УДК 821.112.2

ТРАДИЦИИ АРИСТОТЕЛЕВСКОЙ «ПОЭТИКИ» В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ РАБОТАХ «ОБ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОМ ТЕАТРЕ» БЕРТОЛЬТА БРЕХТА И «ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРА» ФРИДРИХА ДЮРРЕНМАТТА

С.А. МАТЫРКО
(Полоцкий государственный университет)

Представлены особенности переосмысления основных тезисов «Поэтики» Аристотеля немецкоязычными драматургами и теоретиками театра Бертольтом Брехтом и Фридрихом Дюрренматтом. Брехт не считал основным положением «Поэтики» требование трех единств. Наибольший интерес для него представляло аристотелевское определение цели трагедии, а именно катарсиса. Исследуя и анализируя процесс как актерского, так и зрительского вживания в персонажа, Брехт критикует позицию Аристотеля и предлагает заменить принцип катарсиса принципом «эффект очуждения». Дюрренматт же считал, что учение Аристотеля о единстве времени, места и действия наиболее оптимально подходит также и для современного театра, хотя и нуждается в модернизации.

Трактат Аристотеля «Поэтика», написанный около 335 года до н.э. и посвященный теории поэзии, можно считать первым развернутым систематическим трудом в литературоведческой науке. «Поэтика» оказала огромное влияние на последующее развитие этой дисциплины и на протяжении многих веков оставалась непревзойденным образцом теоретической мысли. Кроме того, целый ряд последующих авторов вплоть до XVIII – XIX веков во многом повторяли Аристотеля, зачастую сводя его трактат к собранию догматических правил, которые следовало обязательно соблюдать каждому драматургу. Однако с развитием науки в целом и литературоведения в частности, с появлением все большего количества различных литературных течений и направлений многие драматурги и теоретики театра начинают рассматривать аристотелевский труд несколько по-иному. Среди них Бертольт Брехт занимает особое место. Применимо к теории об эпическом театре, разрабатываемой им самим, немецкий драматург вводит понятие «неаристотелевской драмы» («das nichtaristotelische Drama»). Следует заметить, что Брехт ни в коем случае не направляет свое учение против Аристотеля, как раз наоборот: именно «великолепная поэтика[1]» [2, с. 95. – Пер. В. Клюева] способствует пониманию, а также развитию его собственных теоретических идей.

Само название «неаристотелевский» основывается на том, что для Брехта главным является поиск типичного исторического источника эпического театра (для сравнения можно вспомнить то влияние аристотелевской теории на мировую драматургию вплоть до конца XVIII века). Термин «неаристотелевский» означает то, что брехтовский театр имеет своей целью перенесение типичных для нового времени научных направлений и тенденций в искусство, в первую очередь на театральную сцену [9, с. 385]. Уже с первых страниц своего эссе «О неаристотелевской драме» («Über eine nichtaristotelische Dramatik», 1939) Брехт высказывает идею о изначально заложенном противоречии в термине «эпический театр» (das epische Theater) [3, с. 252]. Так, согласно Аристотелю, эпическая и драматическая формы в корне отличаются друг от друга: «Именно подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер (имеется в виду эпос), или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица (лирика), или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных (драма)» [1, с. 169].

Таким образом, Аристотель полностью исключает эпический элемент из жанра трагедии. В то время как главной целью эпоса оставалось в первую очередь повествование, рассказ, для трагедии важнейшим оставалось эмоциональное возбуждение зрителя [8, с. 132].

Брехт же говорит о слиянии драматического и эпического элементов. Он придерживается точки зрения о возможности сцены повествовать и историзировать основные события драмы: использование новейших технических механизмов и оборудования позволило действию, разворачивающемуся на театральных подмостках, обзавестись неординарными деталями, получить дополнительную повествовательную многоплановость и обширную предысторию.

Имея своей целью создать театр, способный отобразить крупнейшие события современности, Бертольт Брехт говорит, что усиление эпического элемента на сцене позволит драматургу, режиссеру и актеру вести подробный и *правильный* рассказ, а также поспособствует его критическому осмыслению и анализу со стороны зрителя.

[1] «großartige Poetik» [3, S. 277].

Вторым объектом критики Брехта стало рассмотрение цели драмы, которую Аристотель видит в катарсисе, а именно в душевном очищении зрителя от страха и сострадания путем подражания действиям, которые возбуждают страх и сострадание: «Итак, трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов» [1, с. 172].

На одно из распространенных заблуждений о том, что эпический театр отрицает все эмоции, Брехт заявляет, что для эпического театра эмоции вовсе не чужды. Более того, рассуждая дальше, Брехт говорит, что при помощи разума и аналитического наблюдения за происходящим на сцене эмоции зрителя вполне способны измениться неожиданным образом. Главная задача режиссера, актера и, в первую очередь, драматурга – это направить зрителя верным путем: «Зрителя нельзя уже уводить из его мира в мир искусства, нельзя уже похищать, как ребенка; напротив, его нужно ввести в его же реальный мир с ясной головой»[2] [2, с. 97]. Брехт задается вопросом, возможно ли заменить главные определяющие чувства катарсиса – страх и сострадание – на другие, например, на жажду знаний и готовность оказать помощь [9, с. 385].

В дальнейшем он дает утвердительный ответ на этот вопрос, рассуждая о вживании (Einfühlung) актера и зрителя в роль. Аристотелевский термин «вживание» Бертольт Брехт называет «краеугольным камнем преткновения»[3] [2, с. 95] своего времени. Катарсис у Аристотеля достигается с помощью уподобления (мимезиса), согласно чему актер на сцене должен как можно глубже вжиться в своего героя. Брехт же отмечает, что порой актер «делает это с такой убедительностью, с такой силой перевоплощения, что зритель подражает в этом актеру и таким образом начинает обладать переживаниями героя»[4] [2, с. 95]. Немецкий драматург не желает, чтобы между сценой и публикой устанавливался своего рода гипнотический контакт на основе вживания, когда зритель в некотором роде «заражается» эмоциями. Ведь тогда он ограничится только впечатлениями, мыслями и чувствами действующих на сцене лиц, а само действие как таковое, его место в истории, последствия, а также влияние на другие события остаются без внимания. Следовательно, нужный эффект не достигается, и социальная позиция зрителя остается неизменной.

В поисках того, что могло бы вывести зрителя из состояния вживания, Бертольт Брехт приходит к мысли о принципе очуждения (Verfremdung). Согласно автору, «произвести очуждение события или характера – значит, прежде всего, просто лишить событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно, и вызвать по поводу этого события удивление и любопытство. […] Следовательно, очуждать – это значит историзировать, изображать события и персонажи как нечто историческое, преходящее. Разумеется, то же самое может произойти и с современниками: их поведение тоже можно представить как обусловленное эпохой, историческое, преходящее»[5] [2, с. 98]. Тем самым Брехт стремится, чтобы зритель в театре воспринимал все происходящее на сцене с позиции преобразователя, реформатора, чтобы зритель осознал свою способность влиять, изменять и совершенствовать естественные и общественные процессы.

Таким образом, неаристотелевская драматургия, по мнению Брехта, способна в крупных масштабах развернуть на сцене острые социальные темы и показать их в той целостности и значимости, какой недоставало театру аристотелевскому.

Эссе «Проблемы театра» («Theaterprobleme») швейцарского драматурга Фридриха Дюрренматта было опубликовано в 1954 году. Сам автор называет свое эссе «попыткой бросить взгляд стороннего наблюдателя на теоретическую драматургию»[6] [7, с. 29]. Особое внимание он уделяет в первую очередь современным возможностям театра.

Основным предметом переосмысления аристотелевской «Поэтики» у Дюрренматта стало положение о единстве времени, места и действия. Швейцарский драматург не рассматривает «Поэтику» как нечто вездесущное и незыблемое, наоборот, для него драматургия Аристотеля – это конкретное единич-

---

[2] «Er sollte nicht mehr aus seiner Welt in die Welt der Kunst entführt, nicht mehr gekidnappt werden; im Gegenteil sollte er in seine reale Welt eingeführt werden, mit wachen Sinnen» [3, с. 280].

[3] «ein Grundpfeiler» [3, с. 277].

[4] «Der Schauspieler ahmt den Helden nach, und er tut es mit solcher Suggestion und Verwandlungskraft, daß der Zuschauer ihn darin nachahmt und sich so in Besitz der Erlebnisse des Helden setzt» [3, с. 277].

[5] « Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen. […] Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen. Dasselbe kann natürlich auch mit Zeitgenossen geschehen, auch ihre Haltungen können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden» [3, с. 280 – 281].

[6] Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, перевод наш. – *С. М.* Ср.: «Versuchung […], einige Seitenblicke auf die theoretische Dramaturgie zu werfen».

ное проявление общей театральной идеи. Так, согласно Дюрренматту, драматургию Аристотеля можно и нужно изменять согласно тому же самому времени, месту и действию (ситуации), о единстве которых говорится в теории Аристотеля.

Так, аристотелевское единство является своеобразным требованием идеального театрального действия, этот факт неоспорим уже с точки зрения логики и эстетики. Но вместе с этим Дюрренматт задается вопросом, не дана ли таким образом театру некая система координат, на которую при создании пьесы должен ориентироваться драматург. И тогда единство Аристотеля окажется чисто математическим «требованием высшей точности, высшей насыщенности и высшей простоты драматических средств»[7] [7, с. 31]. И тогда по своей сути единство места, времени и действия будет являться императивом, в котором наука о поэзии должна была убедить драматурга.

Размышляя о единстве действия, Дюрренматт анализирует соотношение сценического действия и предыстории этого действия: «Когда я собираюсь описать действие, которое, скажем так, должно развиваться в течение двух часов на одном и том же месте, то это действие должно иметь предысторию, причем чем больше будет эта предыстория, тем меньше персонажей будет у меня в наличии»[8] [7, с. 31 – 32].

К тому же сценическое действие, как правило, короче самого события, которое это действие отображает. Зачастую меняется и положение сценического действия в событии: оно может быть поставлено прямо в середине события, а иногда – только ближе к его завершению.

Предыстория, а вместе с ней и само действие, может быть просто придуманным ради большего соответствия аристотелевскому единству. Но чем меньше материал знаком публике, тем более тщательно должна быть проработана экспозиция, предыстория. В то время как для греческой трагедии предыстория не характерна, ведь она заранее известна всем: зрители знали мифы, о которых говорилось в пьесах. Зритель знал, о чем пойдет речь, поэтому для него сам материал был не столь интересен, сколько изложение этого материала. А зритель, который смотрит неизвестный материал, большее внимание уделяет материалу, нежели его трактовке. Именно поэтому такая пьеса должна быть богаче и подробнее, чем пьеса с известным действием. Соответственно, действие пьесы выходит за рамки первого и последнего предложений в пьесе, зачастую начинаясь задолго до знакомства с героями и не заканчиваясь их последними репликами.

Но Дюрренматт вовсе не заявляет, что единство Аристотеля устарело, наоборот: «что когда-то было правилом, позднее становится исключением, а затем уже и единичным случаем, каждый раз заявляющем о себе»[9] [7, с. 33]. Каждая пьеса будет, так или иначе, следовать единству, хотя и при несколько других условиях. На месте предыстории может доминировать и ситуация, посредством чего единство вновь становится возможным.

Драматургии Аристотеля в первую очередь свойственна привязанность действия к определенному месту и его воздействию на происходящее. В этой связи Дюрренматт вводит понятие драматического места, которое следует отличать от места действия пьесы. При написании пьесы автор должен постоянно полагаться на драматическое место. Драматург должен сочинять драму с помощью сцены, на которой и будут разворачиваться все события его пьесы. Это и является основным отличием касательно места действия, соблюдать которое можно, хотя и не обязательно: «Все зависит от того, насколько автор включает сцену в действие, насколько сильной он хочет сделать ту иллюзию, без которой не обходится ни один театр»[10] [7, с. 40].

Драматическое место – это задача сценографа, который моделирует декорации таким образом, чтобы они согласно интерпретации режиссера наиболее точно соответствовали авторскому замыслу. Драматическое место в некотором роде вариативно, то есть оно может конкретно изображать место действия, может лишь абстрактно передавать его определяющие черты, а зачастую может и вовсе ничего не изображать. Так, например, достаточно только реплики: «Мы в Венеции». А декорации, хотя они в этом случае и не будут средством детального изображения, смогут указать, обозначить, определить. Таким образом, сами декорации становятся в некотором роде «обезматериаленными» («entstofflicht»), то есть не содержащими в себе своей изначальной реальной сущности.

«Обезматериаленным» может стать и место действия, изображаемое на сцене. Примером такого «обезматериаливания» может послужить экспозиция пьесы Дюрренматта «Брак господина Миссиссиппи»,

[7] «Forderung nach größter Präzision, größter Dichte und größter Einfachheit der dramatischen Mittel».
[8] «Wenn ich mich anschicke, eine Handlung zu schreiben, die sich, sagen wir, innerhalb zweier Stunden am selben Ort entwickeln und abspielen soll, so muß diese Handlung eine Vorgeschichte haben, und diese Vorgeschichte wird um so größer sein müssen, je weniger Personen mir zur Verfügung stehen».
[9] «Was einmal eine Regel war, wird nun eine Ausnahme, ein Fall, der immer wieder eintreten kann».
[10] «Es kommt darauf an, wie sehr der Autor die Bühne mit einbezieht, wie sehr er die Illusion will, ohne die kein Theater auskommt».

написанной в 1950 году: «Комната, чью позднебуржуазную роскошь и великолепие описать не так и просто. […] Вид: сбивающий с толку. В правом окне яблоневые ветви, за которыми виднеется какой-то северный город с готическим собором. В левом – кипарис, развалины античного храма, морской залив, гавань. […] передние правые двери ведут в вестибюль слева за углом. Давайте не будем делать догадок о том, каким образом был построен дом, предположим, что это в беспорядке переоборудованный дом патриция»[11] [5, с. 353 – 354].

Например, в пьесе «Слепой» автор умышленно противопоставляет месту слово, тем самым направив драматическое место наперекор всему, что говорят главные герои. Слепой герцог думает, что живет в замке, хотя на самом деле его замок уже давно превратился в руины. По сущности драматическое место то же, но посредством игры, разыгрываемой перед слепым, оно становится двойственным: местом, которое видит зритель, и местом, в которое верит слепой герцог:

«ГЕРЦОГ Я тот герцог, которого называют Счастливым. Все, что Вас здесь окружает, и все, что Вы видите, принадлежит мне: высокий замок, земля, что простирается к Вашим ногам, деревни, леса и холмы, насколько хватает Ваших глаз.

НЕГРО ДА ПОНТЕ Вы слепы.

(…)

ГЕРЦОГ *показывает в пустоту* Старая работа, как Вы можете убедиться, а на арке высечена история Хиоба, слева над сводом Вы видете старого мужчину, сидящего перед своим домом в земле Ур. Перед ним стоит искуситель, который по чистой случайности проходил мимо»[12] [4, с. 152 – 153].

Но пьеса связана не только с местом, она также передает время.

Фридрих Дюрренматт выделяет два вида времени. Первый вид – время, которое действие занимает в действительности. Второй – время, за которое это действие проходит на сцене [7, с. 45].

Аристотель же считал, что время трагедии и время действия этой трагедии должны совпадать: «достаточен тот объем, внутри которого, при непрерывном следовании событий по вероятности или необходимости, может произойти перемена от несчастья к счастью и от счастья к несчастью» [1, с. 175 – 176].

Время, таким образом, изображалось «натуралистично», то есть действия разворачивались друг за другом без перерывов и отступлений.

Теперь же театр способен воспроизводить время, «перекраивать» его по своему желанию. Стало возможным укоротить время, замедлить время, увеличить, приостановить и повторить время. К тому же Дюрренматт говорит о том, что единство Аристотеля и в античной трагедии соблюдается не совсем. Действие прерывается хорами, вместе с этим и время делится на части. Хор прерывал действие, выполняя таким образом функцию занавеса, хронологически разделяющего действие на смысловые части.

Здесь следует говорить не о времени действия, а о сценическом времени. Так, некоторые драматурги в своих пьесах заменяют занавес обращениями героев к публике, тем самым разрывая основное событие на составные части. Время в таких пьесах представлено разрозненными эпизодами, связанными между собой сюжетной канвой. Герои рассказывают публике свои горести и невзгоды (например, пьеса Торнтона Уайлдера «Наш маленький город») или дают свидетельские показания в суде (пьеса Макса Фриша «Андорра»). И на место драмы приходит эпика, описание. Поэтому такую театральную форму и называют эпическим театром.

Дюрренматт называет театр музеем, в котором можно показать сокровища прошлых театральных эпох [7, с. 36]. Но в то же время современный театр – это и поле для проведения экспериментов, порой смелых и неожиданных.

Таким образом, и Бертольт Брехт, и Фридрих Дюрренматт по-особому подходили к положениям аристотелевского трактата.

Брехт не считал основным положением «Поэтики» требование трех единств. В своих теоретических работах он совсем не акцентирует на нем внимания. Наибольший интерес для него представляет

---

[11] «Ein Zimmer, dessen spätbürgerliche Pracht und Herrlichkeit zu beschreiben nicht eben leicht sein wird. […] Die Aussicht: verwirrend; rechts das Geäst eines Apfelbaumes und dahinter irgendeine nordische Stadt mit einer gotischen Kathedrale, links eine Zypresse, Reste eines antiken Tempels, Meerbusen, Hafen. […] die (Tür) im Vordergrund rechts führt in eine Vorhalle um die Ecke links. Machen wir uns keine Gedanken, wie etwa das Haus gebaut sein könnte, nehmen wir an, es sei ein verwirrt umgebautes Patrizierhaus».

[12] DER HERZOG Ich bin der Herzog, den man den Glücklichen nennt. Es gehört mir alles, was Euch umgibt und was Ihr seht: Das hohe Schloß, das Land, das sich zu Euren Füßen ausbreitet, die Dörfer, die Wälder und die Hügel, soweit Euer Auge reicht.

NEGRO DA PONTE Ihr seid blind.

(…)

DER HERZOG *zeigt ins Leere* Alte Arbeit, wie Ihr Euch überzeugen könnt, und die Geschichte Hiobs in den Mauerbogen gemeißelt, Ihr seht den alten Mann links über die Wölbung vor seinem Haus im Lande Ur sitzen. Vor ihm steht der Versucher, der eben aus Zufall vorübergeht.

аристотелевское определение цели трагедии, а именно катарсиса. Исследуя и анализируя процесс как актерского, так и зрительского вживания персонажа, Бертольт Брехт критикует такую позицию Аристотеля и предлагает на замену вживанию использовать эффект очуждения.

Особое внимание в своем эссе «Проблемы театра» Фридрих Дюрренматт уделяет известному аристотелевскому единству. Он утверждает, что все элементы и проблемы места, времени и действия, как и прежде, относятся к элементам, приемам и инструментам драматургического ремесла, хотя и нуждаются в модернизации.

Примечательно, что Дюрренматт иногда приветствует Аристотеля, говоря о том, что его учение о единствах времени, места и действия наиболее оптимально подходит для написания пьес, а в дальнейшем – для успешных их постановок: «мы не выйдем и за пределы гостиной, ведь мы задались целью строго блюсти единство места, времени и действия» [6, с. 12].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Риторика. Поэтика. – М.: Лабиринт, 2005. – С. 167 – 202.
2. Брехт, Б. Об экспериментальном театре / Б. Брехт // Собр. соч.: в 5 т. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/2. – С. 83 – 101.
3. Brecht, B. Über das experimentelle Theater / B. Brecht // Werke in fünf Bänden. – Berlin-Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 5. Schriften. – S. 263 – 284.
4. Dürrenmatt, F. Der Blinde / F. Dürrenmatt // Gesammelte Werke in 7 Bänden. – Zürich: Diogenes Verlag, 1996. – B. 1. – S. 149 – 243.
5. Dürrenmatt, F. Die Ehe des Herrn Mississippi / F. Dürrenmatt // Gesammelte Werke in 7 Bänden. – Zürich: Diogenes Verlag, 1996. – B. 1. – S. 351 – 456.
6. Dürrenmatt, F. Die Physiker / F. Dürrenmatt. – Zürich: Diogenes Verlag, 1998. – 96 S.
7. Dürrenmatt, F. Theaterprobleme / F. Dürrenmatt // Gesammelte Werke in 7 Bänden. – Zürich: Diogenes Verlag, 1996. – B. 7. – S. 28 – 69.
8. Hecht, W. Brechts Weg zum epischen Theater. Beitrag zur Entwicklung des epischen Theaters 1918 bis 1933 / W. Hecht. – Berlin: Das europäische Buch, 2005. – 172 S.
9. Knopf, J. Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche / J. Knopf. – Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1980. – 488 S.

Поступила 25.05.2011

TRADITIONS OF ARISTOTELES' "POETICA" IN THE THEORETICAL WORKS "ABOUT THE EXPERIMENTAL THEATRE" BY BERTOLT BRECHT AND "THEATRE PROBLEMS" BY FRIEDRICH DÜRRENMATT

S. MATYRKA

The peculiarities of reinterpretation of main ideas of Aristotle's "Poetica" by German-speaking playwrights and theater scientists Bertolt Brecht and Friedrich Dürrenmatt are presented. Brecht does not consider the demand of the unities of place, time and action as the main proposition of "Poetica". Aristotle's definition of the aim of tragedy is of the largest interest to Brecht, particularly the definition of catharsis. Exploring and analyzing the process of actors' and spectators' getting the feel of a character he criticizes Aristotle's position and suggests replacing the principle of catharsis by the principle of "distancing effect". Dürrenmatt considered that Aristotle's doctrine about the unities of place, time and action did for modern theatre, too, although it needed some modernization.