

УДК 821.112.2

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА Б. БРЕХТА  
В ДРАМЕ Ф. ДЮРРЕНМАТТА «ИБО СКАЗАНО»****С.А. МАТЫРКО***(Полоцкий государственный университет)*

*Проанализирована ранняя пьеса швейцарского драматурга Фридриха Дюрренматта «Ибо сказано» с целью выяснения особенностей переосмысления некоторых тезисов теории эпического театра Бертольта Брехта. Дюрренматт изначально относится к учению Брехта с определенной долей скепсиса. Хотя он и не ставит конкретной задачи переосмысления и интерпретации театральной теории Брехта, швейцарский драматург подвергает ее критике. Основное внимание уделено общим чертам теорий обоих авторов, а также основным расхождениям во мнениях касательно эпического метода изображения на сцене. В своей пьесе Дюрренматт, с одной стороны, разграничивает два уровня: «уровень игры актера» и «эпический уровень», но с другой – он их вновь связывает друг с другом. В дальнейшем это находит выражение в своеобразной манере речи героев: реплики персонажей насыщены библейскими цитатами, а также аллюзиями на произведения классики литературы.*

**Введение.** На первый взгляд может показаться, что пьесы швейцарского драматурга второй половины XX века не имеют ничего общего с произведениями Бертольта Брехта, одного из крупнейших немецких драматургов и теоретиков театра первой половины XX века. На протяжении всего творческого пути Брехт создает собственную теорию театра. Дюрренматт, скептически настроенный по отношению к своему предшественнику, старается если не опровергнуть какое-либо влияние его учения на свои произведения, то хотя бы подвергнуть его доле критики. Так, например, в 1951 году, рассуждая о типах личности писателя, Дюрренматт называет Брехта «узурпатором, Чингисханом театра, основателем новых стилей и, к сожалению, школ» [9, с. 18]. Дюрренматт пытается отойти от тенденции эпического театра, тенденции, «навязанной» Брехтом всему миру. Но, так или иначе, факт влияния учения Брехта на художественную деятельность швейцарского драматурга сам по себе неоспорим. Хотя Дюрренматт и не ставит себе такой задачи, в его творчестве основные приемы и принципы эпического театра рассматриваются и интерпретируются в новом ракурсе.

Несмотря на кажущиеся различия, у комедии Дюрренматта (здесь мы говорим о комедии как об основном жанре Дюрренматта: в своем эссе «Проблемы театра» Дюрренматт приходит к выводу, что комедия на сегодняшний день является единственным актуальным жанром [10, с. 59]) и эпического театра Брехта общее начало – оба автора обращаются к публике, способной критически осмыслить происходящее на сцене действие. По мнению Брехта, играть комедию в эпическом ключе проще, потому что в ней очуждение происходит уже изначально [12, с. 134]. В этой связи высказывание Дюрренматта о том, что «комедия действия сама по себе является ни чем иным, как очужденным театром»<sup>1</sup> [6, с. 102], звучит как логическое продолжение мысли Брехта. Основная цель Брехта состоит в отказе от иллюзии, в возможности критического отношения к историческим событиям и катастрофам. Для этого и используются эпические элементы, обращения к публике, плакаты и т.д. Интерес зрителя к происходящему на сцене постоянно прерывается в целях создания дистанции и возможности рефлексии. Дюрренматт в свою очередь называет эффект очуждения «стоп-краном, останавливающим действие и способствующим размышлению»<sup>2</sup> [6, с. 99], тем самым указывая на то, что такое воздействие является необходимым.

Комедия может и осознанно отказаться от встроеного эффекта очуждения. Комедийное действие уже само по себе эффект очуждения. Разрушение иллюзии здесь достигается не посредством режиссерских указаний, а посредством парадоксальности хода событий, которая как таковая не связана ни с действительностью, ни с вероятностью. Чувство превосходности, вызванное комическим предметом, препятствует идентификации зрителя с героем пьесы, а дистанция, создаваемая смехом, приводит к необходимой объективизации предмета: «... наш смех – это сила, изгоняющая от нас комический предмет»<sup>3</sup> [6, с. 100].

Следует указать на то, что для драм Дюрренматта характерно использование эпических элементов вместе с комически-парадоксальными сюжетными поворотами. Прологи, представление самих героев публике, хоры, зонги – все это важнейшие признаки эпического театра. Хотя Дюрренматт в той или иной мере ссылается на основные положения эпического театра, нельзя не сказать, что его концепция комедии

<sup>1</sup> Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, перевод наш – С. М. Ср.: «Die Komödie der Handlung ist das verfremdete Theater an sich selbst».

<sup>2</sup> «Der Verfremdungseffekt ist eine Notbremse, welche die Handlung zum Stehen bringt und Überlegungen möglich macht».

<sup>3</sup> «... unser Gelächter ist die Kraft, die den komischen Gegenstand von uns wegtreibt».

базируется на совершенно ином положении. Причиной значительных различий являются полярные мировосприятия обоих авторов. Исходным пунктом у Брехта является мир, который возможно увидеть насквозь и который возможно изменить человеческим разумом. Его сюжеты и пьесы нацелены на то, чтобы показать изменчивость мира, показать возможность влияния общества на свою судьбу. Он просвещает общество, пытается изменить общество своим театром. Для Дюрренматта, напротив, старый революционный стереотип, что человек может и должен изменить мир, становится невыполнимым, это мнение можно использовать только для толпы, в качестве лозунга, в качестве толчка для массы, в качестве надежды для серой армии голодающих. Дюрренматт сомневается в возможности извлечь что-то особенное из общего, и поэтому он исходит из особенного, из замысла. Брехт в свою очередь становится на сторону общего, его драматургия определяется обществом [11, с. 67].

У Дюрренматта пропорции использования случая и остальных определяющих катастрофы неизмеримо склоняются на сторону первого. Поэтому случай способен в любой момент сделать безрезультатным каждое действие героя. У Брехта случай едва ли вмешивается в происходящее. Катастрофа, вызванная случаем, становится скорее поводом, чем причиной. Для Брехта интересен не сам случай, а его отчуждающий эффект. Авторы по-разному вовлекают случай в вымысел: Дюрренматт акцентирует его умоглядными средствами, Брехт демонстративно отвлекает от него внимание, объясняя фатальность случая тем, что это явление преходящее и разрешаемое [11, с. 54].

Действие первой пьесы Фридриха Дюрренматта «Ибо сказано», написанной в 1945 – 1946 годах, разворачивается в городе Мюнстере в Вестфалии во времена так называемой Мюнстерской коммуны в 1533 – 1534 годах, когда власть в городе захватили анабаптисты и установили в нем свою религию. Используя конкретный исторический материал, Дюрренматт стремится создать не историческую драму, он пытается создать ситуацию, навеянную историческим антуражем и встроенную в этот антураж. Конкретные исторические личности здесь добровольно становятся актерами, а вместе с тем и «наихудшими из оборотов» [8, с. 91], они становятся, таким образом, вымыслом, театром. Так, Иоганн Бокельсон – вождь мюнстерских анабаптистов – становится комической фигурой, а вместе с тем особым случаем. Бокельсон как вымысел не является действительностью, он и не какая-либо историческая личность, он ведет себя как особый исключительный случай только по отношению к театральности. Бокельсон в пьесе Дюрренматта, таким образом, является темой власти: ее обоснованием посредством театральности.

Касательно самих элементов эпического театра, они не ограничиваются одним введением, они появляются и в течение всей пьесы. Так, героям драмы «Ибо сказано» присущи сразу два уровня их существования, так называемый «эпический уровень» («epische Ebene») и «уровень актерской игры» («Spiel-ebene») [5, с. 110]. Особое значение здесь имеет их соотношение. Это становится заметным уже при первом появлении Маттисона. Как действующее лицо Ян Маттисон участвует в пьесе. Таким образом, его можно отнести к «уровню актерской игры». Но в момент, когда он начинает критиковать действия баптистов, в котором он видит «в историческом плане очень острую пародию на баптизм»<sup>4</sup> [7, с. 58], он отрывается от хода повествования пьесы и становится ее комментатором. Созданная таким образом конфронтация между происходящим действием и комментатором не требует связи с «уровнем актерской игры». Сценическое изображение попадает в «эпический уровень», а также комментируется им. В этом плане особый интерес вызывает соотношение двух уровней: «эпический уровень» всегда остается встроенным в «уровень актерской игры». Так, например, об этом можно судить по монологах:

– монах критикует баптистов, только что покинувших сцену:

«... вы же со мною согласитесь, что те трое, которые только что так страшно горевали на этом месте, те трое на самом деле неотесанные и просто запущенные мужланы.

(...)

И это капли, я знаю, ничтожные капли,

последователи секты, придуманной булочниками, ювелирами, скорняками и сумасшедшими поповедниками, чья глупость сможет вас настолько смутить, что вы даже и предположить не сможете, плакать вам или смеяться»<sup>5</sup> [7, с. 17].

– епископ комментирует будущие сцены, в которых Книппердоллинк кажется более сильной личностью, чем сам епископ:

«А сейчас появится Книппердоллинк.

Я задолжал ему денег.

<sup>4</sup> «...in historischer Hinsicht geradezu frechen Parodie des Täufertums».

<sup>5</sup> «... ihr werdet mir zugeben, daß jene drei, die eben noch an dieser Stelle so entsetzlich geheult, ungehobelte und recht un gepflegte Kerle gewesen sind. (...)

Es sind Tröpfe, ich weiß, arme Tröpfe,

Anhänger einer Sekte, die von Bäckermeistern, Goldschmieden, Kürschnern und verworrenen Predigern erfunden wurde, deren Dummheit euch nur insofern in Verlegenheit bringen kann, als ihr nicht wißt, ob ihr lachen sollt oder weinen».

Хотел бы я избавить вас от этой неприятной для епископа сцены»<sup>6</sup> [7, с. 37].

– сцена, в которой кайзер описывает свои одежды и жесты:

«Гляньте, прошу вас, как одновременно нежно и властно я держу перчатку в правой руке, и по этой многозначительной позе вы догадаетесь, что я управляю очень большими землями»<sup>7</sup> [7, с. 84].

Вышеприведенные «монологи» служат типичным примером первой пьесы Дюрренматта, примером конфронтации между «уровнем актерской игры» и «эпическим уровнем». Также следует обратить внимание еще на одну черту таких «монологов» – они в некотором роде предупреждают/объявляют о том, что произойдет в следующей сцене. Ярким примером тому служит сцена встречи Книппердоллинка и Бокельсона и «монолог» последнего:

«Вечером, когда сядет солнце и станет темно, зайду к нему.

(...)

Скажем так, сразу после ужина, когда улицы опустеют, дети будут сидеть по домам, а бабушки будут рассказывать им сказки на ночь.

В этот час он тоже будет сидеть за столом, в своей красивой комнате, заполненной тенями и сумерками.

Он как раз съест бобы с салом, и поэтому будет читать библию.

Он сам станет похожим на размякший боб, очень нежным и чувствительным, потому что его живот будет полон.

Иногда он глубоко и важно вздохнет, точно как раненый вепрь»<sup>8</sup> [7, с. 28 – 29].

Как утверждает Вольфганг Бет, такие подобные «обращения к публике», характерные для больших «монологов», можно сравнить с функцией помощника режиссера у Торнтон Уайлдера. Примечательно, что почти каждое действующее лицо пьесы при первом своем появлении на сцене перенимает эту функцию помощника режиссера [5, с. 112]. Пьеса, таким образом, вырисовывается в замкнутую структуру, созданную посредством объявления о развязке последней сцены.

При всей видимой конфронтации «уровня актерской игры» и «эпического уровня» все же наблюдается тенденция к интеграции обоих уровней. «Эпический» уровень реализуется через героев «уровня актерской игры», через их действия и слова: «эпический уровень» не вводит новых героев, он остается напрямую зависимым от замысла. Объявленное событие встраивается в действие непосредственно после его объявления. Вольфганг Бет полагает данную тенденцию признаком особого типа современного эпического театра.

Следует также принять во внимание временное структурирование пьесы. Время, за которое произносятся «монологи», идентично времени зрителей. Например, только так епископ может охарактеризовать собственное время, в котором происходят события пьесы: «Мы проживаем, по крайней мере мы на этой сцене, мы проживаем перед вами каждые четыреста лет, и поэтому случилось так, что во многих вещах мы стали глупее, беспомощнее и по-детски наивнее, чем вы, а в некоторых вещах смелее, честнее и грубее»<sup>9</sup> [7, с. 39].

В «монолог» время действия пьесы приостанавливается. Епископ, монах и кайзер – они все вырываются из своих временных рамок в зрительское время. Временная структура образуется удвоением времени: время действия между «монологами» и время зрителей в ходе «монолога».

Эта временная схема, переход от сценического времени ко времени зрительскому, разрывается в двух случаях в рамках сценического времени:

- при объявлении Бокельсоном даты своей смерти [7, с. 23]. Объявление даты смерти рассматривается как объявление о последней сцене. Указывается конечное ограниченное временное пространство, и действие развивается навстречу последнему дню жизни Бокельсона;

<sup>6</sup> «Auch wird sich gleich Knipperdillinck melden lassen.

Ich bin ihm Geld schuldig.

Ich möchte euch diese auch für einen Bischof peinliche Szene ersparen».

<sup>7</sup> «Beachtet, ich bitte euch, wie sanft und herrisch zugleich ich den Handschuh in meiner Rechten halte, und nur aus dieser klug berechneten Pose werdet ihr erkennen, daß ich über ein sehr großes Gebiet regiere».

<sup>8</sup> «Ich werde gegen den Abend hin zu ihm gehen, wenn die Sonne hinunter ist und es dunkel geworden.

(...)

So um die Zeit nach dem Abendessen herum, wenn die Straßen leer sind und hinter den Fensterscheiben die Kinder sitzen, denen alte Weiber Märchen erzählen, bevor sie ins Bett müssen.

Dann wird auch er am Tische sitzen, in seinem schönen Zimmer, voll Dämmerung und Schatten.

Er wird gerade Bohnen mit Speck gegessen haben und aus diesem Grunde die Bibel lesen.

Er wird etwas einer aufgeweichten Bohne gleichen und sehr sanft sein und sehr rührselig, denn sein Bauch ist voll.

Manchmal wird er tief und wirkungsvoll stöhnen, wie ein verwundetes Wildschwein».

<sup>9</sup> «Wir leben, wenigstens wir auf dieser Bühne, alle vierhundert Jahre vor euch, und da ist es nun einmal so, daß wir in vielen Dingen törichter, unbeholfener und kindischer sind als ihr und in manchen Dingen tapferer, ehrlicher und größer».

- реплика торговки овощами на рыночной площади: «Мы находимся посередине мировой истории! Только что закончилось темное средневековье! Посмотрите, что нам еще предстоит сделать! Перед нами в туманном будущем лежит вся Тридцатилетняя война, Семилетняя война, революция, Наполеон, немецко-французская война, Первая мировая война, Гитлер, Вторая мировая война, атомная бомба, третья, четвертая, пятая, шестая, седьмая, восьмая, девятая, десятая, одиннадцатая, двенадцатая мировая война! И тут требуются дети, дамы и господа, и тут требуются трупы! Поэтому: тот, кто любит технический прогресс, ест лук, этим он способствует мировой истории! Ешьте лук! Думайте о будущем! А как сильно при этом воняет – это неважно!»<sup>10</sup> [7, с. 49 – 50]. Изображением мировой истории как серии войн торговка овощами отстраняется не только от сценического действия, но и от времени зрительского. Ведя линию от Тридцатилетней войны до Двенадцатой мировой войны, она таким образом придает своей речи характер безвременья.

В своей первой пьесе Дюрренматт особое внимание уделяет слову: «Естественно здесь поджидает опасность. Язык может соблазнить. Радость от осознания возможности писать, от ощущения владения языком [...], может убедить автора в мысли оторваться от предмета и окунуться в язык»<sup>11</sup> [10, с. 51]. В пьесе «Ибо сказано» Дюрренматт как никогда играет с языком, и в первую очередь с языком святого писания. Речь героев изобилует всевозможными библейскими цитатами. Примечателен тот факт, что привычные для читателя и зрителя изречения, произнесенные конкретным персонажем пьесы, отрываются от своего библейского контекста и, вставленные в другую ситуацию, приобретают другой, зачастую искаженный, смысл. Дюрренматт также перефразирует некоторые из них, получая при этом новый неожиданный оттенок хорошо знакомого высказывания. Так, например:

- «Бедные станут богатыми, а богатые – бедными» [7, с. 15] – «А многія першыя будуць апошнімі, і апошнія першымі» [1, с. 1203].

- «И выковал Бог меч, и увидел, что это хорошо» [7, с. 27] – «І стварыў Бог цвердзь, і адзляліў ваду, якая пад цвердзю, ад вады, якая над цвердзю. (...) І ўбачыў Бог, што гэта добра» [1, с. 5].

По-своему подана в пьесе речь палача, персонажа, особенно интересного для Дюрренматта на протяжении всего его творческого пути. Фигура палача здесь имеет значение, приближаемое его самого к пародии на поэтов. В «Ибо сказано» палач ограничивается исключительно цитатами из Шиллера: «Внезапно может смерть прийти»<sup>12</sup> [2, с. 402; 7, с. 143] и «Пусть жизнь – не высшее из наших благ, но худшая из бед людских – вина»<sup>13</sup> [3, с. 270; 7, с. 144]. Эти ироничные цитаты палача напрямую отражают процесс превращения трагической смерти в патетическом шиллеровском стиле в пародию на эту смерть [4, с. 427].

**Заключение.** Пьеса Фридриха Дюрренматта «Ибо сказано» представляется некоторого рода экспериментом, первой попыткой швейцарского драматурга в своей собственной оригинальной форме перенести конкретные исторические события на театральную сцену. Он избирает темой сложный и неоднозначный период Реформации и религиозных войн на территории Германии. Чтобы показать такие важные для немецкой истории события, цели, автор находит ориентир, которым во время написания пьесы оказывается учение об эпическом Бертольта Брехта. И уже здесь Дюрренматт критически выступает по отношению к теории Брехта и по-своему ее переосмысливает.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Книги святого писания стародавнього і нового заповіту. – Duncanville: World Wide Printing, 2002. – 1536 с.
2. Шиллер, Ф. Вильгельм Телль / Ф. Шиллер // Собр. соч. в семи томах. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956. – Т. 3. – С. 271 – 426.
3. Шиллер, Ф. Мессинская невеста, или Враждующие братья / Ф. Шиллер // Собр. соч. в семи томах. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956. – Т. 3. – С. 163 – 270.

<sup>10</sup> «Wir stehen erst in der Mitte der Weltgeschichte! Eben ist das dunkle Mittelalter zu Ende gegangen! Bedenkt, was wir noch zu schufden haben! Vor uns in der neblichten Zukunft liegt der ganze Dreißigjährige Krieg, der Erbfolgekrieg, der Siebenjährige Krieg, die Revolution, Napoleon, der Deutsch-Französische Krieg, der Erste Weltkrieg, Hitler, der Zweite Weltkrieg, die Atombombe, der dritte, vierte, fünfte, sechste, siebente, achte, neunte, zehnte, elfte, zwölfte Weltkrieg! Da sind Kinder nötig, meine Damen und Herren, da sind Leichen nötig! Darum: Wer den Fortschritt liebt, ißt Zwiebeln, da hilft er der Weltgeschichte! Eßt Zwiebeln! Denkt an die Zukunft! Auf etwas mehr oder weniger Gestank kommt es dabei nicht an!»

<sup>11</sup> «Freilich lauert hier eine Gefahr. Die Sprache kann verführen. Die Freude, mit einem Mal schreiben zu können, Sprache zu besitzen [...], kann den Autor überreden, gleichsam vom Gegenstand weg in die Sprache zu flüchten».

<sup>12</sup> пер. ... «Rasch tritt der Tod den Menschen an».

<sup>13</sup> «Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Übel größtes aber ist die Schuld».

4. Allemann, B. Friedrichs Dürrenmatts "Es steht geschrieben" / B. Allemann // Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Hrsg. V. Benno von Wiese. – Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann Bagel, 1958. – B. 2. – S. 415 – 432.
5. Böth, W. Vom religiösen Drama zur politischen Komödie. Friedrich Dürrenmatts "Die Wiedertäufer" und "Es steht geschrieben" . Ein Vergleich / W. Böth. – Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas: Peter Lang, 1979. – 482 S.
6. Dürrenmatt, F. Dramaturgische Überlegungen zu den "Wiedertäufern" / F. Dürrenmatt // Gesammelte Werke in 7 Bänden. – Zürich: Diogenes Verlag, 1996. – B. 7. – S. 94 – 105.
7. Dürrenmatt, F. Es steht geschrieben / F. Dürrenmatt // Gesammelte Werke in 7 Bänden. – Zürich: Diogenes Verlag, 1996. – B. 1. – S. 9 – 148.
8. Dürrenmatt, F. 21 Punkt zu den "Physikern" / F. Dürrenmatt // Die Physiker / F. Dürrenmatt – Zürich: Diogenes Verlag, 1998. – S. 91 – 93.
9. Dürrenmatt, F. Schriftstellerei und Bühne / F. Dürrenmatt // Gesammelte Werke in 7 Bänden. – Zürich: Diogenes Verlag, 1996. – B. 7. – S. 18 – 21.
10. Dürrenmatt, F. Theaterprobleme / F. Dürrenmatt // Gesammelte Werke in 7 Bänden. – Zürich: Diogenes Verlag, 1996. – B. 7. – S. 28 – 69.
11. Rumler-Gross, H. Thema und Variation. Eine Analyse der Shakespeare- und Strindberg-Bearbeitungen Dürrenmatts unter Berücksichtigung seiner Komödienkonzeption / H. Rumler-Gross. – Köln, Wien: Böhlau Verlag, 1985. – 286 S.
12. Unseld, S. Bertolt Brechts Dreigroschenbuch / S. Unseld. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960. – 480 S.

Поступила 31.05.2012

#### THE USAGE OF ELEMENTS BERTOLT BRECHT'S EPIC THEATRE IN THE PLAY "IT IS WRITEN" BY FRIEDRICH DÜRRENMATT

S. MATYRKA

*The early play "It is written" by the Swiss dramatist Friedrich Dürrenmatt is explored. The peculiarities of reinterpretation of some points of the theory of Bertolt Brecht's epic theatre is analyzed. Initially Dürrenmatt thinks of Brecht's studies with some kind of criticism. Although he does not set a concrete task to reconsider and to interpret Brecht's theatre theory, the Swiss play writer subjects it to criticism. The main attention in the article is given to the similar features of the both authors' theories and the basic divergences of opinion concerning the epic method of representation on the stage. Dürrenmatt separates the two levels in his play on the one hand: the "play-level" and the "epic level", on the other hand he connects them to each other again. In the sequel that finds the expression in the original way of saying of the characters: the cues are full of biblical citation and allusions on the classic literature works.*