

УДК 821.133.1+821.112.2

**ПОЭТИКА И ЭСТЕТИКА «ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА» Б. БРЕХТА
КАК ОСНОВА ТВОРЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ Р. БАРТА****канд. филол. наук Д.А. КОНДАКОВ
(Полоцкий государственный университет)**

Рассматриваются особенности адаптации и переосмысления эстетических идей и драматургической практики создателя «эпического театра» Б. Брехта в театральной критике и эссеистике Р. Барта. Идеи «эпического театра» стали концептуальной основой «Мифологий» и других книг Барта 1950-х годов. В них, несмотря на эволюцию взглядов, Барт разоблачает штампы «буржуазного», массового сознания, занимается демифологизацией, отдавая себе отчет в неустребимости мифов. Он избегает принимать ответственность за слово, выносить окончательные суждения, скрывает авторскую индивидуальность за маской, как и Брехт. В то же время разделение Бартом литературных произведений на «тексты для чтения» и «тексты для письма», отстаивание принципиальной многозначности в качестве эстетического достоинства произведения противопоставляет его основам брехтовского идеологизма в искусстве.

Введение. Не будет преувеличением утверждать, что Бертольт Брехт и Ролан Барт являются равновеликими фигурами для своих национальных культур. В то же время сопоставить масштабы их вкладов трудно: слишком уж далеки друг от друга сферы реализации их гениев – драматургия и поэзия, с одной стороны, семиология, художественная критика, эссеистика – с другой. Тем любопытнее обнаружить, насколько интенсивным и длительным оказалось влияние эстетических идей и театральной практики Брехта на Барта. Чтобы лучше представить себе значимость этого влияния, можно написать его в предложенную Ю.М. Лотманом общую схему диалога культур. С точки зрения русского ученого, в различные моменты исторического времени национальные культуры работают то на «прием» текстов, то на их «трансляцию», причем переход от одной фазы к другой зависит от длительности адаптации, переосмысления полученной информации [1, с. 193 – 205]. Творческие новации Брехта оказались настолько своевременными и созвучными исканиям французской художественной культуры, что были тотчас ею подхвачены (А. Адамов, А. Гати, М. Винавер), оспорены (Э. Ионеско), переосмыслены (Р. Барт).

Принимаясь за изучение данной темы, необходимо остановиться на вопросе атрибуции работ Барта к тому или иному дискурсу (научному, философскому, публицистическому и т.д.). Вслед за С.Н. Зенкиным¹ мы будем рассматривать избранные в качестве объекта изучения тексты «Мифологии» (1957), «S/Z» (1970), «Удовольствие от текста» (1973), «Фрагменты речи влюбленного» (1977), «Камера люцида» (1980) и некоторые другие как *литературные произведения*, а их автора – как *писателя*. В них элемент научности если не минимален, то, по крайней мере, он не определяет целиком их стилистическое своеобразие. При этом только в качестве вспомогательного материала нами использовались критические статьи Барта о театре, его работы по семиологии. Они, безусловно, воздействовали на формирование творческой индивидуальности, специфику литературного высказывания (например, в «S/Z»), равно как «эпический театр» не может быть признан единственным литературным источником для Барта². Но именно влияние Брехта было комплексным и определяющим и может быть прослежено на всем протяжении творческого пути Барта.

1950-е. «Под знаком Брехта». Знакомство с «Берлинер ансамбль» в 1954 – 1955 годах стало для Барта настоящим открытием. Спектакли «Мать», «Мамаша Кураж и ее дети», «Кавказский меловой круг», показанные труппой Брехта во время первого и второго международного театрального фестиваля в Париже, представили идеи и тексты немецкого драматурга в совершенно ином свете, нежели предшествовавшие им французские постановки «Трехгрошовой оперы» (1929, Париж, «Театр де Монпарнас»), «Исключения и правила» (1949, Париж, «Театр де Пош»), «Мамаша Кураж» (1951, Сюрен, «Театр де ла Сите-Жарден»). Представления «Берлинер ансамбль» дали Барту богатую пищу для размышлений, представленных в серии статей в журнале «Театр популер» и книге «Мифологии», на которой необходимо остановиться особо.

«Мифологии» пронизаны эстетикой Брехта, его имя фактически открывает книгу: на рекламной манжетке значится цитата из «Исключения и правила», поданная как рабочее кредо «мифолога»: «В правиле раскрывайте злоупотребление» («Sous la règle, découvrez l'abus») ³. В статьях, составляющих первую

¹ См. об этом подробно [2, с. 824 – 825].

² Так, в «Мифологиях» и «S/Z» можно обнаружить идейное сходство с романом «Бувар и Пекюше» Флобера, «Фрагменты речи влюбленного» переключаются с трактатом Стендаля «О любви».

³ Оригинальная сентенция Брехта несет в себе более явственный призыв к аналитическому разоблачению злонамеренного «правила»: «Was die Regel ist, das erkennt als Mißbrauch» [3, с. 260] (буквально: «То, что считается правилом, осуждайте как злоупотребление»).

часть книги, Брехт прямо упоминается лишь четырежды и практически в одном и том же контексте работы «очуждающего сознания». Во-первых, при разборе актерской игры Чарли Чаплина, который «точно в соответствии с идеей Брехта, демонстрирует свою слепоту публике, так что публика одновременно видит и самого слепца и круг его зрения» («Бедняк и пролетарий») [4, с. 103]. Напротив, Марлон Брандо в фильме «На причалах» подвергается критике именно за отсутствие критической дистанции по отношению к роли, которое сообщает фильму мистифицирующий характер («Симпатичный рабочий»). Снимки, представленные на выставке «Фото-шоки», Барт разбирает с позиций «критического катарсиса», предложенного Брехтом, как базового эстетического критерия («Фото-шоки»). Наконец, главная героиня драмы А. Дюма-сына «Дама с камелиями» лишь немного не дотягивает до статуса «брехтовского персонажа, который при всей своей объектной отчужденности становится источником критики» [4, с. 255].

В тех «мифологиях», где нет прямых отсылок на Брехта, его идеи получают развитие, переходят из разряда рабочего критического метода в творческий принцип. «Очуждение» по Брехту есть самодостаточный эстетический феномен, обязательное условие театрального действия. Оно не требует для определения термина-оппозиции, как это было в классической эстетике (прекрасное – безобразное, возвышенное – низменное и т.д.), но само создается из противоречий – между априорными представлениями зрителя и явленным ему действием, готовым и неожиданным. Таким образом, в «эпическом театре» эстетическое наслаждение достигается от двойственности «игры познавательных способностей». В «Мифологиях» используется тот же принцип. «Мифолог» получает удовольствие одновременно от процесса развенчивания мифа и от рассматриваемого объекта, его знакового механизма. В статье «В мире кетча» читатель обнаруживает не только разоблачение штампов восприятия, но еще и восхищение тем, насколько популярное зрелище совершенно в своей банальности и искусственности.

В статье «Адамов и язык» Барт призывает вопреки тенденциям буржуазной критики не усматривать в игральном автомате, центральном образе пьесы Артура Адамова «Пинг-понг», никакого символического значения, воспринимать предмет в его непосредственно функциональном назначении. Также Брехт избегал в своих драмах всякого символизма: его персонажи ни в коем случае ничего не значат (коннотативно), они просто существуют в качестве прямого денотативного указания на конфликтные обстоятельства. Определение «Пинг-понга» как «мастерски построенной сети языковых ситуаций» [4, с. 153] звучит положительной оценкой постольку, поскольку соотносится с драматическим приемом «эпического театра» – отказом от сюжета с психологическим подтекстом в пользу ряда условно объединенных между собой картин. Их связующим звеном в драматургии Брехта и Адамова с точки зрения Барта выступает особая система языковых знаков-индексов, названная немецким драматургом «gestisch» и определенная М. Эслином как «язык, в котором слова уже содержат жесты и могут сопровождать их» [5, с. 120]. Такой язык виделся Барту идеальным, поскольку он избегает наименования вещей и, следовательно, строгого закрепления за ними некоего определенного смысла, почти всегда чуждого их исконной природе.

С этой же позиции ведется полемика с буржуазной театральной критикой в статье «Расин есть Расин», название которой явственно перекликается с названием пьесы Брехта «Человек есть человек» («Mann ist Mann»)¹. Совокупность тавтологических высказываний, упрощающих обобщений лишает зрителя и читателя возможности размышлять о художественном своеобразии Расина, делает его творчество равным самому себе и ничему в итоге. Точно так же у Брехта язык империалистической идеологии превращает одного человека в другого, что облегчает его моральное и физическое уничтожение.

Во второй части книги, «Миф сегодня», Барт не только обобщает наблюдения о природе мифа, но и определяет позицию «мифолога», свою авторскую позицию. Она вытекает из выявленной закономерности мистифицирующего слова и отличается двойственностью, характерной для отношения Брехта к действительности. Для описания своего положения в тексте автор «Мифологий» заимствует образ из пьесы «Добрый человек из Сычуани» – маска, на которую указывают пальцем². Главная героиня пьесы Брехта именно такова: маска «злого брата» не скрывает от зрителя истинного лица Шен Де, драматург словно бы нарочно выставляет ее напоказ. В одном из примечаний Барт использует этот же игровой прием, усиливая «очуждающий» эффект двойным перевоплощением: «Вот я стою на берегу моря – само по себе, пожалуй, оно и не несет никакого сообщения. Зато сколько семиологического материала на пляже! Флаги, рекламные плакаты, указатели, таблички, одежда отдыхающих, даже их загар – все это суть сообщения» [4, с. 269]. Обращает на себя внимание указательная частица «вот», усиливающая эффект близости, присутствия, достоверности. Известно, что вторая часть «Мифологий» писалась на юге, на морском курор-

¹ Принятый в качестве общеупотребительного перевод заглавия Л. Копелевым «Что тот солдат, что этот» не только не отвечает оригинальному немецкому названию, но и сужает смысловое содержание пьесы.

² Искони подобное использование масок в сценическом действии – отличительная особенность древнегреческой и в особенности дальневосточной театральной традиции. Нужно отметить, что живой интерес к последней объединяет творчество Брехта и Барта. В «Мифологиях» этот образ используется также в качестве «реабилитации» политических «левых мифов» – «они сами же демонстрируют свою мифичность, сами указывают пальцем на свою маску» [4, с. 311].

те [6, с. 250]. Однако достоверность здесь иллюзорна: в оригинале используется частица «là» («Je suis là, au bord de la mer»), подразумевающая иное место, по сравнению с настоящим расположением, противоположная по смыслу частице «ici» («здесь»). Таким образом, Барт называет ложное истинным, а истинное ложным, как если бы пример с морским пляжем был выдумкой, а не действительным фактом. Окончание приведенной цитаты содержит скрытую иронию, поскольку все предметы на пляже предстают как знаки именно для пишущего, внеположного и тексту, и действительности «я»: «Des drapeaux, des slogans, des panonceaux, des vêtements, une bruniture même, qui *me*¹ sont autant de messages» [7, с. 185].

Необходимость двойного кодирования вызвана двойственностью процесса демистификации, опасного как полным разрушением реальности, так и переутверждением старого мифа: «Мы постоянно колеблемся между предметом и его демистификацией, не в силах передать его как целостность. Ибо, проникая в глубь предмета, мы освобождаем, но одновременно и разрушаем его; сохраняя же за ним его весомость, мы оставляем его в целостности, но зато из наших рук он выходит по-прежнему мистифицированным» [4, с. 323]. В этом выводе Барт возвращается к идейной стороне пьесы «Человек есть человек» («Что тот солдат, что этот»). Одно из возможных прочтений этой параболы представляет человеческую сущность консервативной, питаемой вечными «мифами», без которых она не может существовать, ибо все реальное для индивида порождается из эфемерного. И борьба с «мифами» их собственными «поэтизирующими» методами – трагикомическое по сути, безрезультатное предприятие.

Сознательный замысел Брехта заключался, конечно, в ином, а именно в том, чтобы показать личность изменяемой, подвести зрителя к мысли о необходимости личностного роста. Но художественная ценность драматургии Брехта, с точки зрения М. Эсслина, как раз заключается в напряженном противостоянии рационального намерения и подсознательного эмоционального содержания его произведений [5, с. 240]. Ярким примером несовпадения авторской интенции и зрительской реакции является образ Мамаши Кураж, которую публика склонна была воспринимать как воплощенное материнское начало, новую Ниобею, и не замечать заложенной в нее Брехтом политической слепоты, подчеркнутой драматургом в нескольких редакциях пьесы. Отмеченное противоречие также явилось на начальном этапе для Барта творческим импульсом. Доскональное знание и понимание идей и произведений Брехта совмещалось в «Мифологиях» с критическим отношением к ним, с «переоткрытием» их в новом смысловом измерении. Во второй половине 1950-х годов Барт подходит, не формулируя пока открыто, к мысли о необходимости видеть в каждом художественном произведении «текст» – широкое поле взаимодополняющих интерпретаций.

1960-е. «Очуждение» и «смерть Автора». В поиске наилучшего языка описания, который бы учитывал смысловое богатство текста и свободу интерпретатора, Барт в начале 1960-х обращается к достижениям структурной лингвистики Ф. де Соссюра и Л. Ельмслева и почти совсем отходит от театральной критики². В то же время структуралистский период его деятельности генетически связан с предыдущим, и отсылки к Брехту, уже более редкие, по-прежнему встречаются главным образом в интервью и программных статьях. Более того, «структурализм как деятельность» рассматривается в одноименной статье 1963 года как явление, родственное творческому методу Брехта. Согласно Барту, и структурализм, и «эпический театр» принимают в качестве базовой категории формальную сторону высказывания, от которой всецело зависит смысловое содержание. Однако зависимость не перерастает в подчинение: элементы композиции, технические новации не довлеют себе и не узурпируют смысл, а лишь намечают его, способствуют его *отделению* от самого текста, превращению в продукт рефлексии. Таким образом, по мысли Барта, достигается сотворческая свобода читателя и зрителя: «Связывая свой театр знаков с известной политической идеей, Брехт как бы оставляет смысл заявленным, но не завершенным... Он вплотную подходит к *определенному* (курсив Барта – Д.К.) (в общем и целом – марксистскому) смыслу, но как только этот смысл начинает “густеть”, затвердевать, становясь позитивным означаемым, Брехт его останавливает, оставляя его в форме вопроса» [9, с. 278 – 279].

Знаковая природа «эпического театра» привлекала к себе внимание в 1960-е годы и других семиотиков культуры, в частности Умберто Эко. В его концепции «открытого произведения», родственной бартовской теории «текста», социально-воспитательная составляющая драм Брехта рассматривается вне сферы эстетического, следовательно, сами они в полной мере не могут считаться «открытыми». Эко полагал, что «пример драматургии Брехта все еще остается почти единственным примером открытого произведения, разрешающегося в конкретный идеологический призыв, или, лучше сказать, единственным ясным примером идеологического призыва, разрешающегося в открытое произведение» [10, с. 12].

¹ Курсив мой – Д.К. В данном случае это личное местоимение по-русски не функционально, поэтому в переводе С.Н. Зенкина оно по резонным стилистическим причинам опущено.

² Любопытно сопоставить объем всех театрально-критических заметок, написанных Бартом в период активного увлечения Брехтом, и более поздних статей. С 1953 по 1960 год им опубликовано 84 статьи, тогда как на 1961 – 1975 годы приходится 9 публикаций о театре, не считая книги «О Расине» (1963). Тем не менее эстетике Брехта и в поздних работах отводится центральное место. Избранные театроведческие статьи Барта, а также их полную библиографию см. [8].

Барт, в отличие от Эко, не обращал внимания на новом этапе развития своей мысли на политическую подоплеку «эпического театра», в чем можно усмотреть своеобразную фигуру умолчания. Если в «Мифологиях» и статьях 1950-х годов социалистические ценности везде противопоставлялись буржуазным как положительные, то в работах 1960-х апелляции к ним практически отсутствуют. Это связано главным образом с формирующимся в поэтике Барта представлением об авторитарном воздействии на пишущего и читающего всякого произведения, всякого языка безотносительно его политической ориентации.

Рассматривая наследие Брехта в качестве основы для творчества Барта, необходимо учитывать специфику диалектической связи между ними. Выражаясь в терминах близкой обоим марксистской философии, можно сказать, что надстройка здесь по сравнению с базисом имеет не просто иное качество – иное художественное измерение. «Эпический театр», будучи явлением революционно-авангардного толка, стремящимся преобразовать театральное искусство и драматургию, не имел при этом намерения реформировать литературу вообще, отказаться от ее традиционных категорий, ценностной определенности смысла. В текстах Барта эти намерения декларируются и реализуются на практике – так пересекается грань между реформированием искусства и скептическим вопрошанием о его жизнеспособности. Вместе с тем схождение Брехта и Барта в узловых вопросах поэтики парадоксально. Барт, осмысливая пути освобождения текста, приходит к осознанию необходимости «умерщвления автора», и эта идея вновь перекликается с практикой «очуждения»: «Вслед за Брехтом здесь можно говорить о настоящем “очуждении” – Автор делается меньше ростом, как фигурка в самой глубине литературной сцены» [9, с. 387].

1970-е. От «разоблачения» к «удовольствию от текста». Вопрос о том, кто говорит в литературном произведении, вновь ставится Бартом в работах «S/Z» и «Удовольствие от текста». Предлагаемая в них типология текста (текст для чтения – текст для письма, текст-удовольствие – текст-наслаждение) перерастает в онтологию письма. Барт не ограничивается теоретическими декларациями и пытается воплотить на бумаге модель идеально «трудного» текста, требующего сотворческого усилия со стороны другого – читающего и пишущего, разбирая по фразам новеллу Бальзака «Сарразин» («S/Z»), анализируя собственный читательский опыт («Удовольствие от текста»). Здесь можно уловить очевидную связь с «неудобными» пьесами Брехта, закрытыми для сопереживания и провоцирующими недоумение, затем интерес и, наконец, интеллектуальное сотрудничество. Этот достаточно простой психологический механизм приводится в действие очевидностью фабулы, которая не ставит перед зрителем никаких загадок, привлекая лишь своей динамикой. Как писал об этом Барт: «В драматическом театре, утверждает Брехт, мы испытываем жгучий интерес к развязке, тогда как в эпическом театре – к развертыванию сюжета. «Сарразин» – драматическая новелла [...] однако развязка в ней подчинена разгадке – явлению истины, которая все и развязывает [...] В противоположность тому, что имеет место в эпическом произведении (каким оно представлялось Брехту), здесь ничто не было “показано” (т.е. отдано на непосредственный суд читателя)» [11, с. 174 – 175].

Борьба с «драматической» природой бальзаковской новеллы как наглядным примером литературного, мистифицирующего языка составляет суть творческой интерпретации Барта, которая одновременно демонстрирует, *разоблачает* устройство текста и представляет его в новом качестве – «как воплощенную множественность» [11, с. 33]. «Драматический» в данном случае эпитет не только с негативной окраской (Барт, между прочим, признает «отменное» качество произведения). Как уже отмечалось ранее, под влиянием идей Брехта Барт утверждал необходимость соединения в тексте различных форм выражения – вербальных, фигуративных, мимических, звуковых¹. Это достоинство он обнаруживает в «Сарразин», где «персонажи словно швыряют друг в друга коды, и этот обмен кодами как раз и создает “сцену”» [11, с. 148].

Если с начала 1960-х годов Барт утрачивает интерес к драматическому искусству, профессии театрального критика, то в его книгах 1970-х, так или иначе связанных с повествовательной литературой, сюжет драматизируется, представляется в качестве сценического действия. Так, во «Фрагментах речи влюбленного» «сцена» подается как особая «дискурсивная фигура», имеющая две стороны – это одновременно спор любовников, скандал и часть драматического действия. Связывая оба определения этимологически, Барт отмечает: «Согласие логически невозможно, поскольку обсуждается не факт и не решение, то есть нечто веречевое, а только то, что сказано прежде; у сцены нет предмета или, по крайней мере, она очень быстро его теряет; это такая речь, предмет которой утерян. Именно таково свойство реплики: не иметь никакой доказательной, убеждающей цели, а только исходный пункт, причем этот исходный пункт всегда рядом; в сцене я всегда цепляюсь к тому, что было только что сказано» [13, с. 363].

¹ Эти положения эстетики Брехта безусловно повлияли на многих немецких и французских драматургов второй половины XX века. Но именно их интерпретация Бартом, как нам представляется, стала основой для творческих экспериментов неоавангардистской литературы, в частности М. Дюрас. По поводу природы ее «гибридных» текстов см. недавнее диссертационное исследование [12].

Образец подобной сцены легко найти у Брехта – достаточно вспомнить диалоги мамы Кураж с Фельдфебелем и Вербовщиком, Поваром и Священником. В них на самом деле нет формально-логического соединения реплик, но есть игра «очуждающего сознания» с ожиданиями зрителя, готового услышать стандартный речевой оборот, но получающего вместо него парадоксальную фразу, разрушающую условности восприятия. «Вербовщик: Господин фельдфебель, особа эта, по моему разумению, ведет крамольные речи. В войске первое дело – дисциплина! Мамаша Кураж: А я думала – колбаса» [14, с. 11]. Подобная остроумная языковая и интеллектуальная игра должна доставлять «удовольствие от текста» – в этом, полагал Барт, «заключается еще одна рекомендация Брехта» [8, с. 22].

Как и в других произведениях, Барт не ограничивается осмыслением эстетики «эпического театра», он делает ее структурообразующим принципом. Порядок «фигур» – алфавитный – едва ли не приравнивается к случайному и призван «очуждать», отделять предмет высказывания от его языковой характеристики. Для этого же, указывает в предисловии сам автор, служат заголовки, иначе – аргументы: «Argumentum: “изложение, рассказ, маленькая драма, выдуманная история”; я дополняю: инструмент очуждения, вроде брехтовских плакатов. Такой аргумент отсылает не к тому, что есть влюбленный субъект (нет никакого внешнего по отношению к этому субъекту, никакого дискурса о любви), но к тому, что он говорит» [13, с. 83]. Однако различие объекта и способа его описания не является в данном случае противопоставлением истинного ложному, оно лишь подчеркивает их самостоятельность и самоценность. Речь влюбленного, по преимуществу человека несчастного и вызывающего сострадание, имеет для Барта большую эмоциональную значимость; чувственность же, сопереживание в общем чужды театру Брехта.

Намеченный во «Фрагментах речи влюбленного» отход от принципов «эпического произведения» явственно реализуется в последней прижизненной книге Барта «Camera lucida», одновременно с написанием которой он занимался правкой сборника своих старых статей о театре. Хотя «Camera lucida» – размышление о фотографии, в ней театру отводится значительное место. Оригинальным образом Барт связывает традиционное сценическое искусство с фототехникой: «Мне, однако, представляется, что Фотография соприкасается с искусством не посредством Живописи, а посредством Театра [...] Фотография представляется мне стоящей ближе всего к Театру благодаря уникальному передаточному механизму (возможно, кроме меня его никто не видит) – Смерти» [15, с. 51 – 52].

Эта мысль требует особого внимания, поскольку в ней отражаются два важных момента творческой концепции Барта, движение которой Ф. Роже и вслед за ним С.Н. Зенкин определяют как инволюцию. С одной стороны, автор возвращается к оставленным на некоторое время идеям, но в то же время он существенно переосмысливает их. Театр больше не представлялся ему ареной идеологической борьбы и средством воспитания масс, вообще социально-политическая тематика в искусстве, как свидетельствует об этом по материалам личной переписки с Бартом составитель уже упомянутого сборника статей Ж.-Л. Ривьер, виделась ему инородной [8, с. 11]. В самом тексте книги «Camera lucida» обнаруживается несколько критических упоминаний Брехта, его воинственному, дидактическому социолекту противопоставляется любовное отношение, при этом лишенное сексуальной окраски: «В результате инверсии, которой я когда-то восхищался, сын у Брехта политически воспитывает свою мать; но я никогда свою мать не воспитывал, не обращал ее в какую-либо веру, в каком-то смысле я с ней никогда даже “не говорил”, не произносил перед ней и для нее речей» [15, с. 108]. Заметим также, что «Camera lucida» – произведение настоящего автобиографического, за авторским «я» стоит сам Ролан Барт, не надевающий никаких масок.

Сцена (и фотография) интересует Барта лишь в качестве такого места, в котором обнаруживается чреватое многими смыслами столкновение двух противоположных начал – живого и мертвого. Он уже не соотносит их между собой диалектически, их взаимодействие не дает чего-то качественного нового, продуктивного, скорее наоборот – нагнетает ощущение метафизической пустоты. В самой книге обнаруживаем пример подобной драматической ситуации: «Однажды после лекции кто-то бросил мне с презрительным видом: “Вы говорите о Смерти так вяло”. – Как если бы ужас Смерти не состоял в этой ее вялости! Ужас в том, что нечего сказать о смерти той, которую я люблю больше всего, нечего сказать о ее фотографии, которую я созерцаю без малейшей возможности ее углубить, трансформировать. Единственная “мысль”, какая может меня посетить – мысль о том, что в этой первой смерти записана моя собственная смерть, а между ними ничего за исключением ожидания; у меня не остается иной опоры, кроме иронии: говорить о “нечего сказать”» [15, с. 139 – 140].

Ироническое или, точнее было бы сказать, саркастическое отношение к действительности, высказываемое здесь Бартом, не совпадает с формами комического в «эпическом театре». Оно ближе к идейно иной линии развития драматического искусства XX века, идущей от сюрреалистов и Арто к метафизическому «театру абсурда». Именно этому направлению присущи то восприятие и способы художественного отражения мира, о котором писала Е.Д. Гальцова, прослеживая истоки и пути эволюции сюрреалистического театра: «Парадоксальный вывод о “безрадостном” юморе был бы невозможен без введения поня-

тия “театральности”, которое функционирует в культуре как обозначение парадоксальности и взаимоперетекания понятий “иллюзия” и “реальность”» [16, с. 467]. В повороте Барта от диалектической эстетики к авангардизму, однако, нет ничего радикального и нелогичного. Противопоставление вымышленного и действительного в «эпическом театре» также весьма условно; более того, известно, что сам Брехт в последние годы жизни внимательно следил за развитием нового театра во Франции, его художественными открытиями и задумывал собственный «ответ» на пьесу С. Беккета «В ожидании Годо» [5, с. 102].

Заключение. Творческая концепция Барта в ходе развития претерпела множественные изменения. Затруднительно говорить о поэтике его произведений, точно определить их жанровую принадлежность. Барт-писатель постоянно «дрейфовал» (слово самого Барта), меняя творческие приемы, художественные формы, ускользая от редукционизма и дидактичности, отказываясь то от абстрактности неоавангардистской литературы, то от систематичности марксистской и экзистенциалистской философии, то от принципов «очуждения» Брехта. Однако в самом этом постоянном дрейфе есть нечто специфически брехтовское.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман; предисл. Вяч.Вс. Иванова. – М.: Языки рус. культуры, 1999. – С. XIV – 447.
2. Зенкин, С.Н. Ролан Барт / С.Н. Зенкин // Французская литература 1945 – 1990 / Н.И. Балашов [и др.]; ИМЛИ РАН; редкол.: Н.И. Балашов, Т.В. Балашова, С.Н. Зенкин. – М.: Наследие, 1995. – С. 823 – 841.
3. Brecht, B. Werke. B. 1 – 30 / B. Brecht. – Berlin: Aufbau-Verlag; Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989. – Stücke 3. – 502 s.
4. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – М.: Академ. проект, 2008. – 351 с.
5. Esslin, M. Brecht: the Man and his Work / M. Esslin. – New-York: Norton, 1974. – P. XIX – 379.
6. Вайнштейн, О. «Мифологии» сорок лет спустя / О. Вайнштейн // Иностранная литература. – 1998. – № 2. – С. 249 – 251.
7. Barthes, R. Mythologies / R. Barthes. – Paris: Seuil, 1970. – 238 p.
8. Barthes, R. Ecrits sur le théâtre / R. Barthes; textes réunis et présentés par J.-L. Rivière. – Paris: Seuil, 2002. – 361 p.
9. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
10. Эко, У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко; пер с итал. А. Шурбелева. – СПб.: Академ. проект, 2004. – 384 с.
11. Барт, Р. S/Z / Р. Барт; пер. с фр. Г.К. Косикова, В.П. Мурат; общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 230 с.
12. Маричик, Ю.А. Формы письма в современном французском романе: вербальное и визуальное в творчестве М. Дюрас: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Ю.А. Маричик; РГГУ. – М., 2007. – 29 с.
13. Барт, Р. Фрагменты речи влюбленного / Р. Барт; пер. с фр. В. Лапицкого; ред. пер. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. – М.: Ad Marginem, 1999. – 432 с.
14. Брехт, Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. / Б. Брехт. – М.: Искусство, 1961 – 1965; Т. 3 / общ. ред. Е. Суркова, В. Топер, И. Фрадкина. – 1964. – 504 с.
15. Барт, Р. Camera lucida / Р. Барт; пер. с фр., коммент. и послесл. М. Рыклина. – М.: Ad Marginem, 1997. – 218 с.
16. Гальцова, Е.Д. Театр и сюрреализм / Е.Д. Гальцова // Энциклопедический словарь сюрреализма / Т.В. Балашова [и др.]; ИМЛИ РАН; отв. ред. Т.В. Балашова, Е.Д. Гальцова. – М., 2007. – С. 467 – 470.

Поступила 22.10.2008