

**КИТАЙСКАЯ МУДРОСТЬ И КАТЕГОРИИ АЗИАТСКОГО ТЕАТРА
В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА**

FILOZOFIA CHINEZĂ ANTICĂ ȘI CATEGORII ALE TEATRULUI
ASIATIC N DIMENSIUNEA DRAMATURGICĂ A LUI BERTOLT BRECHT
ANCIENT CHINESE PHILOSOPHY AND THE CATEGORIES OF ASIATIC
THEATRE IN BERTOLT BRECHT'S DRAMATURGICAL DIMENSION

NINA ERMICIOI¹⁸,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-7778-4296>

SVETLANA TÎRȚĂU¹⁹,
doctor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-9619-5137>

CZU 821.112.2.09

DOI <https://doi.org/10.55383/ca2024.14>

Существует мнение, что путь создания Бертольтом Брехтом своего театра сравним с возведением Великой китайской стены²⁰. В данной статье особым образом интерпретируется природа данной аналогии. Драматургическое измерение Брехта немислимо без восточной составляющей. Случаи цитирования античной китайской мысли встречаются в произведении «Добрый человек из Сычуани». В этом же произведении обнаруживаем некоторые категории азиатского театра, поскольку связанное с представлениями Брехта о театре стилистическое своеобразие китайских приёмов сценической выразительности изначально заложено в драматургическом материале.

Ключевые слова: китайская мудрость, Конфуций, Мэн-цзы, Чжуан-цзы, цитирование, эффект очуждения, пантомима

Există o opinie conform căreia modul în care Bertolt Brecht și-a creat teatrul este comparabil cu construcția Marelui Zid Chinezesc. Acest articol interpretează esența acestei analogii într-un mod special. De fapt, dimensiunea dramaturgică a lui Brecht este de neconceput fără o componentă orientală. Exemple de citare a gândirii chinezești antice se regăsesc în lucrarea „Omul cel bun din Seciuian”. În același timp, estetica, unicitatea stilistică și metodele de exprimare scenică caracteristice performanțelor artiștilor chinezi sunt parțial reflectate în materialul dramaturgic.

Cuvinte-cheie: gândirea chineză antică, Confucius, Mencius, Zhuang Zhou, citare, efectul distanțării, pantomimă

There is an opinion that the way Bertolt Brecht created his theatre is comparable to the construction of the Great Wall of China. This article interprets the nature of this analogy in a special way. In fact, Brecht's dramaturgical dimension is inconceivable without an Eastern component. Cases of quoting ancient Chinese thought are found in the work «The Good Person of Szechwan». At the same time, the aesthetics, stylistic uniqueness and methods of stage expression inherent in the play of Chinese artists are partly reflected in the dramaturgical material.

Keywords: ancient Chinese thought, Confucius, Mencius, Zhuang Zhou, citation, V-effect, pantomime

¹⁸ E-mail: ninaermicioi83@gmail.com

¹⁹ E-mail: tartausvetlana2022@gmail.com

²⁰ Barba Eugenio *Teatru: Singurătate, meșteșug, revoltă*, 2013, p. 62.

Введение

В драматургическом измерении Бертольта Брехта находим мудрость «ста соперничающих школ», представителями которой являются Конфуций, Мэн-цзы, Чжуан-цзы и многие другие. В пьесе *Добрый человек из Сычуани* нами были обнаружены случаи цитирования драматургом изречений китайских мудрецов, что послужило стимулом для попытки создания таблицы *Боги v.v. мудрецы*, представленной в этой статье.

Относительно категорий азиатского театра, то Брехт делится некоторыми существенные замечания по этой теме в эссе *Эффекты очуждения в китайском сценическом искусстве*. Пантомима, как категория, вобравшая в себя другие, такие как жест и мимика, представляет своеобразную модель цитирования фабулы, способствующую отстранённо-критической трансляции содержания сценическую форму.

Китайская мудрость в драматургическом измерении Бертольта Брехта

Ядром данной главы стала таблица *Боги v.v. мудрецы*, разработанная на основе материала пьесы *Добрый человек из Сычуани*. Она сложилась из примеров сопоставления реплик персонажей пьесы с изречениями китайских мудрецов.

Исследователь Сергей Земляной полагает, что ставший фирменным знаком творчества Брехта эффект очуждения «начинается» с текста: «В соответствии со своей концепцией искусства <...>, распознавание компетентным читателем в предложенном ему тексте плагиата, переделки или контаминации, при условии знания им исходного текста, оригинала, создавало ту критическую дистанцию», являющуюся разновидностью «того «очуждения» (*Verfremdung*)», при котором читатель «должен был не «вживаться» в литературное произведение, а компетентно разбираться с текстом» [1 с. 19].

Таким образом, если использовать метод параллельного чтения пьесы *Добрый человек из Сычуани* и серии книг по античной философии Китая пекинского издательства *Sinolingua*, то сопоставить аутентичный смысловую нагрузку с интерпретацией немецкого драматурга и режиссёра становится весьма любопытно.

Например, монолог Вана о *Терновой роже* [2 с. 157] представляет из себя пучок идей, принадлежащих нескольким китайским мудрецам. Для пояснения данного тезиса нами были выработаны три замечания, которые слышатся, на наш взгляд, диссонансным аккордом (в какой-нибудь опере – предвестнице постмодернизма), из-за

многослойной, отстранённо-вольной интерпретации драматургом этой китайской притчи на потоке сознания.

Итак, **Замечание №1** вытекает из реакции Первого бога на слова Вана, выраженной в реплике: «Чего только не пишут!» [2 с. 157]. Первый бог выказывает своё несогласие относительно произнесённого Ваном (процитированного драматургом) отрывка из учения даоса Чжуан-цзы. Такой отклик сопоставим с изречением Мэн-цзы, который обращается к образу саду в негодующем тоне: «Подлы те люди, которые ухаживают лишь за тем, что является малым в их теле; велики те люди, которые ухаживают только за тем, что является большим в них самих. Представим себе теперь, что имеется мастер-садовод, который забросил выращивание своих дорогих платанов и дриандр и ухаживает за не представляющими никакой ценности кизилом и жужубами. В таком случае его сочтут презренным садоводом, не заслуживающим никакого уважения...» [3 с. 167]. Объединяет эти два высказывания идея о степени воздействия на среду персональным образом мыслей.

Замечание №2, относящееся к монологу Вана о *Терновой роще* является редким примером брехтовского цитирования, при котором автор-парадоксалист в целом оставляет нетронутыми форму и содержание притчи Чжуан-цзы из главы IV Внутреннего раздела *Среди людей*: «Есть в царстве Сун местечко – оно зовётся Цзинши, где в изобилии произрастают и катальпа, и кипарис, и туговое дерево. Но дерево толщиной в обхват или более того обязательно срубят кто-нибудь, кому нужен столб, чтобы привязывать обезьян. Дерево толщиной в три-четыре обхвата срубят тот, кто хочет вытесать колонну для своего дворца, а деревом толщиной в семь-восемь обхватов рано или поздно завладеет какой-нибудь богатый и знатный человек, желающий изготовить себе гроб. Вот так ни одно дерево не имеет возможности прожить сполна срок, дарованный ему природой, и безвременно гибнет от топора. Таково несчастье тех, кто представляет собой добротный материал» [4 с. 85].

Замечание №3 выражено итогом, выводимом Третьим богом из книжного отрывка, воспроизведённого водоносом: «Выходит, кто всех бесполезнее, тот всех ценнее» [2 с. 157]. Прообраз данной реплики находим у Брехта в статье *Комическое*: «Чжуан-цзы в *Страданиях из-за пригодности* показывает, что наиболее счастливы самые бесполезные» [5 с. 290]. У самого Чжуан-цзы идея такова: «Все знают пользу полезного, но никто не знает пользы бесполезного» [4 с. 86], а также «Воздерживаясь от действия <уподобляясь небу и земле>, мы приближаемся близко к блаженству и к наслаждению жизнью» [6 с. 195].

Можно наблюдать, как драматургом применяются разнообразные модели вращения содержания в пространстве театра.

Помимо вышеизложенных **Замечаний №1, №2, №3**, интерес представляет доказуемость валентности брехтовской мысли с восточной философией посредством допустимых инсценировочных ходов. К примеру, Первый и Второй боги реагируют на новость о том, что новоявленный двоюродный брат Шой Да, почтенный коммерсант, соблюдая интересы своей родственницы Шен Де, поступился интересами другой стороны: «Первый бог <...>. Ах, эта мне коммерция! <...> А праведный Кун торговал рыбой? Что общего у коммерции с достойной, честной жизнью?

Второй бог (*очень сердито*). Так или иначе, это не должно повториться. (Поворачивается, чтобы идти.)» [2 с. 132].

Исходя из приведённого отрывка определяем следующие задачи:

I) обнаружить в материале пьесе зацепку, благодаря которой стало бы возможным отождествить Второго бога с чуждым коммерции праведником Куном;

II) спроецировать полученный результат на образ китайского мудреца.

Гипотетически, решение сценическое I-й задачи может выглядеть так: Первый бог, по окончании своего антикоммерческого монолога, на реплике «А праведный Кун торговал рыбой?», соответствующим пластическим адресом вводит в большой круг внимания Второго бога. Предпринимает он, потому что его второй товарищ, так, как если бы речь шла непосредственно о нём, доводит себя (согласно ремарке «очень сердито») до состояния, которое необходимо учитывать. В то же время выстраивается система перекрёстных оценок между исполнителями ролей Вана и Третьего бога.

Предлагая такое решение, мы пробуем следовать примеру драматурга, который, «когда пишет <...> работает целиком в этом направлении. Он сам себе играет события. Так возникает то, что Б. называет «сцены показывания»» [7 с. 137].

Для решения II-й задачи мы посчитали нецелесообразным находить параллели в аутентичном источнике. Вместо этого любопытным в свете данной темы является составленное Е.В. Розен следующие примечание: «*праведный Кун* – Имеется в виду Конфуций» [2 с. 358]. Действительно, первый знак в имени китайского философа – 孔(kǒng) в транскрипционной системе Палладия соответствует слогу «кун». Однако, принимая во внимание брехтовскую непрерывную нюансировку значений, мы лишь оттолкнёмся от данного примечания. К праведнику Куну мы вернёмся, так как попутно обнаруживается важный смысловой момент, своеобразный семантический узел,

распутывание которого в заключительной части третьего раздела таблицы поможет выявить одну из идей данного произведения.

Отождествления, соответствующие приведённым выше примерам, присутствуют в материале пьесы в изобилии. Вероятно, с целью подтверждения закономерности обращения Брехта к восточной мысли графическая демонстрация обнаруженных уравнений являлась бы наиболее удовлетворительным аргументом. Следовательно, приведённая ниже таблица является попыткой схематически оформить электрические заряды китайской мудрости в молекулах брехтовской фразы – по две пары для каждого из вариантов пары брехтовский бог – китайский мудрец. Подобная визуально завершённая формула, как нам кажется, вполне могла бы подойти для раскрытия темы в диссертационном формате (*Таблица 1*).

Таблица 1. Боги v.v. мудрецы

Брехтовские боги	Китайские мудрецы
<i>Первый бог</i>	<i>Мэн-цзы</i>
Боги нашли приют у девушки (Шен Де), вынужденной продавать свою любовь. Первый бог: «Знай, что ты подарила нам нечто большее, чем ночлег. У многих, и даже у нас, богов, возникло сомнение – существуют ли ещё на свете добрые люди...» [2 с. 107].	«Если невестка будет тонуть, и зять не подаст руки, чтобы спасти, то это будет зверь. Что мужчина и женщина при взаимной передаче или получении чего-либо не касаются рук друг друга — это постоянное правило, спасение же утопающей невестки при помощи руки — это мера, требуемая обстоятельствами. Когда вселенная тонет, то её надобно спасать учением, а тонущую невестку спасают рукою. Неужели Вы хотите, чтобы я спас от гибели вселенную рукою?» [8 с. 133].
Диалог Вана с Первым богом: «Ван: Она купила у меня кружку воды, несмотря на то что шёл дождь. Первый бог: Всё это, в общем, не больше чем мелкая благотворительность. Впрочем, это понятно» [2 с. 131].	«Сегодня так называемые доброжелательные люди вмещают добродетели не больше чем на чашку, содержимым которой желают затушить воспламенившуюся телегу с дровами. Когда огонь невозможно потушить, они говорят, что вода не может погасить огонь. Они больше не верят, что доброжелательность лучше недоброжелательности...» [8 с. 109].
<i>Второй бог</i>	<i>Конфуций</i>
Из трёх богов, именно второй обращает	«Если мастер хочет хорошо выполнять

внимание на то, что «инструмент» Ванаводоноса должным образом подготовлен к работе: «Второй бог. <...>. Когда водонос дал нам напиток из своей кружки, я кое-что заметил. Вот кружка <с двойным дном>» [2 с. 103].	работу, он должен подготовить свои инструменты» [9 с. 41].
«Второй бог (очень сердито). Так или иначе, это не должно повториться» [2 с. 132].	«Неисправленная ошибка – настоящая ошибка» [9 с. 47].
<i>Третий бог</i>	<i>Чжуан-цзы</i>
Ван безуспешно пытается помочь богам найти ночлег. Второй по счёту отказ (от вдовы Су), он объясняет тем, что в неприбранной комнате полно пауков: «Второй бог. Пустяки! Где пауки, там мало мух. Третий бог (приветливо, Вану). Иди к господину Чену или ещё куда-нибудь, сын мой, пауки, признаться, мне не по душе» [2 с. 102].	«Цикада, нежась в тени, забыла об опасности; богомол, спрятавшийся за ней, схватил её; богомол что-то получил и забыл, в какой опасности он находится; сорока настолько жаждет схватить богомола, что забывает беспокоиться о собственной жизни (не видит, чтобы кто-то целился в неё из рогатки)» [6 с. 17]. Наблюдая это Чжуан-цзы печально вздохнул: «Увы! Вещи навлекают друг на друга несчастье, разные существа друг друга губят» [4 с. 187].
Возвращаемся к реплике Первого бога «А праведный Кун торговал рыбой?» [2 с. 132]. Развязываем семантический узел. У Чжуан-цзы «Кун» – это не рыбак, но рыба. Рыба Кун (鯤–kūn) в море является зародышем Великого Мудреца в теле Великого Дао ²¹ , что соответствует понятию кун ²² (空 – kōng) – даосской изначальной Пустотой.	«В Северном океане обитает рыба, и зовут её Кун. Кун настолько велик, что мне неизвестно на сколько тысяч миль он простирается» [6 с. 7].

Источник: собственной разработки

Погружаясь в драматургический мир Брехта, мы подвергаемся воздействию противоречивых формулировок, результирующих из авторской техники цитирования. Сам драматург пишет: «Если мы вобрали предмет в себя, он, прежде чем выйти из нас, должен воспринять что-то от нас, а именно критику, добрую или злую<...>, то, что

²¹Кун (китайские иероглифы) Baidu Encyclopedia.

²²В исследованиях, затрагивающих вопрос о влиянии восточной культуры на европейское искусство, нередко упоминается категория китайской философской мысли – кун. Например, в книге Е.В. Завадской «Восток на Западе» (с. 18) и в монографии В.И. Максимова «Век Антонена Арто» (с. 61).

выходит, должно непременно содержать в себе личное, правда, оно будет иметь двойственный характер...» [9 с. 338-339].

Категории азиатского театра в драматургическом измерении Бертольта Брехта

В драматургическом измерении Брехта категории азиатского театра присутствуют в виде пантомимы. Нам удалось обнаружить в произведении *Добрый человек из Сычуани* пантомиму на ремарках. Также в этой главе продолжается тема цитирования, однако в аспекте актёрского исполнения.

Исходя из замечаний Брехта о том, что китайский артист «заведомо ограничивается одним цитированием изображаемого героя» [10 с. 389], что <западный> исполнитель, применяющий эффект очуждения, «должен отказаться от *полного перевоплощения* в образ того или иного сценического героя», поскольку он «только *показывает* этот образ, только *цитирует* текст» [10 с. 475], и что взамен старательного создания впечатления, «будто он импровизирует, пусть лучше актёр покажет правду: а именно, что он цитирует» [10 с. 519], предлагаем альтернативное определение эффекту очуждения. Эффект очуждения – это актёрская техника изящного цитирования.

Например, пантомима может рассматриваться в качестве одного из приёмов данной техники. Вот, что Брехт пишет в заметке *Эффекты очуждения в китайском сценическом искусстве*: «Каждое движение этой прославленной девушки, наверное, не раз было запечатлено в картинах; каждый изгиб реки был чреват приключением, причём известно и приключение, и изгиб. Такое чувство у зрителя вызывают жесты артиста: это они прославили поездку девушки в лодке» [11 с. 231]. Пантомиму Брехт считает важнейшей основой актёрского искусства, объединяющей многие категории азиатского сценического искусства. По словам Брехта «мимические находки превосходно помогают раскрытию фабулы» [10 с. 209].

В пьесе *Добрый человек из Сычуани* присутствует пантомима, которую предлагаем назвать *Мой сын лётчик!* Она обнаруживается, если за исключением нескольких реплик опустить текст и объединить авторские пояснения в одно целое. Получается следующее: «Шен Де (*неподвижно смотрит ей <Шин> вслед. Потом осматривает себя, проводит рукой по животу, и на лице у неё появляется выражение глубокой радости. Тихо*). О, счастье! (*Как бы представляет публике своего маленького сына.*) Лётчик! (*Начинает ходить взад и вперёд, ведя за руку воображаемого сына.*) (*Кланяется.*) (*Даёт ему кружку воды.*) (*Идут, опасливо, осторожно озираясь.*) Нет,

лучше сюда, тут нас скроет кустарник (*Он, видимо, пытается оттащить её, она сопротивляется.*) (*Внезапно уступает.*) (*Поднимает его.*) (*Съедает вишню, которую он кладёт ей в рот.*) Вкусно. О, полицейский! (*Бегут.*) Теперь спокойно, спокойно, не спешите... (*Поёт, словно гуляя с ребёнком.*) ... [2 с. 160].

Узнаваемость, поэтичность, тематическая универсальность обеих пантомим (управляющая лодкой девушкой и пантомима *Мой сын лётчик!* из пьесы *Добрый человек из Сычуани*) способствуют цитированию фабулы средствами сценической выразительности.

Выводы

Китайская античная мысль является благодатным материалом, через обращение к которой Брехт привносит в драму элемент «неразрешимого – и благодатного именно в неразрешимости – противоречия» [7 с. 316]. Как следствие, её поверхностные слои трансформируются в сценически-действенный материал. Критическое цитирование обостряет внимание зрителей. Присутствие парадоксального и иронического контекстов позволяет предположить, что драматург преобразует восточную мудрость в поток, движущийся по исправленному руслу.

В случае актёрского исполнения, его причастность к потоку осуществляется через ассоциации, генерируемые пантомимой. В доведённом Брехтом до высочайших высот стиле возможны «преувеличенные стратегии игры» [12 с. 46], в том числе и пантомима, в которой китайский артист «использует своё лицо, как чистую страницу, которую можно заполнить жестами» [11 с. 231]. Пантомиму, как синтез категорий азиатского театра, как единство жестов и оценочной мимики, как бессловесное выражение индивидуального своеобразия поведения и повадок, Брехт считает основой актёрского искусства.

Библиографические ссылки

1. ЗЕМЛЯНОЙ, С. Человеческий проект Бертольта Брехта. В: Брехт, Б. *Ме-ти. Книга перемен* [online]. Москва: Логос-Альтера, 2004, с. 15–39 [accessat 11 ian. 2024]. Disponibil: brecht_1.pdf(lenin.ru)
2. БРЕХТ, Б. *Избранное*. Москва: Радуга, 1987.
3. МЭН-ЦЗЫ. Под. ред. Л.Н. Меньшикова [online]. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 1999. ISBN 5-85803-136-6 [accessat 11 ian. 2024]. Disponibil: mengzi.pdf (abirus.ru)
4. ЧЖУАН-ЦЗЫ. ЛЕ-ЦЗЫ. Пер. с кит., вступ. ст. и примеч. В.В. Малявина [online]. Москва: Мысль, 1995. ISBN 5-244-00772-6 [accessat 2 febr. 2024]. Disponibil: 586ccfa839bac6533af41c084a4196eb.pdf (philosophy.ru)
5. БРЕХТ, Б. *О литературе*. Москва: Художественная литература, 1988. ISBN 5-280-00392-1.

6. CAI XINQIN. *Zhuang Zi says*. Beijing: Sinolingua, 2009. ISBN 978-7-80200-213-5.
7. КОПЕЛЕВ, Л. *Брехт*. Москва: Молодая гвардия, 1966.
8. CAI XINQIN. *Mencius says*. Beijing: Sinolingua, 2009. ISBN 978-7-80200-212-8.
9. CAI XINQIN. *Confucius says*. Beijing: Sinolingua, 2010. ISBN 978-7-80200-211-1.
10. БРЕХТ, Б. *Театр: Пьесы. Статьи*. Т. 5/2 [online]. Москва: Искусство, 1965 [accesat 29 noiem. 2023]. Disponibil: Брехт Б. Театр.Т.5 (2).(teatr-lib.ru)
11. БРЕХТ, Б. *О театре* [online]. Москва: Иностранная литература, 1960 [accesat 29 noiem. 2023]. Disponibil: https://imwerden.de/pdf/brecht_o_teatre_1960__ocr.pdf
12. GAO XINGJIAN. *Aesthetics and creation*. New York: Cambria Press, 2012. ISBN 978-1604978360.