

**ПРОБЛЕМА ЖАНРА В РАННИХ ДРАМАХ
В. В. МАЯКОВСКОГО И Б. БРЕХТА**
(*Владимир Маяковский, Ваал, В чаще горюдов*)

Зигфрид Ульбрехт (Магдебург)

Сравнительно-типологический анализ ранних драм Владимира Маяковского и Бертольта Брехта ставит своей целью выявление конвергенций и дивергенций отдельных пьес и их драматической структуры. Исследование этих произведений также связано с намерением отметить некоторые типологические тенденции в развитии европейской авангардистской литературы.¹

При анализе драматических текстов принято различать три пласта: функционально-языковой, тематический и сюжетно-композиционный. Внутри этих пластов проявляются также тенденции, которые в произведениях усиливают то эпическое, то лирическое начало, и, как элементы фенотекста, накладываются на структуру драматического генотекста.²

Рассмотрим сначала тематический пласт. В своих ранних драмах оба молодых авангардиста обращаются к теме индивида. Их мировоззрение пронизано всеобъемлющим «антропоцентризмом»³, и оба полностью

¹ Представленная статья опирается на: *Ульбрехт. З.*: Die Dramatik des jungen Vladimir Majakovskij und des jungen Bertolt Brecht: eine kontrastive Analyse unter besonderer Berücksichtigung des Verfremdungsverfahrens und der Montagetechnik [Драматургия молодого Владимира Маяковского и молодого Бертольта Брехта: сравнительный анализ с особым учетом приема остранения и техники монтажа]. Франкфурт-на-Майне 1996.

Согласно исследованиям А. Р. Волкова, посвященным драматургии произведений Маяковского, Брехта, Хикмета, Вишневского и Незвала, выделяется «особое международное типологическое течение», которое он называет «маяковско-брехтовским». *Волков, А. Р.* Жанровое своеобразие драматургии маяковско-брехтовского течения. В: *Litteraria Humanitas (K rosti Franka Wollmana. Genologické studie)*. Брно 1993, с. 237.

² Приемы анализа заимствованы из диссертации Вольфганга Шварца и базируются на его структуральном методе. *Шварц, В. Ф.*: Drama der russischen und tschechischen Avantgarde als szenischer Text: zur Theorie und Praxis des epischen und lyrischen Dramas bei Vladimir Majakovskij und Vítězslav Nezval [Драма русского и чешского авангардизма, как сценический текст: о теории и практике эпической и лирической драмы у Владимира Маяковского и Витезслава Незвала]. Франкфурт-на-Майне 1980.

³ *Альфонсов, В. Н.*: Трагедия В. Маяковского «Владимир Маяковский». В: *Вопросы литературы*, 3/1978, с. 140.

охвачены «физическим мироощущением»⁴. Главные герои пьес безоговорочно претендуют на счастье. У Ваала эта претензия обусловлена его эгоизмом, а у Маяковского она, как это свойственно экспрессионистам, схожа с желанием приносить счастье человечеству. Во *Владимире Маяковском* и *Ваале* можно подметить элементы, заимствованные из мировоззрения романтиков и из романтической поэзии.⁵ Отождествляя понятия «я» и «мир» при изображении темы художника, реальный поэт Маяковский надеется повлиять на жизнь и вызывать в ней какие-нибудь изменения. Фиктивный герой Брехта, поэт Ваал, берет на себя исполнение различных жизненных ролей (или как говорит Брехт, он пытается скользнуть в разные жизненные роли), наслаждаясь таким образом своим земным существованием более интенсивно и демонстрируя тем самым, как актер на сцене, свое умение справиться с жизнью. Здесь вырисовываются противоположные принципиальные позиции обоих авангардистов в их первых пьесах: у Маяковского проявляется тенденция к использованию лирических элементов, у Брехта же налицо склонность к эпическому. Это можно проследить и в библейских мотивах, которые присущи и *Владимиру Маяковскому*, и *Ваалу*. В то время, как Маяковский стремится объединить образ поэта, Христа и одновременно самого поэта, как реальное лицо, в единый образ, Ваал «озаряется»⁶, чтобы еще интенсивнее предаваться своему образу жизни и выставлять его напоказ.

Различные принципиальные позиции Маяковского и Брехта отражаются также в их концепциях отчуждения. Брехт говорит о «наслаждении рассматриванием»⁷ и о «странностях»⁸, которые нужно обнаружить в изображаемом. Возникшее у Брехта раннее понятие «Clou»⁹, действие

⁴ Альфонсов, В. Н.: Нам слово нужно для жизни: в поэтическом мире Маяковского. Ленинград 1984, с. 54.

⁵ Здесь хотелось бы указать на пока мало отмеченную исследователями, но очень содержательную статью о «романтических элементах» в поэзии Маяковского: Пономарева, Т. А.: О становлении творческого метода в поэзии раннего Маяковского. В: Жанрово-стилевые проблемы советской литературы. Межвузовский тематический сборник. Калинин 1980, с. 3-15.

⁶ Брехт, Б.: Baal (1918) [Ваал (1918)]. В: Он же. Baal: drei Fassungen [Ваал: три редакции]. Издано под ред. Д. Шмидт. Франкфурт-на-Майне 1966, с. 11.

⁷ Брехт, Б.: Aus einer Dramaturgie (1920) [Из одной драматургии (1920)]. В: Он же. Über experimentelles Theater [Об экспериментальном театре]. Издано под ред. В. Хехта. Франкфурт-на-Майне 1970, с. 11.

⁸ Там же, с. 10.

⁹ Там же.

которого часто обусловлено использованием гротескных стиливых средств, с течением времени становится эффектом отчуждения («V-Effekt»)¹⁰, усиливающим эпическое начало пьесы. Маяковский отстаивать другой «вариант сценическо-драматического отчуждения: усиливающий лиризм в пьесе»¹¹. В *Мистерии Буфф* по сравнению с *Владимиром Маяковским* эффект отчуждения превращается из усиливающего лирическое начало в усиливающий эпическое. Для создания динамичных структур Маяковский в начале своего творческого пути использует главным образом средство наслоения фиктивных уровней (композиционный гротеск)¹². Эти различия можно проследить на примере темы крупного города: Маяковский рисует действительность, в которой царит всеобщее противоречие между человеком и вещью, а также социальные конфликты. Только поэт, как мученик и пророк, в состоянии разрешить эти противоречия. Противоречие между человеком и вещью он снимает путем своего символического самопожертвования в образе Громальной женщины, которая позволяет вещам «скидывать лохмотья изношенных имен».¹³ Общество, изображенное в драме, образует контраст с пророчески-утопической картиной мира техники, предрекающего светлое будущее и заостряющего свое внимание на существующих социальных противоречиях. Брехт в драме *В чаще городов* описывает отдаленную во времени и пространстве искусственную среду: Чикаго. Чтобы лучше суметь описать жизнь крупного города, он создает дистанцию. Для ее отчуждения он выбирает американский фон.

Остановимся теперь на сюжетно-композиционном и функционально-языковом пластах. Как Владимир Маяковский, так и Бертольт Брехт являются представителями диссоциирующего стиля. У обоих действие пьесы не отвечает требованию Аристотеля единства и целостности. Действие *Владимира Маяковского* (подзаголовок: «Трагедия») и *Ваала* состоит из алогически смонтированных, фрагментарных, отчасти внутренне законченных монологов, а также отдельных ситуаций и состояний.

¹⁰ Брехт, Б.: *Neue Technik der Schauspielkunst* (1940) [Новая техника сценического искусства (1940)]. В: Он же. Сочинения о театре: о неаристотелевской драматургии. Сост. З. Унзельд. Франкфурт-на-Майне 1980, с. 113.

¹¹ См. Шварц, 1980, с. 154.

¹² Различение «композиционного и стиливого гротеска» перенято у В. Шварца (1980, с. 312). Первоначально оно восходит к диссертации Г. Гюнтера «Гротеск у Н. В. Гоголя» (1968).

¹³ *Маяковский, В. В.: Владимир Маяковский: трагедия*. В: Он же. Полное собрание сочинений, т. I. Москва 1955, с. 163.

Вместо целостности действия в основе пьес лежит круговое, возвращающееся к началу движение. В отличие от *Ваала* Брехта, главный герой которого вовлечен лишь во внешние события, во «Владимире Маяковском» изображаются прежде всего процессы, происходящие во внутреннем, воображаемом мире героя.

Относительно пространственно-временного построения можно отметить, что в эпически отчужденных драмах Бертольта Брехта «ломается временная последовательность изображаемого»¹⁴ – в лирически отчужденной драме Владимира Маяковского же «снимается причинно-логическая связь с временем»¹⁵ вообще. Конструкционная ось в *Трагедии* проходит вертикально, в *Ваале* и в драме *В чаще городов* горизонтально. Авторы подвергают пространство и время семантизации. В основе структуры пьесы Маяковского лежит лирический принцип времени (вневременность, ситуативность). В пьесах Брехта господствует эпический принцип времени (развертывающееся, движущееся вперед время). То же самое касается и структуры пространства.

Изображение драматических образов в первых произведениях Владимира Маяковского и Бертольта Брехта обусловлено «структурным принципом центрального Я»¹⁶. Герои пьес, поэт Маяковский и поэт Ваал, – это единственные лица, которые действуют на самом деле. В противовес к ним остальные образы выступают как марионетки. Рядом с этими общими типологическими чертами можно обнаружить также и различия. Абсолютизацией Я, расщеплениями и монтажами, предпринятыми на собственной личности, Маяковский в своей лирически отчужденной драме дополняет реалистический уровень, олицетворяемый самим поэтом, вторым, фантастическим, на котором находятся фрагментарные, гротескно стилизованные, преломленные через героя, образы. Взаимодействие двух уровней порождает композиционный гротеск. Брехт при изображении образов тоже прибегает к стилистическому приему гротеска. Однако у него весь состав образов (*Ваал* и *В чаще городов*) без исключения остается на одном фиктивном уровне, так что здесь можно говорить о стилевом гротеске. Детали, указывающие на композиционный

¹⁴ *Пфистер, М.*: Das Drama: Theorie und Analyse (UTB; 580) [Драма: Теория и анализ]. Мюнхен, 1977, с. 108.

¹⁵ См. *Шварц*, 1980, с. 105.

¹⁶ *Клотц, Ф.*: Geschlossene und offene Form des Dramas [Закрытая и открытая форма в драме]. Мюнхен 1992, изд. 13-е, с. 108.

гротеск, находим мы у Брехта позднее в его притче *Круглоголовые и остроголовые*.

Анализируя соотношение монологической и диалогической речи, можно отметить, что и в пьесе Маяковского, и в пьесах Брехта импрессиивно-диалогическая речь в пользу излагающе-монологической отступает на задний план. В *Трагедии* Маяковского много лирических элементов, в *Ваале* соперничают лирические и эпические тенденции, а в драме *В чаще городов* преобладает эпическое начало. *Ваал* и *В чаще городов* – это «монологические драмы»¹⁷, *Владимир Маяковский* же приближается к «монодраме» Николая Евреинова¹⁸, которая предполагает во время спектакля активное участие зрителя в переживаниях актера. У Маяковского – это дуэль между главным героем и зрительным залом, что позволяет говорить о «диалогизации монолога»¹⁹. На уровне слова и предложения также осуществляется вышеупомянутый принцип диссоциации. Футуристическое требование «слова как такового»²⁰ отражается в *Трагедии* в «паратактическом монтаже автономных слов»²¹, даже отдельных букв. При исследовании брехтовских драм уже на уровне слова и предложения можно обнаружить своеобразие речевых актов в диалоге («gestischen Duktus des Dialogs»²²).

Остановимся коротко на мотивах, не представленных персонажами. Оба автора заинтересованы в новом соотношении основного и побочного текста и самостоятельности мотивов, не представленных персонажами. У Брехта на основе мотивов, находящихся вне персонажей, в сценичес-

¹⁷ Деммер, З.: Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas (Kölner Germanistische Studien, 16) [Исследования формы и истории монодрамы (Кельнские германистические исследования; 16)]. Кельн 1982, с. 10сс.

¹⁸ Ефреинов, Н.: Введение в монодраму. Санкт-Петербург 1909.

¹⁹ См. Пфистер, 1977, с. 184.

²⁰ См., напр.: Крученных, А.; Хлебников, В.: Слово как таковое. В: Манифесты и программы русских футуристов. С предисловием издал В. Марков. Мюнхен 1967, с. 53-58.

²¹ Гансен-Леве, А. А.: Der russische Formalismus: methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung (Philosophisch-historische Klasse Sitzungsberichte Österreichische Akademie der Wissenschaften; 336) [Русский формализм: методологическая реконструкция его развития из принципа остранения (Австрийская академия наук; 336)], Вена 1978, с. 122.

²² Бар, Г. Э.: Und niemals wird eine Verständigung sein: »Im Dickicht der Städte« [И никогда не будет взаимопонимания: «В чаще городов»]. – В: Brechts Dramen: neue Interpretationen [Драмы Брехта: Новые интерпретации]. Под ред. В. Хиндерер. Штуттгарт 1984, с. 84.

ком эпизоде в баре (*Baal*) и в эпизоде в кабаре (*В чаще городов*) порождается комизм и трагизм. Оркестрион в указанном эпизоде в кабаре используется как эпический прием. Он создает дистанцию к происходящему и выполняет функцию притчи. Маяковский прибегает к использованию мотива шума, чтобы в гротесковой манере исказить действительность. Находясь на сепаратном фантастическом уровне, шум обладает собственной значимостью и становится самостоятельным элементом пьесы. На этом же уровне следовательно существуют и поставленные и реализованные на сцене метафоры («дети-поцелуи», «слезы»). Лирически отчужденная трагедия предполагает композиционный гротеск.

Zusammenfassung:

**Die Genreproblematik in den frühen dramatischen Werken von
V. V. Majakovskij und B. Brecht
(„Vladimir Majakovskij“, „Baal“, „Im Dickicht der Städte“)**

In den frühen dramatischen Werken Vladimir Majakovskijs und Bertolt Brechts („Vladimir Majakovskij“, „Baal“, „Im Dickicht der Städte“) wird die Abkehr von der normativen Auffassung der Gattung Drama sichtbar. Bei der kontrastiv-typologischen Analyse werden eine sprachfunktionale, eine motivische und eine Schicht des Sujetaufbaus unterschieden. Innerhalb dieser Schichten können bei beiden Autoren episierende und lyrisierende Tendenzen sichtbar gemacht werden, welche die dramatische Genotextstruktur phänotextuell überlagern. Dadurch kommt es zu Genreinterferenzen. Die verschiedenen Grundhaltungen finden auch einen Widerhall in den Verfremdungskonzeptionen. Brechts früher Begriff „Clou“ entwickelt sich im Laufe der Zeit zum episierenden „V-Effekt“. Majakovskij vertritt die andere „Variante der dramatisch-szenischen Verfremdung: die lyrisierende“. Innerhalb der Dramatik der europäischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts entwickelt sich mit dem Schaffen von Vladimir Majakovskij und Bertolt Brecht eine „typologische Richtung“, die man als lyrisch-epische Dramatik bezeichnen kann.