (Рымарь 2013, с. 43): «В искусстве авангарда и постмодернизма особенно ясно видно, что началом, организующим произведение, становится событие творческого акта художника, аутентичное бытие самого события его творческой активности. Произведение предстаёт не как зеркало действительности, за которым не видно его творца, а как творческий акт художника в непосредственности его бытия» (Рымарь 2013, с. 43). Таким образом, произведение перестаёт быть «автономным миром» и становится «открытой структурой незавершённого события бытия художника в действительности» (Рымарь 2013, с. 43).

Аналогичным образом рассуждает философ и художественный критик Артур Данто, говоря о конце романтической формы искусства, обозначенной в своё время Гегелем и зачастую толкуемой как «конец искусства». По мнению Данто, к концу подошла именно та фаза художественного развития, которая определялась двумя ранее значимыми концепциями искусства – искусства как подражания природе и искусства как выражения внутреннего мира (Gethmann-Siefert, 2013). Г. Штойнебринк, говоря о следующей фазе развития искусства в концепции Гегеля («Nachkunst», «Kunst in der Überschreitung der Kunst», «Kunst über die Kunst hinaus»), замечает, что произведение искусства, принадлежащее этой фазе, характеризуется прежде всего своей «распадающейся» структурой. Идеальная и чувственная стороны этой структуры распадаются таким образом, что на первый план выходит субъективная, техническая «виртуозность» художника и так называемый принцип «формального делания» («das Prinzip des formellen Machens») (Steunebrink, 2013). Отличительной особенностью фазы «искусства после искусства» согласно А. Гетманн-Зиферт является то, что искусство в ней предстаёт как процесс коммуникации («das Kommunikationsgeschehen»), в котором речь идёт не о «чувственной внешней стороне» художественного произведения, а о наглядной трансляции некоей рациональной идеи («die anschauliche Vermittlung der Vernunftidee»), которая, в свою очередь, выступает как результат определённого мировоззрения и требует аналитического, рефлексивного подхода (Gethmann-Siefert, 2013). При этом немаловажно, чтобы в этот процесс коммуникации могла быть вовлечена не только избранная группа знатоков и искусствоведов, но и «граждане реального исторического мира» («Bürger der realen geschichtlichen Welt») (Gethmann-Siefert, 2013).

Однако такого рода изменение структуры художественного произведения, выводящее на первый план проблемно-противоречивое бытие художника-творца во всей его идейно-технической сложности и избегающее опоры на традиционные

миметические формы становится, по мнению Н. Рымаря, довольно драматичным обстоятельством для читателя, который, в свою очередь, вынужден пережить отчуждение от «готовых» моделей рецепции и «освоить предлагаемые ему непривычные формы восприятия, понять их содержательность, их имманентные выразительные, оценочные и смысловые возможности, используя которые, художник строит свой образ объекта» (Рымарь 2013, с. 43). То есть, таким образом, реципиенту необходимо осознать, что предметом восприятия становятся сами формы, «из взаимодействия которых рождается эстетический объект» (Рымарь 2013, с. 43). Понимание этого обстоятельства становится обязательной предпосылкой для диалогического взаимодействия автора и читателя в ситуации «открытой структуры незавершённого события бытия художника в действительности» (Рымарь 2013, с. 43): «Творческий акт художника предстаёт здесь не как застывшее и существующее самостоятельно произведение, завершённый мир, а как формотворческая активность, обращённая к другому сознанию, в творческой деятельности которого формы получают определённый смысл. Тем самым художник выступает уже не как божественный Отец-создатель мира, тайные цели и высший смысл деятельности которого требуют смиренного читателя, постигающего в его произведении последнюю истину. Автор делит ответственность за создаваемый им мир с читателем, и это также становится одним из аспектов решения проблемы аутентичности его творчества в глазах читателя» (Рымарь 2013, с. 43). Структура кубистического творческого акта включает в себя две основополагающие тенденции – вчувствование и абстрагирование, или иначе – субъективацию и объективацию. Вчувствование позволяет развёртывать образ, исходя из субъективного переживания предмета, в то время как абстрагирование способствует эффекту остранения, обеспечивая аналитически-рациональную дистанцию по отношению к объекту изображения. Эти усилия, согласно Н. Рымарю, направлены на преодоление отчуждения личности посредством «конституирования Другого как живого, незавершённого человека, субъекта» (Рымарь 2013, с. 44).

Ход исследования. Поэтика эпического театра Б. Брехта, которую принято характеризовать через понятия «разъединение элементов», «монтаж», «феноменальный театр», может быть также раскрыта с точки зрения «кубистического принципа», который в отличие от вышеназванных методов не столько фокусируется на самостоятельности отдельных элементов и их взаимодействии, сколько учитывает их в контексте соотношения целого и его частей и в этом смысле предлагает более широкий взгляд на «техническую» сторону концепции Брехта. Кубистическая художествен-

ная форма, будучи формой «пространственной», ориентирована на «углубленное переживание целого в контекстах» (Рымарь 2006, с.5), что как раз является характерной чертой поэтики эпического театра. Главной задачей театра, согласно Брехту, является изложение фабулы и её воплощение с помощью соответствующих приёмов очуждения. При этом излагать её должны не только актёры, но и весь театральный коллектив как целое, включая режиссёров, художников, костюмеров, музыкантов и хореографов (Брехт 1960, с.130): «Фабула является в конечном счёте самым главным, она – сердцевина, стержень всякого спектакля, так как именно из того, что происходит между людьми, получается всё, о чём можно спорить, что можно критиковать и видоизменять. Важнейшим моментом в театре является фабула, охватывающая все внешне проявляющиеся события, содержащая те факты и мгновенные порывы, которые должны доставлять удовольствие зрителям» (Брехт 1960, с.129). Обращаясь к историческим сюжетам и мотивам, Брехт не только стремится показать то специфическое в человеке, что формирует в нём определённая эпоха, а также продемонстрировать метод диалектического материализма в действии, предлагая поразмышлять об обществе в его развитии и внутренних противоречиях. Он также создаёт необходимую изолирующую «раму», которая, с одной стороны, затрудняет вживание зрителя в персонажа, с другой же стороны, благодаря этой дистанции, позволяет зрителю сравнить и сопоставить оба исторических плана (изображённый и фактический), тем самым побуждая его к критическому анализу общества. Немаловажным моментом при этом, как отмечает И. Фрадкин, становится также то, что «знание зрителем фабулы и развязки наперёд должно освободить его от аффектов и лихорадочного беспокойства о судьбе героя и позволить ему, так сказать, «в трезвом уме и твёрдой памяти» наблюдать за ходом действия, критически взвешивая и оценивая поведение персонажей (Фрадкин 1963). Поскольку зритель уже знает, «чем всё это кончится», он не будет испытывать того нетерпеливого волнения, которое подчас во время спектакля застилает пеленой его взор и разум» (Фрадкин 1963). Эффекту рамы также способствует периодическое обращение Брехта к жанру притчи, в структуре которой авторское начало («идея») преобладает над материей, служащей средством его воплощения. Ценность притчи Брехт видел в наличии в ней абстрактного и конкретного планов, благодаря которым «существенное становится наглядным», а также в её «поучительности», позволяющей отказаться от «пафоса», который, по его мнению, «всегда поверхностен» (Лапшин 2019). При этом следует отметить, что Брехту был чужд символизм: «его персонажи ни в коем случае ничего не значат (коннотативно), они

просто существуют в качестве прямого денотативного указания на конфликтные обстоятельства» (Кондаков 2009, с.124).

Обращаясь к анализу кубистической формы художественной концепции Брехта, необходимо также упомянуть саму структуру сцены в эпическом театре, которая должна воплощать собой «процесс познания» («Erkenntnisvorgang»), своего рода моделирование «социального эксперимента» в сценическом формате, цель которого донести до публики общественно значимую информацию, обладающую практической пользой и побуждающей к активным гражданским действиям. Соотношение игрового аспекта и непосредственно рационально-поучительной части в игре актёров Брехт изложил в «Уличной сцене» как прообраз сцены в эпическом театре. Показ увиденного (того, что было на самом деле) с целью донести информацию, которая обладает практической пользой, естественно и без создания иллюзий, – суть концепции эпического театра. Ключевым аспектом является подчёркивание «сконструированности» демонстрируемого на сцене, не позволяющей зрителям раствориться в персонажах и эмоционально отождествиться с ними. Событие изображения должно непременно доминировать над изображаемым событием: «Поэтому необходимо отдельные события драмы связывать между собой так, чтобы узлы были очевидны; события не должны следовать одно за другим неприметно; нужно, чтобы в промежутках между ними могло родиться суждение. Таким образом, отдельные части фабулы нужно тщательно согласовать между собой, придав каждой из них внутреннюю структуру, так сказать, маленькой пьески внутри большой пьесы. Актёры должны не «неприметно переходить» к пению, а подчёркнуто отделять его от остального действия, чему лучше всего помогут некоторые специфические театральные средства, например, перемена освещения или титры. Музыка же со своей стороны должна во что бы то ни стало сопротивляться полному её поглощению, не допускать, чтобы её низводили до роли бездумной служанки. Она должна не «сопровождать», а пояснять действие» (Брехт 1960, с. 130). Задача музыки – опосредовать сценическое действие, интерпретировать текст, «предпосылать» его, занимать позицию. Следовательно, она не сливается воедино со сценическим действием, а накладывается на него как бы извне. Так, концепция Брехта является абсолютной противоположностью модели «Gesamtkunstwerk», где все элементы объединяются в единый неразделимый поток, унося с собой растворённого в нём зрителя: «Таким образом, все братские искусства, связанные с искусством актёрской игры, призываются не для того, чтобы создать некое «единое произведение искусства», в котором все бы они растворились и затерялись;

нет, все они вместе с искусством актёра должны решать общую задачу различными путями, и их взаимодействие заключается в том, что все они взаимно очуждаются» (Брехт 1960, с. 133).

«Очуждение», «остранение» – ключевой термин поэтики эпического театра, пронизывающий все идейно-смысловые уровни пьес Брехта и тесно сопряженный с другим, гораздо менее изученным понятием – «Gestus» («жест»). «Жест» представляет собой своего рода инструмент социального анализа, который опирается на конкретный и комплексно представленный уровень жестов, мимики, высказываний и т.д. Эти жесты можно «вычленивать» из дискурса межличностного общения. Согласно Г.-М. Риттеру, термин «жест» включает в себя «делимость» отдельных черт, слоёв и фаз межличностного взаимодействия: например, человек, который продал рыбу, больше не демонстрирует жест продажи, даже если он продолжает беседовать со своим клиентом, рассказывая ему о своих проблемах и болезнях, которые влечёт за собой его профессия, и жалуется на это. Или: человек, который продает рыбу, одновременно демонстрирует определенным поведением, что он презирает своего покупателя и унижает его (Ritter 1986, p. 15). Как в этой связи замечает Брехт, в рамках определённого жеста можно разглядеть множество других жестов, например, траур включает в себя обзванивание свидетелей, сдержанность и проявление несправедливости. Следовательно, согласно определению Брехта, под «жестом» понимается комплекс жестов, выражений лица и высказываний, с которым один или несколько человек обращаются к одному или нескольким людям: «Человек, который продает рыбу, помимо прочего демонстрирует жест продажи. Мужчина, который пишет завещание; женщина, которая привлекает мужчину; полицейский, который бьет одного мужчину; мужчина, который платит десяти мужчинам. Согласно этому определению, ситуация, в которой человек призывает Бога, становится жестом только тогда, когда это делается в контексте, где возникают отношения между людьми» (перевод мой – Д.М.) (Ritter 1986, p. 20). Жесту также присущ кинематографический характер, что фактически роднит его с приёмом монтажа, являющимся в то время «принципом наибольшего соответствия действительности», своего рода способом документализации исторической эпохи (Зингерман 1979, с. 187): «Соответствующая эмоция должна быть выделена, она должна стать самостоятельной, чтобы её можно было представить крупным планом. Особое изящество, сила, обаяние жеста способствуют «очуждению» (Брехт 1960, с. 66). «Практическое» назначение жеста заключается в том, что он даёт почву для комплексного осмысления социальных взаимосвязей. «Оттеняя» и изолируя их друг от друга в их индивидуальных,

возможно, противоречащих друг другу деталях, он в то же время абстрагирует кажущиеся поверхностными явления, выводя тем самым наружу структуры социальных отношений. Н. Рымарь характеризует «жесты» как «слова, отношения и формы экспрессии коллективного опыта, за которыми стоят типологически определённые, но лично неотрафликованные социально-моральные установки, способы понимания жизни, владеющие сознанием личности» (Рымарь 2019, с. 157). И в этом смысле природа жестов гораздо глубже, чем природа идей, поскольку «в идеях можно разочароваться и отвергнуть их», в то время как жест «глубоко внутри и является границей сознания, определяющей формы его функционирования» (Рымарь 2019, с. 157). Замена Брехтом «принципа мимики» («das mimische Prinzip») «принципом жестов» («das gestische Prinzip») означает отказ от культивирования внутренних, душевных конфликтов и их прямого выражения в мимике лица актёра. Причина тому заключается в том, что подражание, которое лежит в основе мимического принципа, изолирует людей от их социального контекста и показывает их только как личность, находящуюся «в тисках непостижимой и неподвластной влиянию личной судьбы» (Брехт 1960, с. 127), что, в свою очередь, ведёт к «разобществлению» («Entgesellschaftung») «жеста» (Ritter 1986, p. 20). Помимо ярко выраженной «социальной пользы», жест также обладает характерными структурными особенностями, о которых, в частности, говорит В. Беньямин: «Эпический театр – это жестовый театр. Жест – это его материал, и задача театра – надлежащее использование этого материала. Жест имеет два преимущества перед довольно обманчивыми заявлениями и утверждениями людей, с одной стороны, и сложностью и непрозрачностью их действий, с другой стороны. Во-первых, его можно лишь до определенной степени сфальсифицировать, и чем он незаметнее и привычнее, тем меньше. Во-вторых, в отличие от действий людей, у жеста есть фиксируемое начало и фиксируемый конец. Эта строгая рамочная замкнутость каждого элемента действия, которое в целом находится в живом потоке движения, является одним из основных диалектических свойств жеста. Отсюда следует важный вывод. Чем чаще мы прерываем актёра, тем больше жестов получаем. Поэтому для эпического театра прерывание сюжета первостепенно. Замедляющий характер прерывания, эпизодичность кадра – вот что делает жестовой театр эпическим» (перевод мой – Д.М.) (Ritter 1986, p. 32). Следовательно, аналитическое свойство жеста заключается в «изолируемости» его составляющих. Жест обнаруживает себя как следствие вмешательства в живой поток событий и прерывание, посредством которого фиксируется начало и конец жеста, делает видимым и

наглядным отношением людей друг к другу. Таким образом, заключает Бенъямин, эпический театр не «развивает действие», а «изображает состояния», причём «изображение» здесь следует понимать не как «натуралистическое подражание», а как «обнаружение», «открытие», «очуждение» этих состояний, которое становится возможным благодаря прерыванию. Особым достоинством жестов Бенъямин считает их «техническую воспроизводимость», иначе - «цитируемость» («Gesten zitierbar machen»), которая достигается тем, что актёр их сознательно «блокирует», «обрамляет» (Ritter 1986, p. 33). «Воспроизводимость» жестов может быть понята как описательный термин, заключающий в себе преобразование исходной «естественной» модели, некоего социального паттерна, в «искусственный» жест на сцене. Таким образом, в структуре «жеста» реализуются обе основополагающие тенденции кубистического принципа – субъективация и объективация. Посредством вчувствования в определённые социальные контексты происходит абстрагирование универсальных моделей социального взаимодействия.

Работа актёра над образом представляет собой в структурном плане воспроизведение той же «кубистической» схемы, на каждом этапе обнажающей стыки и «выпячивающей» узлы. Брехт подчёркивает, что актёр, знакомясь со своим персонажем, должен опираться на «индуктивный метод». Этот метод предполагает, что актёр не должен исходить из общего представления об образе, «сглаживая углы» и тем самым игнорируя его отдельные, «неудобные» качества, поскольку именно «непригодные, противоречащие другим черты он должен использовать для создания образа» (Брехт 1960, с. 74). Значимость такого рода черт в представлении Брехта опять же обусловлена их социальной детерминированностью: «Черты имеют общественные причины и общественные следствия. Только построенные из таких черт образы будут реальными, и актёр сможет показать их связь с окружающим миром» (Брехт 1960, с. 75). Диалектическое свойство образа, согласно Брехту, состоит в том, что его единство «достигается именно тогда, когда его отдельные свойства изображают в их противоречии» (Брехт 1960, с. 74). Актёру допускается также использовать метод «вживания» в свою роль, но исключительно как «один из многих методов наблюдения», как одно из средств, которое вкупе с «фантазией» и «анализом фактов» должны привести к созданию «конкретного, живого образа», показанного в развитии (Брехт 1960, с. 74). Для того чтобы правильно понять своего персонажа и не отождествляться с ним эмоционально, актёру следует прибегать к «очуждению», меняя пространственные перспективы с «Я» на «Он» и тем самым дистанцируясь

от него. С той же целью Брехт рекомендовал своим актёрам меняться ролями, чтобы не уходить в углубленное индивидуальное переживание своего персонажа и видеть его с разных точек зрения: «Полезно бывает для актёра посмотреть свою роль в исполнении дублёра или в другой постановке. При исполнении женской роли мужчиной (или наоборот) резче выступают черты пола, трагическая роль, сыгранная комедийным актёром, приобретает новый аспект. Участвуя в разработке образов противников своего персонажа или хотя бы заменяя исполнителей этих ролей, каждый актёр обеспечивает себе прежде всего ту решающую общественную точку зрения, руководствуясь которой он и показывает создаваемый им образ» (Брехт 1960, с. 127). Центральным аспектом является то, что ключом к освоению образа для актёра служит освоение фабулы: «В игре актёра должно совершенно явственно сказываться, что ему уже в самом начале и в середине известен конец» и потому он должен «оставаться совершенно свободным и спокойным» (Брехт 1960, с. 124): «Артист осваивает образ тем, что осваивает фабулу. Только исходя из неё, то есть из всего конкретно определённого развития событий, артист может одним скачком достичь такого окончательно завершённого представления об образе, в котором слиты все отдельные черты этого образа. Если артист во всех конкретных случаях действительно удивлялся противоречиям между различными проявлениями образа, зная, что и публике придётся этому удивляться, то фабула в целом предоставляет ему возможность сочетать противоречия. Потому что вся фабула как определённая связь событий имеет и в корне определённый смысл, то есть она удовлетворяет лишь некоторые из многих возможных интересов» (Брехт 1960, с. 129). Свою игру актёр должен выстраивать таким образом, чтобы зрителю были видны также временные и пространственные узлы фабульной конструкции: «И все «сейчас» и «здесь» он применяет не как мнимые представления, определённые сценической условностью, а как то, что отделяет настоящее от прошлого и от иных мест, благодаря чему становится явной связью между событиями» (Брехт 1960, с. 124). Так создаётся пространственная форма, изолирующая отдельные элементы и связывающая их таким образом, что при выстраивании взаимосвязей между ними ни один из них не теряет своей автономности. Это, в свою очередь, способствует тому, что фабульные элементы находятся как бы на одной плоскости, одновременно сосуществуя друг с другом: «Особенно важно это при изображении событий, в которых участвуют массы, или при показе значительных изменений окружающего мира, как, например, войн и революций. Тогда зрителю можно представить общее положение и общий ход событий. Он может, например, слу-

шая, как говорит одна женщина, мысленно слышать и то, что она скажет ему через две недели и что говорят об этом другие женщины где-то в другом месте. Это было бы возможно, если бы актриса играла так, будто эта женщина уже прожила определённую эпоху до конца и говорит, вспоминая, зная дальнейшее, говорит самое важное из того, что нужно было сказать об этой эпохе в данный изображаемый момент, потому что важно в этой эпохе лишь то, что оказалось важным впоследствии. Такое очуждение личности как «именно данной личности» и «именно данной личности именно сейчас» возможно лишь тогда, когда не создаётся иллюзии, будто актёр – это и есть персонаж, а то, что происходит на сцене, – это и есть изображаемое событие» (Брехт 1960, с. 124). Функцию отделения одного эпизода от другого также выполняет зонг, в котором актёр «выпадает» из своего персонажа и комментирует его, равно как и происходящее на сцене. Согласно Б. Зингерману, принцип разъединения элементов происходит в зонге удвоенно: «через отделение зонга от драматического сюжета и через отделение – освобождение – героя от самого себя, от некоторых черт своего характера. Герой в зонге, судя по всему, уже не типическое лицо в типических обстоятельствах. По зонгу видно, что человек сам себе тесен» (Зингерман 1979, с. 251). Структура самого зонга такова, что отдельные его элементы, зачастую противоречащие друг другу по смыслу и форме, воспринимаются зрителем одновременно. Но, как подчёркивает Зингерман, «лирическая музыкальная стихия отнюдь не поглощает цинизм текста», как и «яростно разоблачительный текст не подрывает нежной меланхолии музыки» (Зингерман 1979, с. 253). Каждый из элементов зонга продолжает сохранять свою самостоятельность и когда они воспринимаются по отдельности, и когда один элемент накладывается на другой. Всё это способствует тому, что «из сопоставления разделённых, вольно стоящих один относительно другого художественных элементов возникает новое качество, не совпадающее ни с музыкой, ни со стихами» (Зингерман 1979, с. 254).

Однако, с точки зрения Д. Кондакова, элементы композиции «не довлеют и не узурпируют смысл, а лишь намечают его, способствуют его отделению от самого текста, превращению в продукт рефлексии», что, с одной стороны, способствует достижению «сотворческой свободы» читателя и зрителя и, с другой стороны, создает живой, незавершённый образ Другого (Кондаков 2009, с. 124). Барт замечает в этой связи следующее: «Связывая свой театр знаков с известной политической идеей, Брехт как бы оставляет смысл заявленным, но не завершённым... Он вплотную подходит к определённому (в общем и целом – марксистскому) смыслу, но как только смысл начинает «густеть»,

затвердевать, становясь позитивным означаемым, Брехт его останавливает, оставляя его в форме вопроса» (Барт 1989, с. 278–279). Такой «пограничный» эстетический подход Умберто Эко характеризует понятием «открытого произведения»: «пример драматургии Брехта всё ещё остаётся почти единственным примером открытого произведения, разрешающегося в конкретный идеологический призыв, или, лучше сказать, единственным ясным примером идеологического призыва, разрешающегося в открытое произведение» (Эко 2004, с. 12). На структурном уровне подобная незавершённость является неперенным условием аутентичности художественного высказывания, поскольку создаёт пограничное смысловое пространство, необходимое для встречи сознаний автора, героя и читателя. Незавершённость же образа человека в концепции Брехта объясняется историческим подходом к нему: «При историческом подходе к человеку обнаруживается, что человек таит в себе нечто двойственное, незавершённое. Он предстаёт не в одном, а в нескольких обликах; он хотя и такой, какой он есть, ибо несёт в себе черты своей эпохи, но, будучи сыном этой эпохи, он в то же время и другой, если перенести его в иной век, если его формирует другое время. Если он сегодня такой, значит вчера он был другим. Он приобрёл то, что в биологии называется пластичностью. В нём сосредоточено многое, что развивалось и может развиваться дальше. Он уже изменился, стало быть, может меняться и впредь. Итак, актёру необходимо придать своему голосу обилие обертонов. Его историзированный человек говорит как бы со многими отголосками, которые нужно представить себе одновременными, но с изменениями в содержании» (Брехт 1960, с. 76). Концепция реализма в брехтовском понимании выходит, таким образом, за рамки произведения искусства как самодостаточной единицы и исходит из отношения произведения искусства к реальности и его влияния на нее. Реализм брехтовского театра направлен на изображение аспектов реальности с точки зрения исторического знания и социального воздействия, следовательно, аутентичность его концепции обусловлена не только её эстетическим характером, но также эпистемологическим и социально-политическим. Согласно Т. Адорно, историчность произведения искусства является одним из существенных признаков его аутентичности: «Исторический момент играет конститутивную роль в произведениях искусства; аутентичны из них те, которые отдаются историческому содержанию своего времени без предубеждения и без чувства превосходства. В них – сама себя неосознающая историография эпохи; и не в последнюю очередь способствующая её познанию» (Адорно 2001, с. 137). Однако если пользоваться терминологией А. Феррары, то аутентичность, характер-

ная для произведений Брехта, является не «непосредственной», а «рефлексивной» (Ferrara 1998). Поскольку «непосредственная» аутентичность – это то, что составляет уникальную идентичность определённой личности (такой подход как раз характерен для «мимического принципа»), в то время как «рефлексивная» подразумевает те стороны индивида, которые он «делит» с обществом, так как они представляют собой универсальную, общую для всех социальную природу (что равноценно «жестовому принципу»).

Заключение. Таким образом, подход к поэтике Брехта с точки зрения концепции кубистического принципа может считаться продуктивным, поскольку в отличие от общепринятых понятий, применяющихся для описания художественной конструкции эпического театра, таких как «разъединение элементов» или «монтаж», он не фокусируется только лишь на отдельных технических аспектах, но позволяет увидеть их как логически обусловленную часть единой художественной системы, представляющей собой один из способов решения проблемы аутентичности художественного высказывания. Идейная сторона концепции Брехта, берущая за основу реализм с точки зрения диалектического материализма и рассматривающая театр как инструмент изучения и понимания реальности, обуславливает, в свою очередь, художественно-эстетическую сторону, все составляющие которой подчинены единой цели и призваны транслировать определённую социально-политическую идею. «Незавершённая» образа человека и его исторически детерминированная «неидеальность», которая в понимании Брехта «неотделима от развития и от того, что развивается» (Брехт 1960, с. 125), являются частью сценического «экспериментального исследования», находящего своё наиболее полное и адекватное выражение в кубистической художественной форме. «Пространственность» этой формы, порождающая своего рода «диалектичность» её элементов, существующих, с одной стороны, изолированно и автономно, и в то же время соотносящихся с «целым» – фабульной композицией, ориентирована тем самым на «углубленное переживание целого в контекстах» (Рымарь 2006, с. 5) и, отражаясь на всех уровнях художественной конструкции Брехта, приводит к тому, что событие изображения доминирует над изображённым событием, подчёркивая тем самым техническую сторону проблемно-противоречивого творческого акта. Необходимость того, чтобы в каждый момент сценического действия было видно «узлы», препятствующие органичности восприятия, решается за счёт приёмов очуждения, призванных воплотить «главную задачу театра» по Брехту, а именно – изложить фабулу, представляющую собой совокупность противоречащих друг другу индивидуальных черт и единиц действия, но в то же время композицию, создающую единство противоречий,

т. е. продукт размышления о социальных процессах с определённым значением, своего рода социальную аналитическую единицу. Фабула, как общая композиция всех «жестовых» процессов, является в то же время конкретной манифестацией действий в процессе репрезентации, из которых становится очевидным противоречивое единство отношений между людьми, «увиденными одновременно и с той, и с другой стороны, и сверху, и снизу» (Зингерман 1979, с.184). Этот двойной аспект концепции фабулы, как и двойной аспект концепции жеста, непосредственно связанный с ним, понятен только в том случае, если театральное действие понимается как видимое выражение размышлений о действии в действительности, как объективация социальных взаимоотношений и закономерностей в конкретных исторически обусловленных контекстах.

Библиографический список

- Ferrara, A. (1998), *Reflective Authenticity. Rethinking the Projekt of Modernity*, Routledge, London, UK, DOI: 10.1017/S0038038501280158.
- Gethmann-Siefert, A. (2013), Danto und Hegel zum Ende der Kunst – Ein Wettstreit um die Modernität der Kunst und Kunsttheorie, *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, [Online], available at: <https://www.degruyter.com/view/books/9783050063638/9783050063638.17/9783050063638.17.xml> (Accessed 25 Dec 2020), DOI: <https://doi.org/10.1524/9783050063638.17>.
- Ritter, H.M. (1986), *Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*, Prometh Verlag GmbH & Co Kommanditgesellschaft, Köln, Deutschland.
- Steunebrink, G. (2013), Das Ideal der Unmittelbarkeit der Kunst und Hegels Schwierigkeit, die Eigenart der modernen Kunst zu bestimmen, *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, [Online], available at: <https://www.degruyter.com/view/books/9783050063638/9783050063638.17/9783050063638.17.xml> (Accessed 25 Dec 2020), DOI: <https://doi.org/10.1524/9783050063638.17>.
- Адорно В.Т. Эстетическая теория. Москва: Республика, 2001. 527 с.
- Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
- Брехт Б. О театре. Москва: Издательство иностранной литературы, 1960. 364 с.
- Зингерман Б.И. Случай «Трёхгрошовой оперы». У истоков эпического театра // Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. Отв. ред. Аникст А.А. Москва: Наука, 1979. С. 218–268. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-germaniya/zingerman-sluchaj-trehgroshovoj-opery.htm> (дата обращения: 19.01.2021).
- Кондаков Д.А. Поэтика и эстетика «эпического театра» Б. Брехта как основа творческой концепции

Р. Барта // Вестник Полоцкого Государственного Университета. Серия А. Гуманитарные науки. Литературоведение. 2009. №1. С. 122–127.

Лапшин В. А. Притчи-пьесы Брехта. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20190416-pesy-pritchi-b-brehta> (дата обращения: 19.01.2021).

Рымарь Н.Т. Проблема аутентичности художественного высказывания в ситуации кризиса языка в XX в. Учебное пособие по курсу истории зарубежной литературы XX века для студентов филологического факультета. Самара: Самарский государственный университет, 2013. 53 с. URL: <http://metodichka.x-pdf.ru/15istoriya/286594-1-ntrimar-problema-autentichnosti-hudozhestvennogo-viskazivaniya-situacii-krizisa-yazika-uchebnoe-posobie-kursu-istorii.php> (дата обращения: 20.12.2020).

Рымарь Н.Т. Проблема «авторского сюжета» // Новый филологический вестник. 2006. № 2 (3). С. 189–194.

Рымарь Н.Т. О кризисе «новой драмы» рубежа XIX–XX веков и его преодолении в драме 20-30-х годов // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2019. № 2 (26). С. 149–165.

Фрадкин И.М. Творческий путь Брехта-драматурга // Бертольт Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т.1. Москва: Искусство, 1963. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-germaniya/fradkin-tvorcheskij-put-brehta-dramaturga.htm> (дата обращения: 21.01.2021).

Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. Санкт-Петербург: Академ. Проект, 2004. 384 с.

References

Ferrara, A. (1998), *Reflective Authenticity. Rethinking the Projekt of Modernity*, Routledge, London, UK, DOI: <https://doi.org/10.1017/S0038038501280158>.

Gethmann-Siefert, A. (2013), Danto und Hegel zum Ende der Kunst – Ein Wettstreit um die Modernität der Kunst und Kunsttheorie, *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, [Online], available at: <https://www.degruyter.com/view/books/9783050063638/9783050063638.17/9783050063638.17.xml> (Accessed 25 Dec 2020), DOI: <https://doi.org/10.1524/9783050063638.17>.

Ritter, H.M. (1986), *Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*, Prometh Verlag GmbH & Co Kommanditgesellschaft, Köln, Deutschland.

Steunebrink, G. (2013), Das Ideal der Unmittelbarkeit der Kunst und Hegels Schwierigkeit, die Eigenart der modernen Kunst zu bestimmen, *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, [Online], available at: <https://www.degruyter.com/view/books/9783050063638/9783050063638.17/9783050063638.17.xml> (Accessed 25 Dec 2020), DOI: <https://doi.org/10.1524/9783050063638.17>.

Adorno, V.T. (2001), *Aesthetic theory*, Republic, Moscow, Russia.

Bart, R. (1989), *Selected Works: Semiotics. Poetics*, Progress, Moscow, Russia.

Brecht, B. (1960), *About the theater*, Foreign Literature Publishing House, Moscow, Russia.

Zingerman, B.I. (1979), The Case of the «Three-penny Opera». At the origins of the epic theater, *Essays on the history of the 20th century drama: Chekhov, Strindberg, Ibsen, Maeterlink, Pirandello, Brecht, Hauptmann, Lorca, Anui*, Resp. ed. Anikst A.A. Moscow: Nauka, pp. 218–268, [Online], available at: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-germaniya/zingerman-sluchaj-trehgroshovoj-opery.htm> (Accessed 19 Jan 2021).

Kondakov, D.A. (2009), Poetics and aesthetics of B. Brecht's «epic theater» as the basis of R. Barth's creative concept, *Bulletin of the Polotsk State University. Series A. Humanities. Literary criticism*, no. 1. pp. 122–127.

Lapshin, V.A. (2019), Parabals-Plays of Brecht, [Online], available at: <https://md-eksperiment.org/post/20190416-pesy-pritchi-b-brehta> (Accessed 19 Jan 2021).

Rymar, N.T. (2013), *The problem of the authenticity of artistic expression in the situation of the language crisis in the twentieth century. Textbook for the course of the history of foreign literature of the twentieth century for students of the Faculty of Philology*, Samara State University, Samara, 2013, [Online], available at: <http://metodichka.x-pdf.ru/15istoriya/286594-1-ntrimar-problema-autentichnosti-hudozhestvennogo-viskazivaniya-situacii-krizisa-yazika-uchebnoe-posobie-kursu-istorii.php> (Accessed 20 Dec 2020).

Rymar, N.T. (2006), The problem of the «author's plot», *New philological bulletin*, no. 2 (3). pp. 189–194.

Rymar, N.T. (2019), On the crisis of the «new drama» at the turn of the XIX–XX centuries and its overcoming in the drama of the 20–30s, *Bulletin of the Samara Academy of Humanities. Series «Philosophy. Philology»*, no. 2 (26). pp. 149–165.

Fradkin, I.M. (1963), The creative way of Brecht the playwright, *Bertolt Brecht. Theater. Plays. Articles. Statements. In five volumes*, vol. 1. Moscow: Art, [Online], available at: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-germaniya/fradkin-tvorcheskij-put-brehta-dramaturga.htm> (Accessed 21 Jan 2021).

Eco, U. (2004), *Open Work: Form and Uncertainty in Contemporary Poetics*, Academ. Project, St. Petersburg, Russia.

Submitted: 29.01.2021

Revised: 05.03.2021

Accepted: 01.04.2021