

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 792.2.03

### ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР: ПРОБЛЕМА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СМЕХОВЫХ ФОРМ

А.Г. ЗАХАРЕВИЧ

*(Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск)*

*Исследуется феномен эпического театра и проблема использования в нём смеховых форм (иронии, сарказма, пародии, гротеска). Термин «эпический театр» в статье употребляется в широком смысле, определяя не только творчество немецкого драматурга и режиссёра, автора теории «эпического театра» Бертольта Брехта, но и его последователей – швейцарских драматургов Макса Фриша, Фридриха Дюрренматта. Широкая трактовка термина «эпический театр» позволила подчеркнуть общую характерную направленность творческого метода Брехта, Фриша и Дюрренматта на создание «эффекта очуждения», или «остранения». Сущность «эффекта очуждения» заключается в целенаправленном разрушении драматургами иллюзии правдоподобия театрального представления, в дистанцировании зрителя от непосредственного, основанного на вживании восприятия постановки и в активизации его мыслительной деятельности. Показана специфика смеховых форм, выявляются предпосылки использования иронии, сарказма, гротеска, пародии в эпическом театре. В качестве примеров приводятся произведения Б. Брехта, М. Фриша, Ф. Дюрренматта.*

**Введение.** Эпический театр занимает важное место в искусстве XX столетия. В театроведении, искусствоведении и филологии термин «эпический театр» имеет устойчивую трактовку, определяя театральную систему, созданную немецким драматургом и режиссёром Бертольтом Брехтом. основополагающим моментом для обозначения театральной системы Б. Брехта как «эпический театр» стал «эффект очуждения», или «остранения» (Брехт), соответствующий принципу дистанцирования рассказчика и слушателя от повествования (рассказа) в эпосе. Предпосылка введения «эффекта очуждения» была заложена в трактовке театра режиссёром как социально-активного инструмента, с помощью которого можно оказывать воздействие на зрителя. По Брехту, человек аналитически может относиться только к новым, непривычным для него вещам, явлениям. Как только окружающие предметы становятся привычными, критическое отношение к ним утрачивается.

Традиционному, «аристотелевскому» театру (примером может служить театральная система К. Станиславского), основанному на вживании актёра в образ и на сопереживании зрителя происходящим на сцене событиям, Брехт противопоставляет эпический театр, в основе которого лежит принцип дистанцирования зрителя от сценического действия. Режиссёр разрабатывает систему приёмов «остранения» (маски, комментарии, титры, персонаж-рассказчик, приём монтажа эпизодов, техника демонстрационного показа в актёрской игре и т.д.), которая охватывает все театральные компоненты (драматургию, режиссуру, сценографию, музыку, актёрскую игру) и, разрушая иллюзию реальности сценического действия, дистанцирует зрителя от сценических событий, сохраняя способность к критическому анализу постановки [1].

Театральный метод немецкого режиссёра получил своеобразное преломление и дальнейшее развитие в творчестве М. Фриша, Ф. Дюрренматта, Э. Штриттматтера, Х. Байерля, Х. Мюллера, Г. Буквитца, П. Палитча и других, что позволяет трактовать термин «эпический театр» в широком смысле как направление драматического искусства XX столетия. Кроме того, подобная трактовка термина «эпический театр» позволяет выявить и акцентировать общую направленность творческих поисков вышеперечисленных мастеров на создание «эффекта очуждения», т.е. разрушение иллюзии правдоподобия сценического представления и активизации мыслительной деятельности зрителя.

**Основная часть.** В процессе изучения творческого наследия Б. Брехта, М. Фриша и Ф. Дюрренматта можно выявить несколько этапов. Так, для исследований 1960 – 1970-х годов (Б. Райх, И. Фрадкин, Л. Копелев, Д. Затонский, Б. Зингерман, Е. Сурков, Н. Павлова, Е. Эткин, Б. Лембрикова, К.-Б. Игон, Э. Шумахер, М. Кестинг, Б. Аллеман, Х. Бенцигер, М. Юргенсен, Х. Гайссер, Э. Штойнбле и др.) характерно стремление воссоздать творческий путь драматургов, рассмотреть специфику их литературного и театрального методов с точки зрения искусства и исторической ситуации первой половины XX столетия. Начиная с 1990 – 2000-х годов в зарубежном и отечественном искусствоведении и театроведении ак-

центрируются конкретные аспекты творческого метода мастеров эпического театра, а также отмечается стремление осмыслить роль данного феномена в искусстве XX – начала XXI столетия (Б. Зингерман, М. Попова, А. Калюгина, М. Амусин, М. Бултер, М. Пендер, С. Паркер). Вместе с тем отсутствие специальных исследований, посвящённых проблеме выразительных средств эпического театра и использования смеховых форм в частности, подчёркивает актуальность и новизну данного рода исследования. Цель статьи – выявить функциональную направленность смеха в эпическом театре и проанализировать отдельные формы его проявления: гротеск, иронию, сарказм, пародию.

Как отмечалось ранее, «эффект очуждения» является основополагающим и общим принципом для творческого метода Б. Брехта и его последователей. «Эффект очуждения» определяет новый подход ко всем компонентам театрального представления (драматургии, режиссуре, сценографии, музыке, актёрской игре) и обуславливает специфический комплекс языковых и стиливых средств эпического театра.

Неслучайным в этой связи видится активное использование Брехтом, Фришем и Дюрренматтом смеховых форм (ирония, сарказм, пародия): в большинстве их произведений выявляются те или иные элементы смехового начала. Предпосылкой оказывается «очуждающая» способность иронии, сарказма, пародии, обусловленная спецификой их внутренней структуры. Для вышеназванных смеховых форм характерно внутреннее «двухголосие», т.е. наличие двух авторских концепций – автора литературного первоисточника и автора созданного на основе первоисточника нового произведения. В пародии это – позиции пародируемого и пародирующего авторов. При этом «очуждающая» способность смеховых форм объясняется тем, что для правильного восприятия необходимо знание первоисточника, осознание дистанции между ним и созданным на его основе произведением, а также выявление связей с современной действительностью.

В момент восприятия иронии, сарказма, пародии зрителем или слушателем возникает, согласно терминологии эпического театра, двухуровневое «очуждение». Первое «очуждение» связано с «остранением» литературного первоисточника автором пародии, второе – с «остранением» самой пародии зрителем. При этом в качестве первоисточника могут выступать не только произведения искусства, но и общественные отношения, поступки, ситуации и т.д.

Кроме того, внутреннее «двухголосие» смеховых форм способствует выявлению противоречивости процессуальной структуры объекта – «между собственно материальным объектом и идеальным объектом, на него перенесённым, но ему не принадлежащим» [2, с. 12]. Отсюда способность выявлять определённую, часто скрытую, авторскую позицию. При этом направленность смеховых форм на выявление противоречивости между реальным и идеальным отражает несоответствие идеалов автора с действительностью.

В статьях Брехта понятие «двойного очуждения» также используется и в несколько ином смысле. Под «двойным очуждением» драматург понимает пародию на произведение, которое в свою очередь уже является пародией. В качестве примера может служить «Опера нищих» или «Трёхгрошовая опера» Брехта – пародия на «Оперу нищих» Дж. Гэя, которая в свою очередь является пародией на серьёзную итальянскую оперу XVIII столетия.

Важно отметить, что в эпическом театре смеховые формы могут рассматриваться в двух аспектах: стилистическом и эстетическом. Так, с точки зрения стилистики ирония в творчестве Брехта, Фриша, Дюрренматта может выступать в виде иносказания, когда слово или высказывание обретают в контексте речи значение, противоположное буквальному смыслу или отрицающее его, ставящее под сомнение. При этом намёк на притворство содержится в контексте высказывания. С точки зрения эстетики ирония выступает как вид комического, идейно-эмоциональная оценка, насмешка, скрывающаяся «под маской серьёзного». Вместе с тем, объединяясь, эти два аспекта иронии дают возможность автору взглянуть на мир «с высоты свободы» (Т. Манн), обеспечивая определённую объективность, что позволяет Брехту, Фришу, Дюрренматту, отгалкиваясь от конкретной социально-исторической ситуации, выявлять общие закономерности общественно-исторического развития.

Что касается пародии, то в эпическом театре она также может трактоваться в двух аспектах: как жанровое образование (произведение в жанре пародии) и как тенденция литературно-художественного стиля. Примерами произведений-пародий могут служить «Святая Иоанна скотобоев» (пародия на шиллеровскую «Орлеанскую деву»), «Трёхгрошовая опера» (пародия на одноименное произведение Дж. Гэя) Брехта, «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» (пародия на известный сюжет о Дон Жуане) Фриша и т.д.

В качестве основы для сюжета, которая затем подвергается переосмыслению в «смеховом» ключе (т.е. становится объектом иронии, сарказма, пародии) в произведениях авторов эпического театра нередко оказываются популярные классические произведения. Например, инсценировка повести Фейхтвангера «Симона» и одновременно ироническая интерпретация шиллеровской «Орлеанской девы» в пьесе Брехта

«Видения Симоны Машар», ирония над классическим наследием античности и «Юлием Цезарем» Шекспира в частности, в «Ромуле Великом» Ф. Дюрренматта, иронизирование над популярным классическим сюжетом о Дон Жуане в пьесе Фриша «Дон Жуан, или любовь к геометрии».

Вместе с тем пародийная и ироническая окраска заимствованных Брехтом, Фришем, Дюрренматтом сюжетов и фабул подчёркивает тот факт, что с точки зрения литературно-художественного стиля пародирование и иронизирование в произведениях мастеров эпического театра становятся элементами художественного сознания и выступают как тип художественного видения, способствующий разрушению концептуальности, односторонности какой-либо точки зрения. В произведениях мастеров эпического театра пародируется и иронизируется не столько текст первоисточника, сколько те формы деятельности, точки зрения и ценностные отношения, которые этот текст создают [3, с. 3 – 6].

Особое место в контексте использования смеховых форм в творчестве Брехта, Фриша и Дюрренматта занимает гротеск как специфический тип образности, основанный на фантастике, смехе, гиперболе (гиперболические сочетания предметных деталей: сюжетных, психологических, портретно-бытовых), сочетании и контрасте фантастического и реального, правдоподобия и карикатуры [4, с. 83]. Смеховое начало и карнавальное мироощущение, лежащие в основе гротеска, позволяют разрушить единую концептуальную точку зрения на мир, что становится предпосылкой его использования в эпическом театре. При этом следует отметить, что гротеск является традиционным приёмом в искусстве, который позволяет разрушить «ограниченную серьёзность и всякие претензии на вневременную значимость и безусловность представлений о необходимости», освободить «человеческое сознание, мысль и воображение для новых возможностей» (Бахтин) [5, с. 58]. Кроме того, философская фантастика, условность, присущие гротеску, позволяют зрителям выработать обобщающие суждения и выводы, поскольку таким образом они могут отвлечься от исторической конкретности.

В эпическом театре гротеск становится одним из основных изобразительных приёмов. Неслучайно творческий метод Брехта, Фриша, Дюрренматта определяют как «реалистический гротеск». При этом понятие «реалистический» вовсе не означает воссоздания на сцене реальной жизни. Как отмечает Брехт, ситуации могут быть условными, главное, чтобы они выявляли общественно-значимые проблемы и соответствовали «жизненной правде» [1]. По мнению Фриша, в произведениях следует избегать «какой бы то ни было имитации реальности; ощущение театральности, игры должно присутствовать на всём протяжении пьесы, чтобы не позволять сравнивать представляемое с действительными событиями» [6, с. 501].

Среди структурообразующих и способствующих созданию «эффекта очуждения» принципов иронии, сарказма и пародии в эпическом театре следует отметить парадокс и стилизацию. Общим для них является сравнение как соотнесённость двух планов. Однако цель этого соотнесения существенно отличается. Так, если парадокс, противопоставляя две разные точки зрения, постепенно разрушает первую ради установления второй [7, с. 60], то в стилизации автор использует чужой стиль в его же (автора первоисточника) направлении, т.е. оба голоса (автора первоисточника и стилизатора) соответствуют друг другу. В отношении к произведениям Брехта, Фриша и Дюрренматта следует отметить, что стилизация в них может происходить как на структурном, формообразующем, так и на идейном уровне. В качестве примера может служить «Трёхгрошовая опера» (1928) Б. Брехта и К. Вейля, прототипом для которой послужила «Опера нищих» (1728) Дж. Гэя и Дж. Пепуша. В своём произведении английские просветители в форме пародии на серьёзную итальянскую оперу XVIII столетия раскрыли пороки современного им коррумпированного правительства. В «Трёхгрошовой опере» Брехт и Вейль наследуют и развивают традицию просветителей, однако указывают уже на пороки современного им общества XX столетия. Таким образом, если на идейном уровне пьесы Брехта и Гэя оказываются родственными, то содержательно они существенно отличаются.

Вместе с тем с точки зрения причин использования смеховых форм творческий метод Брехта, Фриша и Дюрренматта существенно различается. Это объясняется спецификой менталитета (Брехт – немец, Фриш, Дюрренматт – швейцарцы), мировоззрением (Брехт – приверженец марксизма, на Фриша и Дюрренматта оказала влияние философия экзистенциализма), принадлежностью к различным историческим этапам (Брехт – первая половина XX столетия, Фриш, Дюрренматт – вторая половина XX столетия).

Так, Брехт, используя смеховые формы, преследует следующую цель: он считает, что, во-первых, искусство, развлекавая, должно поучать, во-вторых, смеховая направленность произведений позволяет привлечь внимание более широкого круга зрителей. Для немецкого драматурга определяющим оказывается вера в человека и возможность его изменения, что определяет оптимистическую направленность брехтовских произведений.

В свою очередь в произведениях Фриша и Дюрренматта смеховые формы способствуют выявлению и определению недостатков, пороков современного общества. Драматурги показывают структуру

общества, его специфику как данность, без вариантов дальнейшего развития, что обуславливает пессимистическую окрашенность пьес (влияние философии экзистенциализма и национального швейцарского менталитета).

Таким образом, если сравнить произведения Брехта, Фриша и Дюрренматта в контексте продолжения культурных традиций предшествующих эпох, то пьесы Брехта окажутся точкой пересечения традиций искусства эпохи Просвещения, с одной стороны, и Античности, Средневековья, Возрождения – с другой [8, с. 5] (отсюда оптимистическая направленность, амбивалентность смехового начала, его диалектический характер). Произведения Фриша и Дюрренматта в свою очередь наследуют традиции искусства эпохи Романтизма (осознание ограниченности человеческих возможностей).

**Заключение.** Предпосылкой использования в эпическом театре смеховых форм является такая характерная структурная особенность иронии, сарказма, пародии, как присутствие двух авторских позиций (автора первоисточника и автора созданного на основе первоисточника произведения), которое определяет «очуждающую» способность смехового начала. В произведениях мастеров эпического театра использование смеховых элементов (иронии, сарказма, пародии, гротеска) позволяет показать привычную ситуацию в неожиданном ракурсе, снять с неё налёт обыденности и тем самым активизировать мышление зрителя. Вместе с тем анализ проблемы использования в эпическом театре смеховых форм позволил выявить различие в творческом методе Брехта, с одной стороны, и Фриша, Дюрренматта – с другой, на уровне функциональной направленности. В свою очередь это объясняется принадлежностью к различным национальным культурам, философским направлениям и историческим этапам.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Брехт, Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. / Б. Брехт. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/2 [Electronic resource]. – Mode of access: [http://www.thelib.ru/teoriya\\_epicheskogo\\_teatra-read.htm](http://www.thelib.ru/teoriya_epicheskogo_teatra-read.htm). – Date of access: 21.04.2004.
2. Нечаев, А.В. Смеховое отношение. Ирония как ценность / А.В. Нечаев // Проблемы изучения литературного пародирования: межвуз. сб. науч. ст.; Самарский ун-т; ред. Н.А. Сидоренко. – Самара, 1996. – С. 9 – 18.
3. Рымарь, Н.Т. Некоторые проблемы изучения литературного пародирования / Н.Т. Рымарь, В.П. Скобелев // Проблемы изучения литературного пародирования: межвуз. сб. науч. ст.; Самарский ун-т; ред. Н.А. Сидоренко. – Самара, 1996. – С. 3 – 8.
4. Литературный энциклопедический словарь / В.М. Кожевников, П.А. Николаев; под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энцикл., 1987. – 752 с.
5. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
6. Фриш, М. Пьесы / М. Фриш; ред. К. Богатырёва. – М.: Искусство, 1970. – 576 с.
7. Скобелев, В.П. О структурно-семантических первоосновах поэтики литературного пародирования // В.П. Скобелев // Проблемы изучения литературного пародирования: межвуз. сб. науч. ст. / Самарский ун-т; ред. Н.А. Сидоренко. – Самара, 1996. – С. 41 – 60.
8. Даркевич, В.П. Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX – XVI веков / В.П. Даркевич. – М.: ООО «ИТИ ТЕХНОЛОГИИ», 2004. – 328 с.

*Поступила 02.10.2007*