

Volkov, A. R.

**Жанровое своеобразие драматургии  
Маяковско-Брежтовского течения**

In: *Genologické studie. II, K počtě profesora Franka Wollmana.*  
Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1993, pp. [237]-244

ISBN 8021008369

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132320>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

**ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ДРАМАТУРГИИ  
МАЯКОВСКО-БРЕХТОВСКОГО ТЕЧЕНИЯ**

А. Р. Волков (Черновці)

Системно-типологическое сопоставление драматургии Маяковского, Брехта, Вишневского, Хикмета и Незвала выявляет чрезвычайную близость их драматургических принципов и драматургических систем. Повторяемость этих систем в национальных литературных процессах наряду со сходством тематики позволяет говорить о принадлежности названных авторов к особому международному типологическому течению - маяковско-брехтовскому, внутри которого Незвал сохраняет автономию. Идеино-художественные поиски драматургов носили глубоко осознанный, целеустремленный характер, о чем свидетельствуют их многочисленные высказывания.

То понимание задач театра, которое было у Маяковского, Брехта, Вишневского, Хикмета, Незвала, при системном воплощении в отдельные пьесы, породило драматургию столь своеобразную, что ее невозможно отнести к привычным жанровым разрядам. В устоявшиеся жанровые формы вносятся идейно-эмоциональная тональность другого жанра. Происходит сознательное сближение жанров и жанровое экспериментирование, возникают новые жанровые разновидности. Драматурги убеждены: для создания понятной народу литературы и театра надо выйти за обычные для 19 в. границы художественной литературы. Они отрицают утвердившиеся жанры, прежде всего бытовую драму и психологическую пьесу. Ранее периферийные жанры в качественно-трансформированном виде поднимаются до вершин искусства современности. При всем индивидуальном разнообразии общее направление жанровых экспериментов сходно. Они обусловлены всей системой драматургических принципов, являясь как бы их кристаллизацией.

Особо велико жанрообразующее воздействие принципов агитационности и лиро-эпизма. Им объясняется то, что пьесы авторов маяковско-брехтовского течения лишены одного из основных родовых признаков драмы. Общезвестны слова Горького: "Пьеса не допускает свободного вмешательства автора, в пьесе его подсказывание зрителю исключается" (6, XXVI, с. 411). Сходны определения современных теоретиков. Так, Г. Кайзер пишет, что в драме "персонажи в их действиях и словах организуют эту форму, сам поэт отступает" (die Personen in ihren Handlungen u. Worten sind das Maß gebende der Gestaltung der Dichter selbst tritt zurück) (13, с. 60). Действительно, в драматургии от Шекспира до Горького исключалось прямое вмешательство автора. Его отношение к происходящему передавалось опосредствованно, через речь и поступки героев, через сюжет.

В драматургии маяковско-брехтовского течения усиление и подчеркивание социально-научного, агитационного и субъективно-авторского элемента, стремление разрушить театральную иллюзию требовали особых художественных принципов и приемов театральной агитации. Они были найдены в лиро-эпических жанрах, где был накоплен опыт художественной передачи философских и политических идей, а также прямого высказывания авторского отношения к изображаемым событиям. Здесь применимо определение

лиро-эпика: "Отражение жизни и через переживания, и через законченные характеры...двупланное изображение человека и в его поступках, и в переживаниях, которые вызваны им у повествователя" (10, с. 351). Заменяв "повествователя" на "драматурга", получаем определение лиро-эпизма в драматургии: двупланное изображение человека в его поступках и переживаниях, которые вызваны им у драматурга.

Элементы лиро-эпика в драматическом театре бывали с незапамятных времен, от греческих комедиографов и фольклора до Гете, Лензу, Негома, Запольской ("Их четверо") или Блока. В драматургии социалистического реализма лиро-эпическое начало приобрело принципиально новое значение и органичность и в связи с открыто партийным характером нашего искусства. Здесь значение традиций для генезиса лиро-эпизма драматургии социалистического реализма не рассматривается. Вопрос ставится лишь типологически: лиро-эпизм как художественный принцип, с необходимостью возникающий из агитационности.

Лиро-эпическая драматургия отличается от лиро-эпического рода не только переводом особенностей лиро-эпика на театрально-драматургический язык. То, что в лиро-эпике определяло основной родовой признак, в лиро-эпической драматургии оказывается одним из равно важных признаков. Структура сложнее, чем в лиро-эпике. Там сочетались элементы двух литературных родов, здесь - трех. Драматический элемент составляет один план, соединение эпического с лирическим - другой.

Понятие и термин лиро-эпическая драматургия близки к тому, что А. Вирт назвал "стереометрической структурой". В работе "О стереометрической структуре Брехтовых пьес" он говорил о трех планах: драматическом, лирической манифестации и рефлексивной манифестации. В монографии "Структура пьес Брехта" исследователь "редуцировал" "стереометрическую структуру" до двух планов - "драматического плана" и "плана комментария"... В пределах плана комментария, который соответствует ранее применяемому понятию поэтического и философского планов, сохраняется понятие "лирической манифестации" и "рефлексивной манифестации" (14, с.11). Рассмотрение Виртом двупланности в пьесах Брехта ("Мать", "Мамаша Кураж", "Добрый человек из Сычуани" и др.) в основном соответствует предлагаемому пониманию лиро-эпизма в драматургии.

Особое значение для становления драматургии маяковско-брехтовского течения имела поэма - наиболее полный по охвату действительности, по размеру, наиболее сложный композиционно лиро-эпический вид. Особо четко стадии театрально-драматического освоения жанрового опыта поэмы - сюжетосложение, архитекtonика, стихотворная форма - видны у Маяковского.

Винневский, казалось бы, далекий от поэзии и стихотворства, тоже тяготеет к жанру поэмы. Ранний сценический монтаж "Красный флот в песнях" автор назвал "героическая поэма-оратория". Сценарий "Мы из Кривтада" - кинопоэмой. "Войну" - произведение, над которым работал 20 лет, определил как эпопею. "Оптимистическая трагедия" первоначально называлась "Гимн матросам". В окончательном тексте Второй ведущий, совершая переход от обращения к залу к началу сценического действия, говорит: "Ну, что ж, начнем! (Как вступление к поэме). Отложите свои вечерние дела. Матросский полк, прошедший свой путь до конца, обращается к вам - к потомству" (3, 1, с. 217-218). Реплика "как вступление к поэме" подчеркивает внутреннюю близость трагедии к жанру героической поэмы.

Имели значение и другие лиро-эпические виды. Фейхтвангер пишет: "По всей вероятности центром, из которого исходит Брехт, является баллада" (1, с. 728).

Используется опыт басен и парабол. На связь брехтовской драматургии с притчей неоднократно указывалось. Параболизирование событий было уже в "Барабанах в ночи": парабола создавала эффект очуждения, демаскирования мелкого буржуа. Эта тенденция продолжается в трех одноактовых. Притчево-параболический характер имеют "Человек есть человек", "Приговор Лукуллу", "Добрый человек из Сичуани", "Господин Пунтила и его слуга Матти", "Карьера Артуро Уи", "Круглоголовые и остроголовые", "Матужка Кураж", "Кавказский меловой круг". Брехт неоднократно подчеркивал призывный характер своих пьес. Напр. в "Круглоголовых и остроголовых": "Покажем в символическом облике неложные и ложные различья, начнем параболу, и пусть увидят в ней, какое же различие важнее" (2, 11, с. 12). Жанровый подзаголовок "пьеса-парабола" имеет "Добрый человек из Сичуани". В создании пьес-парабол реализуются драматургические принципы Брехта: обобщенность, лаконизм, интеллектуализм, лиро-эпизм и тропизм. Надо отметить, что жанр драматической притчи вообще причинно связан с этими явлениями, ибо парабола представляет собой жанр-троп (аллегория).

Сочетание агитационности и лиро-эпизма очевидно и в жанровой структуре "Учебник пьес" Брехта, жанр которых иногда определяют как моралите.

Для драматургии маяковско-брехтовского течения характерна не только межродовая, но и внутриродовая интерференция. Агитационность, динамизм и экспрессивность порождают сочетание утверждающего и сатирического начал.

Жанровое новаторство подчеркивается подзаголовками. "Мистерия-буфф. Героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи". Не довольствуясь таким определением, Маяковский пояснил: "Мистерия-буфф", — это наша великая революция, сгущенная стихом и театральным действием. Мистерия — великое в революции, буфф — смешное в ней." (7, III, с. 359). "Применение элементов средневекового театра для целей, прямо противоположных первичной идеологической задаче этого театра, оказалось плодотворным благодаря тому, что в средневековом театре тенденция религиозной пропаганды находилась в борьбе с постепенно вытеснявшей ее тенденцией народной игры" (II, с. 30, ср. 9, с. 85-86).

Жанровые поиски продолжают. Написано несколько агитпьес — обзоров: "А что если?", "Пьеска про попов...", "Как кто проводит время, праздники празднует. /На этот счет замечания разные/. Элементы обозрения очевидны и во всех трех главных пьесах Маяковского: "Мистерия-буфф", "Клоп", "Баня". Параллельно работает Маяковский над меломимами для цирка. Своеобразное явление представляет "театральный отчет" "Вчерашний подвиг". "Клоп" определен автором как феерическая комедия. "Баня" названа "драмой с дирком и фейерверком". Ни одной пьесы в традиционном жанре!

Жанровое новаторство хорошо видно в "Клопе", где резко сменяются стилистические тональности. Первая часть — бытовая сатира. Вторая — условная фантастика и резкая эксцентрика, не лишенная юмора. Но во всей пьесе заключено и утверждающее начало. Так создается гротескная жанровая интерференция, свойственная всем пьесам Маяковского (8, с. 225-226; 12, с. 262-263). Их нельзя подводить под стандартное определение

- сатирическая комедия. Не лишено основания утверждение С. А. Головащенко, что "Клоп" представляет в содержательно-жанровом отношении "художественную загадку" (5, с. 169). Попытка Таирова решить эту загадку, трактуя "Клопа" как произведение чистого жанра - сатирическую комедию - представляла любопытный парадокс, но не была адекватна писательскому замыслу.

Внутриродовая интерференция, типологически близкая тому, что имеет место у Маяковского, наблюдается в "Трехгромовой опере", "Швейке во второй мирской войне" и других пьесах Брехта. У него же представлен жанр обозрения. Если обозрения Маяковского - веселые, то брехтовское ревью "Страх и нищета в Ш империи", состоящее из 24 эпизодов, сюжетно не связанных, но объединенных общим идейно-тематическим замыслом, - мрачно, т.к. отражает иную социальную действительность. В "Пунтиле и его слуге Матти" сочетаются элементы реалистической комедии нравов и комедии дель арте.

Внутриродовая интерференция есть и у Хикмета: "Первый день праздника", и у Незвала: "Любовники из киоска" - одновременно лирическая драма и антиэпический гротеск, и у Вимневского: сам автор назвал "На Западе бой" публицистической трагедией.

Жанровое новаторство во многом связано с синтетизмом. Драматурги отрицательно относились к традиционным видам музыкально-театрального искусства. Они были бескомпромиссны, излишне категоричны, доходили до нигилизма:

За небольшую комуну // уступим оба  
самых больших-пре-больших ГОТОВА  
(7, XI, с.348).

- гласил лозунг на сцене при постановке "Бани". А на самой сцене отрицательные персонажи компрометировали балет. Отрицательно относясь к оперетте, Маяковский заставляет "механическую гражданку" Мезальянсову напевать: "О, баядера, пред твоей красотой!" (7, XI, с. 305).

Столь же отрицательно относился к опере и балету Викневский. Получив в 1930 г. предложение Ленинградского ГОТОВА написать оперное либретто на современную тему, драматург записывает: "Рождается замысел ударить в стенах оперы по оперным штампам. Замысел облекается в пародийно-сатирическую форму пролога (где пародируется "Мадам Баттерфляй" и "Кармен", а также осмеянный Маяковским в "Бане" балет Р. М. Глиэра "Красный мак" - А. В.), ему (прологу - А. В.) противопоставляется действие, корни которого уходят в наши дни (момент военной опасности)" (3, 1, с. 573). Этот замысел был осуществлен, но не в произведении для музыкального театра, а в драматическом: "Последний ремающий".

Традиционным видам музыкального театра противопоставлялись новаторские жанровые формы. У Маяковского введение вокального и танцевально-пантомимического материала придает социальным пьесам ("Клоп", "Баня") некоторые признаки то ли мюзикла, то ли водевиля при совершенно необычной для последней идейно-содержательной нагрузке. Закономерно обращение к "Клопу" композиторов: музыка Д. Шостаковича для мейерхольдовской постановки затем опера Э. Лазарева.

Еще большее значение имеет музыкально-песенное начало в пьесах Брехта. В "Трехгромовой опере", "Хеппи энд", "Подъеме и упадке города Махагони", "Швейке во второй мировой войне"

претерпевает ковенное изменение музыкальная комедия. Эти пьесы, особенно "Трехгромовая опера", стоят у истоков мюзикла в мировом театре. Впервые в спектакли большого социального содержания была введена джазовая музыка и зонги. А в "Матери" зонгово-песенный материал столь сумествен, что придает ей характер оратории. Брехт часто называет композиторов в качестве своих соавторов: К. Байля ("Трехгромовая опера", "Подъем и упадок города Махагонг"), Г. Эйслера ("Мать", "Круглоголове и остроголове"). Постоянно сотрудничал драматург с П. Дессау, автором музыки к "Мамаме Кураж", "Доброму человеку из Сычуани", "Исключению и правилу", "Кавказскому меловому кругу". Последним же написаны оперы "Господин Пунтила" и "Осуждение Лукулла, новаторские по своей музыкальной форме, порвавшие с традицией.

Первое домедвее до нас произведение Вимневского для сцены "Красный флот в песнях" представляло монтаж матросских песен и было предназначено для Ансамбля песни Александра. Автор подчеркивал, что оно носит ораториальный характер. Внутренне музыкальна "Оптимистическая трагедия". Поэтому ее постановщики обычно усиливают музыкальное оформление предумотренного автором (песни, вальсы), но следуя в им указанном направлении. Такова романтико-героическая музыка Кара Караева. "Оптимистическая трагедия" оказалась и на оперной сцене - музыка А. Н. Холминова.

Легла на музыку и танец "Поэма о любви" - балет Кара Караева. Им же была написана музыка к постановке другой пьесы Хикмета - "Чудак".

Незвал назвал своих "Трех мумкетеров" героически-любовной музыкальной комедией, а ранние произведения для театра - сценическими композициями. В этом просматривается связь организации пьес с музыкальной композицией.

Незвал и Брехт, интересуясь балетным искусством, хотели его реформировать и даже в связи с этим писали балетные либретто.

Ханрово оригинально трактуются драматические, более того, трагические конфликты. Чисто трагичен только "Владимир Маяковский". Затем под воздействием исторических событий октябрьской поры, с обретением коммунистической партийности Маяковский-драматург эволюционирует к историческому оптимизму, начиная от "Мистерии-буфф", а в "Бане" одновременно и к осмеиванию казенного бюрократического оптимизма.

Драматическое и трагическое выступает в соединении с агитационно утверждающим и сатирическим. Сочетаются схематические броские маски и психологически сложные характеры. Сочетание высокого и низкого придает сценическим ситуациям трагикомическую окраску в ряде пьес Брехта и Хикмета. Так, Брехт, перерабатывая "Учителя" Ленца, вводит, казалось бы, незначительные текстуральные изменения и придает этим трагедии Ленца комедийное звучание. В значительной мере это можно сказать и о переработке "Кориолана". З. Владимировой имеет основания говорить о "черточках трагикомедии" в "А был ли Иван Иванович?" (4, с. 100).

Даже в пьесах Брехта, Хикмета, Незвала, изображающих капиталистическую действительность и кончающихся сюжетным поражением положительных героев, авторская концепция оптимистична. Это проистекает из социального оптимизма, отличительной черты марксистского мировоззрения, и из принципов агитационности и лиро-эпизма. В заключительных строках эпилога "Доброго человека из Сычуани" авторский персонаж Актер прямо декларирует

оптимистическую, антидетерминистскую позицию Брехта:

...Беду поправьте  
И мысль и разум свой сюда направьте  
Попробуйте для доброго найти  
К хорошему - хорошие пути.  
Плохой конец - заранее отброшен.  
Он должен, // должен, // должен быть хорошим!  
(2, II, с. 232).

Отсюда тяготение к оптимистической трагедии. Становление этого жанра произошло в первой половине 20 в., насущной трагическими событиями и в то же время историческим оптимизмом. В русской литературе, видимо, первое произведение такого жанра - "Атлантида" Л. Рейснер, напечатанная за 19 лет до "Оптимистической трагедии" Вишневского. В чешской литературе создание оптимистической трагедии связано с именем Чапека.

Не следует ли к жанру оптимистической трагедии отнести и "Сегодня еще зайдет солнце над Атлантидой?" Здесь есть все жанровые признаки трагедии. Конфликт ремен трагедийно: высокий герой Гадейрос борется против стихийных сил природы и общественных законов. По своему общественному положению он обладает мирскими возможностями для борьбы, но не умеет использовать их в полную меру, будучи слишком одиноким. Трагическая катастрофа предопределена. Один человек ни при каких обстоятельствах не может изменить ход исторических событий. Но не следует забывать, что физически погибает не только Гадейрос, но и его антагонист Властитель. А морально Гадейрос побеждает. Тревожась за судьбы человечества, он спасает таблички, на которых записаны достижения атлантов в области мысли, передав их грядущим векам и народам. Гадейросу не удалось остановить безумного Властителя. Но лучшее из созданного атлантами он спас.

Философская концептуальность породила эквивалентную художественную форму с весьма значительными условными элементами: использование традиционного сюжета, обращение к истории для отражения и обличения в обобщенной форме современного мира, такие драматургические принципы, как интеллектуализм и агитационность, тропизм, фантастика, резкая экспрессивность, сочетание стиха и прозы. Эти принципы прекрасно согласуются с жанром высокой, философской трагедии - оптимистической и содержащей элементы сатиры. Незвал использовал мрачное сказание для создания социально-философской трагедии - призыва к народам обуздать безумных милитаристов, пока они не привели к гибели свою же страну. Брехт из пессимистической пьесы Н. Грина "Поражение" создал оптимистическую трагедию "Дни Коммуны". Хикмет придал нетрадиционную оптимистическую развязку сюжету о Ферхате и Ширин в "Легенде о любви".

Так, при обработке традиционного сюжетно-образного материала проявлялось принципиальное отличие социалистического реализма от всех иных направлений современного искусства: его социальный революционный оптимизм.

#### Примечания

- 1 Брехт, Б.: Пьесы. М., Искусство, 1956.
- 2 Брехт, Б.: Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5-ти т. М., Искусство, 1963-65.
- 3 Вишневский, В. В.: Собр. соч. в 5-ти т.; и том местой,

- доп. М., Литиздат, 1954-61.
- 4 Владимiрова, З.: Театр Назыма Хикмета. Театр, 1957, н.1, с. 97-102.
  - 5 Головченко, Ю. А.: Режиссерское искусство Таирова. М., Искусство, 1970.
  - 6 Горький, А. М.: Собр. соч. В 30-ти т. М., Литиздат, 1949-56.
  - 7 Маяковский, В. В.: Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., Литиздат, 1951-61.
  - 8 Микулашек, М.: Новаторство Маяковского-комедиографа ("Клоп" и "Бяня"). Slavia 1967, № 2, с. 205-232.
  - 9 Микулашек, М.: Победный смех. (Опыт жанрово-сравнительного анализа драматургии В. А. Маяковского.) Брно, 1975.
  - 10 Тимофеев, Л. И.: Теория литературы. Основы науки о литературе. М., Учпедгиз, 1948.
  - 11 Февральский, А. В.: Маяковский - драматург. М.-Л., Искусство, 1940.
  - 12 Bartoš, C.: O groteskní satirě ve slovanských literaturách XX století - Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii. - Praha, nakladatelství Československé akademie věd, 1963, s. 261-266.
  - 13 Kayser, W.: Kleines literarisches Lexikon. - 3. Aufgabe. Bern und München, Franke Verlag, 1961. - I Bd.
  - 14 Wirth, A.: Struktura satyr Brechta. Wroclaw, Ossolineum, 1966.

#### DIE GENREEIGENTÜMLICHKEIT DER DRAMATURGIE MAJAKOWSKI-BRECHTSCHER RICHTUNG

In der Dramaturgie des 20. Jahrhunderts wird eine typologische Richtung ausgesandert, die mit den Namen von Majakowski, Brecht, Wischnewski, Hikmet, Nezval und anderen Autoren vertreten ist. Jenes Verständnis der Aufgaben des Theaters, das diese Schriftsteller charakterisiert, hat solch eine eigenartige Dramaturgie hervorgebracht, daß man ihre Stücke nicht zu den gewöhnlichen Genrekategorien rechnen kann. Bei aller individuellen Eigentümlichkeit ist die allgemeine Richtung der Genreexperimente ähnlich. Sie sind durch das ganze System der dramaturgischen Prinzipien bestimmt. Groß ist der genrebildende Einfluß der intellektuellen Agitation und des Lyrisch-Epischen. Die Verstärkung und Hervorhebung des Sozial-Wissenschaftlichen, Agitations- und Autorenelements, das Streben die Bühnenillusion zu brechen, verlangten besondere Mittel. Es entstand die lyrisch-epische Dramaturgie: zweischichtige Darstellung der Personen in ihren Handlungen und Erlebnissen, die sie bei dem Dramatiker erwecken. Die Agitation, Dynamik und Expression rufen dabei die Verbindung der behandelnden und satirischen Elemente hervor. Es findet die bewußte Näherung der Genres und die Entstehung neuer Genreabarten statt, die von



den Untertiteln hervorgehoben wird. Eine groteske Genreinterferenz ist für die Hauptstück: Majakowskis eigen. Etwas anders wird die Interferenz immiten der Gattung von Brecht, Hikmet oder Nezval verwirklicht. Außerdem ist das Genre- neuertum mit der Synthese verbunden. Die Genreeigentümlichkeit ist bei der Auffassung der dramatischen und tragischen Konflikte zu merken. Das Dramatische und das Tragische treffen nicht allein, Sondern in der Verbindung mit dem Agitationsbejahenden und Satirischen auf. Sogar in den Stücken von Brecht, Hikmet, Nezval, die mit einer Niederlage der positiven Helden enden, ist die Konzeption des Autors optimistisch. Daher ist die Neigung zum Genre der optimistischen Tragödie zu erklären.