

Санкт-Петербургский государственный университет

БАДЕКИНА Ольга Андреевна

Выпускная квалификационная работа

«Пьеса Жоржи Амаду «Любовь солдата». Художественное и стилистическое  
своеобразие»

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа СВ.5055 «Иностранные языки»

Профиль «Португальский язык»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра романской филологии,

Ковалев Константин Викторович

Рецензент:

доцент, Кафедра истории зарубежных литератур,

Жуков Андрей Павлович

Санкт-Петербург

2021

## Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Панорама бразильской драматургии 1930-х – 1940-х гг.....	6
Глава 2. Пьеса «Любовь солдата» в контексте творчества Ж. Амаду 1930-х – 1940-х гг. ....	19
2.1. «АВС о Кастру Алвисе» и «Любовь солдата» - сюжетные и текстуальные совпадения и различия.....	26
2.2. Влияние Брехта. Теория эпического театра и ее использование в пьесе.....	31
Заключение .....	45
Список использованной литературы.....	46

## Введение

Жоржи Амаду (Jorge Amado, 1912–2001) - один из классиков бразильской литературы, долгое время был единственным автором этой латиноамериканской страны, которого знали в Советском Союзе. Его творчество, представляющее внушительный список романов, отражающих всю многогранность бразильского мировоззрения, переведено на многие языки мира и хорошо изучено. Однако один текст был пропущен критиками и филологами - единственное драматическое произведение Амаду, пьеса “Любовь солдата”. Амаду, который много экспериментировал с разными направлениями и жанрами, обращаясь и к национальным истокам, и к европейской традиции, написал пьесу, которая, хотя и не стала блистать на сценах театров по всему миру, но всё же представляет интерес с точки зрения её места в общемировом процессе развития драматургии, и в частности, её места в процессе модернизации и трансформации бразильского театра. Кроме того, это не единственное произведение Жоржи Амаду об известном поэте-романтике Кастру Алвесе, интерес представлял и анализ “АВС о Кастру Алвесе” как претекста "Любви солдата". В этой работе попытались определить стилистические особенности данного драматического произведения, а также найти отсылки к другим драматургам и их возможное влияние на пьесу Жоржи Амаду.

**Актуальность** данной работы состоит в том, что даже на языке оригинала, на португальском, мало работ, посвящённых этому тексту бразильского автора, на русской почве их и вовсе нет. “Любовь солдата” упоминается в ряду произведений Амаду, но никак не характеризуется с точки зрения художественного своеобразия. Это и послужило причиной выбрать в качестве **объекта** исследования стилистические и художественные особенности рассматриваемого произведения.

**Предметом** исследования являются отдельные драматургические приёмы, наблюдаемые в рассматриваемом тексте с точки зрения их

заимствования из европейской традиции или оригинальности и независимости. Была выдвинута **гипотеза о том**, что эта пьеса Жоржи Амаду была написана под влиянием немецкого драматурга и реформатора европейского театра Бертольта Брехта и его теории эпического театра.

**Цель работы** заключается в стилистическом анализе текста пьесы “Любовь солдата”, а также теории эпического театра Бертольта Брехта, послужившие основным источником материала исследования, а также проведении сравнительного анализа текстов рассматриваемого произведения и фрагментов эпических пьес Брехта.

Для достижения указанной цели перед нами стоят следующие **задачи**:

- изучение поэтики Жоржи Амаду;
- изучение теоретической литературы, посвящённой развитию бразильского театра в 30-40-е годы XX века;
- изучение теоретической литературы, посвящённой концепции эпического театра и её применения;
- определение особенностей художественного перевода рассматриваемого текста;
- анализ текста пьесы в сравнении с текстом биографии “ABC о Кастру Алвисе”
- сопоставительный анализ текстов эпических пьес Брехта и пьесы “Любовь солдата”

Для решения поставленных задач в работе применяются элементы различных **методов исследования**, таких как метод сопоставительного анализа языковых единиц русского и португальского языков, метод контекстуального анализа.

**Объём и структура работы.** Выпускная квалификационная работа состоит из Введения, четырёх глав, Заключения и Списка использованной литературы, включающей в себя 20 наименований на русском, португальском и английском языках. Общий объём текста составляет 47 страниц.

## **Глава 1. Панорама бразильской драматургии 1930-х – 1940-х гг.**

Третье десятилетие начинается в Бразилии с двух событий, поделивших историю на до и после: во-первых, это мировой кризис 1929 года, а во-вторых, революция 1930-го.

Произошедший в 1929–1933 гг. мировой экономический кризис ударил по зависимым странам, в том числе и по Бразилии. Перепроизводство кофе, нанёсшее урон экономике страны ещё в середине 1920-х годов, так и не было преодолено, скорее даже усугублялось правительством, которое искусственно удерживало высокие цены, а потому достигло серьёзных размеров – вдвое больше среднегодового потребления этого продукта. Когда валоризационная политика показала свою несостоятельность, цены достигли крайне низких показателей, и основной экспортный товар почти перестал приносить прибыль. Великая депрессия и аграрно-промышленный кризис внутри страны (затронувший не только производство кофе, но и каучука, какао, хлопка среди прочих) привели к банкротству многих предприятий, росту безработицы и нищеты [Ермолаев и др., 1962: 297-301].

Бедственное положение экономики страны приводит к обострению социальных конфликтов и появлению напряжения в политических кругах. Привилегированный ранее класс кофейных плантаторов богатых штатов Сан-Паулу и Минас-Жерайс встречает оформившуюся «оппозицию» в виде помещиков других регионов, не связанных с производством кофе. Это противостояние принимает серьёзный характер к 1930 г., в марте которого должны были состояться президентские выборы.

Правящая элита в лице Вашингтона Луиса (президента страны в 1926–1930 гг.) и губернатора штата Сан-Паулу Жулио Престеса создала объединение под названием «Консервативная концентрация», которых вскоре стали называть консерваторами. Жулио Престес был выдвинут в качестве их кандидатуры на пост президента, он представлял интересы союза с Великобританией и продолжение валоризационной политики.

Оппозиционеры, представленные в основном помещиками штатов Минас-Жераис и Риу-Гранди-ду-Сул, образовали свою коалицию, назвав её Либеральный альянс, заручившись поддержкой американского капитала. Их кандидатом на пост президента стал губернатор штата Риу-Гранди-ду-Сул – Жетулио Варгас. Главной целью этого объединения было положить конец единоличному господству плантаторов штата Сан-Паулу в политической и экономической сфере.

Несмотря на широкую поддержку Либерального альянса, президентские выборы в 1930 г. выиграла консерваторы. Тогда возник план вооружённого переворота, где ведущая роль отводилась движению тенентистов, то есть офицеров бразильской армии, активно восстававших против помещичье-буржуазной олигархии в 1920-е годы. Память о тех восстаниях ещё жила среди широких слоёв бразильского населения, поэтому влияние тенентистов было велико. Однако, внутри этого движения произошёл раскол на «революционеров», тех кто считали союз с Либеральным альянсом вредным для демократии, ведь Жетулио Варгас и сам был представителем землевладельческой олигархии (среди «революционеров» одной из главных фигур движения стал будущий руководитель Бразильской компартии Луис Карлос Престес), и «политиков», которые считали этот союз удачной возможностью для прихода к власти и проведения в дальнейшем демократических реформ. [Ермолаев и др., 1962: 306].

Таким образом, в стране накалялась обстановка, и Либеральный альянс решил ей воспользоваться, чтобы «направить огромную революционную энергию масс в узкое русло антипаулистского движения <...> путём верхушечных реформ и незначительных уступок» [Ермолаев и др., 1962: 310]. В октябре 1930 г. во многих штатах Бразилии при поддержке США начались вооружённые восстания, приведшие к свержению правительства В. Луиса и приходу к власти военной хунты, а затем и формированию нового правительства Жетулио Варгаса.

Либеральная революция, которую некоторые современники описывали как революционное движение или даже гражданскую войну [Ермолаев и др., 1962: 315], на деле оказалась лишь борьбой за власть помещичье-буржуазных группировок, умело воспользовавшихся народным недовольством и уязвимым положением страны из-за экономического кризиса. И вера в освобождение рабочих и крестьян от помещичьей эксплуатации и демократизацию Бразилии очень скоро сменились разочарованием и неуверенностью в завтрашнем дне.

На фоне социальных и экономических трудностей, бразильская литература, как и литературы других латиноамериканских стран, продолжала в начале XX в. активно догонять европейскую. Скорость, с которой она проходила те этапы, развитие которых в Европе могло продолжаться в течение столетий, привела к разнообразию и пёстрому сочетанию традиции и эксперимента. Однако, вместе с тем, как усложняются отношения Латинской Америки (Бразилии в частности) с внешним миром, бывшими метрополиями, так усложняются и отношения латиноамериканской литературы с западноевропейской традицией. Всё отчётливее проявляется антиевропоцентристская риторика и стремление найти свой путь, выйти за рамки европейской художественной модели, а не просто догнать её. В связи с этим и интерес к кризисным явлениям культуры Европы в XX веке - символизму, декадентству, модернизму, авангардизму во всём его разнообразии (особенно сюрреализму), абсурдизму [Гири́н и др., 2005: 22]. В разрушении понятий нормативности, рациональности, линейности и однородности латиноамериканские литературы – и литература Бразилии в этом отношении не составляет исключения – находят основу для выстраивания своей художественной картины мира. Характерно, что развитие модернизма в 1920-е годы (в европейской традиции ему будет соответствовать символизм и футуризм), происходит в Латинской Америке параллельно с осмыслением опыта неореализма и натурализма [Толмачёв и др., 2003: 452–455]. В Бразилии одним из ярких проявлений модернизма стало появление в 1928 г. группы «Антропофагия» - лидерами которой были Освалд де Соуза Андраде (1890–

1954) и Марио де Морайс Андраде (1893–1945), – грозившей «сожрать» европейскую культуру, дабы родить свою уникальную бразильскую. От того и интерес авторов нового поколения (среди которых и Жоржи Амаду) к Октябрьской революции, которая означала свободу от империализма Запада и создание новой культуры и вселяла веру в утопию, а именно в построение бесклассового общества. Широкое распространение «ангажированной» литературы (определение Жан Поль Сартра «*Littérature engagée*»), целью которой является распространение информации и агитация как средства изменения общества, привело к появлению её радикальных проявлений, не останавливающихся лишь на преобразении существующего строя через текст, таких как литература авангарда и революционная литература.

В то время как вся бразильское искусство реагировало на исторические события в мире и внутри страны, всю экспериментировала с жанрами и формами, порождая национальный модернизм, драматическое искусство оказалось не таким чутким к переменам в обществе и художественной сфере. Два театральные центра страны – Рио-де-Жанейро и Сан-Паулу – продолжали одну за другой ставить пьесы для развлечения публики. Не сработал и эффект Недели современного искусства 1922 г. (*Semana de Arte Moderna*), который за десять лет дал свои плоды в других сферах, превратив Сан-Паулу в столицу национального модернизма. И в Рио-де-Жанейро на подмостках долгие годы балом правила комедия. Как пишет в своей диссертации Ф. М. Огава: «Среди 174 бразильских пьес, представленных публике в Рио-де-Жанейро с 1930 по 1932 год, лишь две были драмами, остальные же распределились на ревю, 69 экземпляров, и комедии – 103.» [Ogawa, 1972] Актёры зачастую представляли одни и те же образы, привычные и любимые публике.

Выстроилась оппозиция «серьёзного» и «лёгкого» театра. С одной стороны, интеллектуальные круги считали, что нужно было модернизировать театр, сделать его более элитарным и европейским. С другой, бурное народное театральное движение, которое основывалась в основном на комедии и музыке. Авторы, которые предпринимали попытки привнесения европейских

художественных достижений на национальную почву, всё равно не могли полностью отказаться от законов коммерческого театра и запросов публики, которая была не столь требовательна и преимущественно видела в театре развлечение, а потому восторженно воспринимала водевили, музыкальные постановки и лёгкие комедии. В свою очередь драматурги, зарабатывавшие на жизнь театром, писали пьесы параллельно для двух или трёх театров [Cafezeiro, 1996: 444], что превращало их работу в конвейер, воспроизведение раз за разом одних и тех же удачных ходов и сюжетных линий. А потому комедия нравов (*comédia de costumes*) и ревю (*revista*), закрепившиеся в репертуарах бразильских театров в XIX веке, не намеревались покинуть подмостки в первые десятилетия XX-го [Cafezeiro, 1996: 342–343]. Появилось даже обозначение для этой плеяды профессиональных авторов – «Поколение Трианон» (по имени одного из крупных театров в Рио-де-Жанейро, где многие из авторов работали) – среди которых был Гастан Тожейра, Армандо Гонзага, Раймундо Магальянс Младший, Одувалдо Вианна и другие.

Гастан Тожейра (*Gastão Tojeira*, 1880–1965) изначально был коммивояжёром (этот опыт он позже использовал при написании пьесы «Милый Иеремия» (*O Simpático Jeremias*, 1918), но потом пополнил ряд авторов ревю, описывающих на сцене нравы бразильского общества и события, происходящие в стране. Немного из его произведений дополнили список классических, поскольку, работая на несколько театров, драматург практически штамповал пьесы одну за другой. Однако «Где поёт соловей?» (*Onde canta o sabiá* – отсылка к стихотворению поэта-романтика Гонсалвиса Диаса) – тоже комедия нравов, описывающая спокойную жизнь одной мелкобуржуазной семьи из пригорода Рио-де-Жанейро и то, как прибытия и отправления поездов ломают эту привычную рутину (прибывает на гастроли цирк, новый служащий железнодорожной станции или друг, восхваляющий Европу и пренебрежительно отзывающийся о Бразилии), но комедия нравов с некоторыми интересными элементами, которые можно было назвать модернистскими. Гармония старого уклада, символично обыгрываемая

мелодией пения соловья, игры на пианино в гостиной и флейты работника станции, сменяется разладом – птица улетает из клетки, а флейта с пианино не звучат в унисон.

Армандо Гонзага (1884–1953) –тоже придерживался театра нравов, изображая в своих произведениях социальные типы, критикуя общественные проблемы: «Член Верховного суда» (*Ministro do Supremo*, 1921) «Замолчи, Этельвина» (*Cala a boca Etelvina*, 1925)

Бразильский театр за первые десятилетия XX в. стал выполнять роль дополнения к системе образования (очевидно не справлявшейся со своей задачей), представляя исторические события и человеческие пороки в юмористическом ключе, чтобы просветить зрителя и, возможно, предостеречь его от ошибок.

Пьесы Гастана Тожейры и Армандо Гонзаги, изображавшие семейные драмы, уже не могли удовлетворить всех, особенно интеллектуальную прослойку общества, взгляды которой изменились после либеральной революции.

Подобно тому, как случилось в России со Станиславским, любители, а не профессиональные деятели театральной сферы должны были спасти театр от умирания в бесконечных самоповторах, от засилья комедии нравов. Естественность приходила на сцену извне, привлекая молодёжь и формируя новые вкусы. В Бразилии этот процесс связан с именами Алвару и Эужении Морейра, которые создали в 1927 г. «Игрушечный Театр» (*Teatro de Brinquedo*), которые стремились внести модернистские идеи в театр, показывать авангардные пьесы со всего мира и дать голос новым национальным драматургам. Алвару Морейра писал, что он хотел всегда создать театр, который бы «был простым, даже наивным, очень современным, для небольшого количества зрителей, со спектаклями каждый вечер...подобно Вьё Коломбье или театру Ателье в Париже» [Nunes: 62].

Первая и самая удачная пьеса Алвару Морейры, написанная для этого театра, «Адам, Ева и остальные члены семьи» (*Adão*,

*Eva e outros membros da família*, 1927). Постановка этого спектакля ломала привычные правила сценической игры – актёры выходили в партер к зрителям, очевидно играли с разрушением четвёртой стены. Но по содержанию она была сложнее, чем просто комедия для развлечения публики. Три персонажа, представителя маргинализированных групп: вор (Другой), нищий (Один) и проститутка (Женщина) – на протяжении пьесы разными способами поднимаются в обществе и становятся вскоре представителями элиты Рио-де-Жанейро. В пьесе почти отсутствует как таковое драматическое действие, но оно заменено риторическими диалогами.

Алвару и Эужения Морейра познакомили бразильскую публику с театром Жана Кокто, Жака Копо, Шарля Дюллена, Луиджи Пиранделло, гастролируя с 1928 по 1932 гг. по регионам Бразилии. Они привлекали в театр молодёжь из творческих кругов, распространяя театральную культуру среди любителей и показывая, что существует не отдельные буржуазный коммерческий театр и сугубо элитарный театр авангарда, но и нечто посередине, прокладывая дорогу в будущем для Театра студента (O Teatro do Estudante, ТЕВ), Студенческого Театра (O Teatro Universitário, ТУ), Экспериментального негритянского театра (Teatro Experimental do Negro, ТЕН), театра «Комедианты» (Os Comediantes) среди прочих [Cafezeiro, 1996: 431]. Всплеск активности любительского театра спадает к концу 1940-х, когда удерживать баланса между дилетантством и профессионализмом, между кассовостью и злободневностью становится всё труднее.

Первые попытки реформировать театр разбивались об ограничения комедии нравов, поскольку этот жанр, несмотря на его жёсткие рамки, был любим публике, а значит выгоден с экономической точки зрения театрам. Одним из первых авторов, кто упомянул на сцене наряду с социальными проблемами имя Карла Маркса, стал Журси Камарго (1898–1973), автор пьесы «Бог заплатит» (*Deus lhe Pague...*, 1932). Эта пьеса взволновала Бразилию; литературное сообщество, и так уже воспринимавшее Маркса как пророка современности, в тексте пьесы видело воплощение самой Революции. Другие,

ещё не настолько политизированные, восхищались сюжетом, классическим любовным треугольником, в котором ум победил над богатством и юностью. Ум же по замыслу автора и должен был восторжествовать над капитализмом, ведь если все поймут его недостатки, то экономическая трансформация произойдёт сама собой. Это двойное прочтение текста, её толкование с точки зрения марксизма и идеализма, отражает те иллюзорные надежды, которые пробудила в бразильских литераторах Революция 1930 г. Это проявилось в реакции на пьесу: как молодой Ж. Амаду хвалил автора за введение в текст «экономического вопроса» [Prado, 1988: 24], так и новый президент Бразилии Жетулиу Варгас, который ходил на постановку пьесы в Рио-де-Жанейро.

Хотя до сексуальной революции ещё было далеко, тем не менее идеи З. Фрейда уже успели проникнуть в Бразилию в 30-е годы XX века, заставляя авторов рефлексировать в своих произведениях на тему маскулинной тирании и убийств на почве ревности. Показательной можно считать пьесы «Пол» и «Бог» (*Sexo e Deus*, 1934) Ренато Вианна (1894–1953) с казалось бы давно известным сюжетом о запретной любви персонажей из богатых семей. Однако автор выстраивает в этих пьесах образ знати так, что эти благородные и верные традициям люди уже не кажутся такими благородными – их мораль лицемерна, причём не только с классической социальной точки зрения (брату незазорно убить сестру, дабы защитить честь семьи, но можно осквернить честь девушки из класса ниже без последствий для репутации), но и гендерной – вопрос о греховности измены ставится только тогда, когда она совершается женщиной. [Cafezeiro, 1996: 367].

Однако пьесы «Бог заплатит», «Пол» и «Бог», совершившие прорыв в плане содержания, сложно назвать новаторскими в том, что касается формы. Они всё ещё по форме следуют образцам XIX в. Например, в них должен быть резонёр, вокруг которого крутится сюжет и который, будет выступать в качестве рупора разума: Калазанс (в пьесе «Пол») и Отец Лионэл («Бог») как будто присутствуют в пьесе лишь для того, чтобы своей мудростью наставлять юных героинь - Сеси и Сони соответственно - и решать их проблемы. Эти

герои-резонёры борются с персонажами, олицетворяющими патриархальную закостенелость и слепое следование традициям, - отцами девушек. В финале обоих произведений правда и разум торжествуют над страстями. Подобное выстраивание системы персонажей наблюдается и в пьесе Жураси Камарго «Бог заплатит», где есть персонаж - Нищий, сам себя называющий философом - именно он выступает в качестве мудреца, рассуждающий об обществе как причине экономических бед во всём мире и упоминающий теорию Маркса, он же подобно *deus ex machina* приходит на помощь другим героям (Нэнси и Перикл) в решении их проблем. [Prado, 1993: 69]

Одувалдо Вианна (1892–1972) попытался расширить рамки комедии нравов, ломая единство времени и места. Его пьеса «Любовь...» (*Amor...*, 1933) представляет собой сложную игру с делением действия вертикально и горизонтально, так что, зритель, например, видит одновременно человека, который звонит, обслуживающего звонок телефониста, и прошедший звонок на другом конце сцены. Усложнение устройства сцены, освещения и деления действия было вызвано, безусловно, не только потребностью обновить национальную драматургию, но и так же должно было сделать театр более конкурентоспособным. Не стоит забывать, что в те же 1930-1940-е гг. продолжает расти популярность кинематографа, а потому драматургам и режиссёрам спектаклей необходимо было что-то изобрести, чтобы противопоставить эффектам монтажа и другим возможностям кино.

Однако это были первые робкие шаги на пути выработки новой эстетики, которым во многом мешал экономический фактор. Задачей театра было оставаться на плаву, что приводило к множеству компромиссов, и удобное и проверенное зачастую выигрывало у дерзкого и инновационного.

Говоря о модернизме и его борьбе с устаревшими моделями и сюжетами прошлых столетий, нельзя не упомянуть Марио де Андраде (1893 – 1945) и Освалда де Андраде (1890 – 1954). Последний написал в 1933 г. Пьесу «Король свечи» (*Rei da Vela*), которая соединила в себе как влияние Маркса, так и Фрейда, вставая в один ряд с пьесами «Пол и Бог» (*Sexo e Deus*, 1934) Ренато

Вианны и «Бог заплатит» (*Deus lhe Pague...*, 1932) Жюраси Камарго. Утверждая дидактическую функцию театра, он вкрапляет в текст пьесы идеи смерти буржуазии как класса и капитализма как системы. Всего он написал три пьесы, вторая – «Человек и лошадь» (*O Homem e o Cavalo*, 1934), в которой видна неспособность его описывать оптимистичное светлое будущее после революции, но скорее острить над консервативным прошлым, нежелающим это будущее принимать. Наконец, последняя пьеса «Покойница» (*A Morta*, 1937) – по словам автора, наиболее значимая, рассказывает о трудностях единения всего человечества, которое за время реакции отстало от настоящего, о конфликте консерваторов и революционеров, отражающаяся даже на уровне языка: архаизированный язык культурной прослойки против живого естественного языка народа.

В 1930-е гг. для драматургов становится ключевой тема революции и её пределов: до каких пор действует на благо эта очищающее кровавое омовение страны? Об этом текст к опере Марио де Андраде «Кофе» (*Café*, 1933-1942), в котором речь идёт о кризисе перепроизводства и уничтожении кофейного урожая на фоне безработицы и бедности сельской местности.

После ноябрьского восстания коммунистов и тенентистов 1935 г. против режима Жетулиу Варгаса, которое было подавлено, а затем запрета деятельности Коммунистической партии Бразилии, коммунизм утратил некую романтическую ауру эпохи пьесы «Бог заплатит» (*Deus lhe Pague...*, 1932) Жюраси Камарго. Кроме того, ограничиваются свободы слова и печати – создаётся орган цензуры Департамент печати и пропаганды, (DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda). Деятели культуры, не поддерживавшие новую политику государства, отправлялись в изгнание или в тюрьму. Одни из наиболее известных случаев – преследования и заключение под стражу писателей Грасилиану Рамоса и Монтейру Лобату. Укрепление авторитарных тенденций в стране и установление режима «Нового государства», борьба коммунизма и капитализма сменилась более актуальной борьбой антифашизма и фашизма.

Что касается театра, те подвижки в сторону обновления и экспериментов, начавшиеся было в первые годы десятилетия тут же сошли на нет. Литературную сферу настигла жёсткая цензура, темы, о которых можно было говорить со сцены, были сильно ограничены. С этим связан и уход бразильской драматургии к слиянию с другими родами литературы, более безопасным и менее вызывающим. Так, например, наиболее успешными постановками были в основном исторические пьесы – «Маркиза диСантус» (*Marquesa de Santos*, 1938) Вириата Корреа (1884 – 1967) или «Карлота Жоакина» (*Carlota Joaquina*) Раймундо Магальяйса Младшего (1907 – 1982) – о событиях первой половины XIX столетия, когда происходила важные события в истории Бразилии, а именно переезд португальского королевского двора и последующее провозглашение независимости от метрополии. Богатые костюмы, пышные декорации, много юмористических монологов, чтобы смягчить политические и любовные интриги, — всё это должно было развлечь зрителя, но никак не заставить его слушать и вникать. Авторы прибегали к фарсу и гротеску, включали музыкальные номера с народными песнями и танцами, чтобы держать внимание зрителя. Соединяя ревю и комедию нравов, драматурги изображали исторические и политические события, но лишь как фон, контекст для основного межличностного конфликта пьес [Cafezeiro, 1996: 350].

Несмотря на то, что свидетельств или документации постановок спектаклей очень мало, но по сюжетам можно судить о большой сцене и красочным, изменяющимся от сцены к сцене декорациям.

Театр, несмотря на всё попытки держаться наравне, всё же начинает заметно уступать кинематографу. Оперетта, расцветшая в течение первого десятилетия века и уже предвещающая собственный закат в 1920-1930-е гг., теперь совсем исчезает с подмостков, так как в фильмах тоже заговорили и запели. Жанр ревю, лишённый своих главных двух источников, а именно, политической критики и народной музыки (первой из-за введения в Бразилии цензуры, а второй из-за распространения радио), тоже сдаёт позиции.

Отталкивание наследия метрополии даёт свои хорошие плоды в виде возрождения национальной комедии и большего внимания к бразильским актёрам.

Уступал кинематографу театр не только по причине отставания в техническом или эстетическом отношении, но также и из-за абсолютной немоты, неспособности отражать злободневные проблемы, что исторически было его основной задачей. Также ни одно из литературных нововведений не увидело свет в эти годы: драматические произведения Марио и Освальда де Андраде так и не были поставлены на сцене при жизни авторов.

Однако, некоторые позитивные изменения всё же были – пьесы постепенно освобождаются от ограничений комедии нравов, появляется разнообразие в конфликтах: семейные драмы разбавляются политическими и социальными. Однако подача и отношения театра к зрителю оставалась той же: та же манера воплощения образа, то же злоупотребление комизмом, то же превосходство ведущего актёра над всеми остальными актёрами и даже зрителями. Без притока свежих тем, свежих идей в сценическом мастерстве бразильский театр словно бьётся в агонии во второй половине 1930-х гг.

В 1940-е гг. всё меняется: появляется новое поколение смелых молодых людей, которые, несмотря на своё любительское театральное искусство, готовы бороться с закостенелыми профессионалами. Алфреду Мескита (1907 – 1986) из Сан-Паулу и Паскуал Карлус Магну (1906 – 1980) из Рио-де-Жанейро – оба знали европейскую культуру, пробовали себя в критике и хорошо представляли национальную литературу, они, однако, почти всегда расходились в том, что касается театра. Первый основал группу Экспериментального театра и Школу драматического искусства, своё дилетантство отточил до профессионализма, требуя того же и от своих последователей. Второй, директор Бразильского студенческого театра, наоборот, никогда не отказывался от рискованности и непредсказуемости, свойственной любительскому театру. Таким образом, Алфреду Мескита намеренно сузил себе поле деятельности, чтобы добиться

совершенства, а Паскуал Карлус Магну расширял максимально возможности и площадки для экспериментов, выйдя на общенациональный масштаб.

Однако плоды этих экспериментов пожинали уже следующий дуэт драматургов: Брутус Педрейра (1904–1964) и Томас Санта-Роза (1909–1956), которые руководили труппой Рио-де-Жанейро «Комедианты» и представили в 1943 году пьесу «Платье невесты» (*Vestido de Noiva*) Нелсона Родригеса (1912 – 1980). Пьесы этого драматурга смещали акцент с самого сюжета на манеру игры, подачу, построение спектакля. Необходимость построения мизансцен, то есть расположения актёров на сцене, как важная составляющая эмоционального воздействия на зрителя доходит до Бразилии, и это новый вид работы с актёрами, не создание максимально правдоподобного действия, а представление другой иллюзии, существующей только на сцене. Театр ожил, и к драме стали обращаться многие литераторы, увидев в ней источник новизны.

Таким образом, мы наблюдаем, что 1930-1940-е гг. были временем поиска новых решений и путей развития для бразильского театра, но происходили эти поиски в трудной политической и экономической обстановке, что, безусловно, не могло их не сдерживать. В том числе дополнительные трудности налагало и бурное развитие кинематографа. Однако, можно говорить о том, что к концу 1940-х гг. бразильская драматургия отходит от комедии нравов, всё ещё царившей в начале века, и обращается к более актуальным вопросам, несмотря на запреты цензуры, осмеливается разрушать рамки привычного.

## Глава 2. Пьеса «Любовь солдата» в контексте творчества Ж. Амаду 1930-х – 1940-х гг.

Жоржи Амаду де Фария (1912–2001) – автор многочисленных романов, повестей и рассказов, ряда художественных биографий. В творчестве писатель исследует острые проблемы национальной жизни Бразилии, анализируя особенности национального самосознания и мировидения.

Имя Жоржи Амаду долгое время было для советского и российского читателя единственно известным именем в бразильской литературе, что во многом обуславливалось идеологическими причинами (Ж. Амаду был членом коммунистической партии, которая выступала против лидера «Нового государства» Жетулио Варгаса, и не раз был выслан из страны за политическую деятельность). Однако творчество писателя было поистине многогранным и богатым, чем он и заслужил себе звание одного из классиков бразильской литературы.

Карьера писателя начиналась во времена поиска бразильскими литераторами новых способов создания и конструирования национальной реальности и идентичности. Он организует журналы, в которых сам и печатается, создаёт вместе с другими представителями творческой молодёжи штата Баия - авангардистами - «Академию бунтарей» («Academia dos Rebeldes»), целью которой было противостоять закостеневшей Бразильской академии литературы и побудить молодых авторов искать индивидуальность, не забывая об истоках, о самобытности баиянской земли, о народной теме. На ранних этапах формируется гражданская позиция писателя и интерес к социальным темам, неприятие власти олигархии, бедности и отсталости регионов, особенно северо-восточных.

Переезд в столицу, Рио-де-Жанейро, для получения высшего образования открыл перед Ж. Амаду множество возможностей. Он снова сближается с творческими деятелями, находит у них поддержку и помощь в издании первого романа - «Страна карнавала» (*O país do Carnaval*) в 1931 году, который очень тепло был принят как критикой, так и читателями. Это произведение стало

отправной точкой писательской карьеры Амаду. Этот роман ещё не был пропитан революционными идеями, тем не менее затрагивал важные для эпохи темы: недовольство результатами либеральной революции 1930-го г., отношения журналистики и политики, споры вокруг национального самоопределения, укрепление как фашизма, так и коммунизма, над активным заимствованием Бразилией которых иронизирует автор.

Многие отмечают влияние на творчество Амаду как модернистского течения, возникшего в Европе после Первой Мировой войны, - а именно литературы натурализма, так и политических событий внутри страны - в особенности либеральной революции 1930-го года [Гири́н и др., 2005: 243]. И следующие произведения писателя уже более политизированы, поскольку окончательно формируется его политическая позиция. В середине 30-х он вступает в Коммунистическую партию Бразилии и принимает активное участие в деятельности левых революционных кругов, противостоявших режиму Жетулио Варгаса. В 1933 Ж. Амаду издаёт второй роман «Какао» (*Cacau*), в котором заметно продолжение опыта пролетарской литературы, – автор обличает условия труда и жизни батраков на плантациях какао.

Затем последовал роман «Пот» (*Suor*), вышедший в 1934 году, место действия которого уже перемещено из сельской местности в город. В нём описывается сложная жизнь бедных кварталов - салвадорских трущоб, которые не могут вырваться из нищеты из-за эксплуатации капитализма. В данном случае можно говорить о продолжении традиции городского романа, или скорее романа о жизни городских низов, Жозе де Аленкара («Сертанец» (*O Sertanejo*)) и Алуизиу Азеведу («Мулат» (*O Mulato*)), «Трущобы» (*O Cortiço*)), уходящей истоками к натуралистической литературе Золя и Мопассана. В этом романе достаточно робко Амаду выступает как защитник коммунистов и ставит в пример рабочим всего мира, и в особенности, Бразилии – Октябрьскую Революцию. Сквозной мыслью является тезис о том, что для изменения ситуации в стране нужно преобразование полностью всей социальной

структуры общества, чтобы у всех слоёв и классов появилась возможность для продвижения вверх.

Вот что напишет позже о первых романах сам Амаду: «“Какао” и “Пот”, которые были написаны друг за другом в 1933 и 1934 обозначили мою встречу с левым движением, тот момент, когда я стал левым» [Raillard, 1990: 56].

Этот первый этап творчества Амаду (1931–1934) можно было бы охарактеризовать как проба пера - поиск “своей” темы и голоса. Это и история представителя “потерянного поколения” на фоне переломных моментов в истории страны («Страна карнавала»), и роман воспитания и становления, и пролетарская (рабочая) литература («Какао»), и натуралистический роман («Пот»). Однако уже в первых произведениях проявляется характерная для всего его творчества реалистичность диалогов и точность детализации. [Гири́н и др., 2005: 247–248].

В последовавших следом романах Ж. Амаду ставит перед собой более глобальную задачу - найти истоки национальной идентичности, и форма пролетарского романа становится неспособной вместить всю многогранность бразильской действительности. Начинается зрелый период творчества писателя, нашедшего индивидуальную манеру воспроизведения реальности Бразилии, обращающегося к истокам национальной культуры, прежде всего фольклору. В этом периоде М. Ф. Надьярных выделяет три этапа. Первый (1935-1942) - цикл баиянских или фольклорных романов: «Жубиаба» (*Jubiabá*, 1935), «Мёртвое море» (*Marmorto*, 1936), «Капитаны песка» (*Capitães da areia*, 1937). Задачами этого цикла стали становление личности воссоздание национального характера со всеми его особенностями. На этом этапе своего творчества Амаду контекстуально близок бразильским модернистам: и в обращении к фольклору, и к применению устной речи. Освальд и Марио де Андраде говорили о важности разговорного языка, о его «ошибках» как о средстве выражения национальной идентичности и использовали живой язык и народную поэзию в своих произведениях. [Гири́н и др., 2005: 252].

Второй - социально-эпический (1942–1952): цикл о “земле какао” и трилогии «Подполье свободы», политизированные тексты автора. В 30-40-х годах Жоржи Амаду выступал не только, как сторонник коммунизма, но и как ярый противник фашизма и президентства Варгаса. Именно во время изгнания с 1941 по 1942 год Амаду пишет «АВС о Кастру Алвисе» и публикует его в 1941 отдельными главами в аргентинских газетах. Это произведение должно было стать призывом к бразильским писателям бороться против авторитарного режима Варгаса и его фашистских влияний. В произведении речь идёт о возможных вариантах действия Бразилии во время Второй Мировой войны, с целью повлиять на бразильских читателей и в особенности автором, чтобы объединиться и дать отпор фашизму. Фигура поэта-аболициониста Кастру Алвиса должна была вдохновить бразильское общество и заставить разглядеть параллели между рабством, отменённым в 1888 году в Бразилии, и новым порабощением свободных народов – фашизмом. Позднее, в 1947 году, Амаду перерабатывает этот материал для пьесы «Любовь солдата».

Во время эмиграции в Аргентине в свет выходит пропагандистский текст о главе коммунистической партии Бразилии - «Жизнь Луиса Карлоса Престеса, Рыцаря Надежды» (*Vida de Luis Carlos Prestes, o Cavaleiro da esperança*, 1942). Параллельно начинается работа над новым циклом - “о земле какао”: «Бескрайние земли» (*Terras do Sem-Fim*, 1943), «Сан-Жоржи-дус-Ильеус» (*São Jorge dos Ilhéus*, 1944), «Красные всходы» (*Seara vermelha*, 1946). Этот цикл, в отличие от предыдущего, не концентрируется на частном, а, наоборот, стремится к обобщению, продолжая тем самым традицию «эпической циклизации», первооткрывателем которой в Бразилии был Ж. Линс ду Регу. [Гирин и др., 1994: 620–623].

В период недолгой либерализации режима Жетулио Варгаса писатель возвращается на родину, пишет путеводитель-хронику «Баия всех святых» (*Bahia de Todos os Santos*, 1944), и даже успевает избраться в Парламент от коммунистической партии. Однако в 1948 он вновь покидает страну из-за очередного запрещения деятельности партии. Его книги активно издают, в

особенности страны «социалистического лагеря», он получает Сталинскую премию. Произведения, которые он издаёт в это время, можно охарактеризовать как прокоммунистические - «Мир мира» (*O mundo da paz*, 1951), начало трилогии «Подполье свободы» (*Os subterrâneos da liberdade*, 1954).

Однако конфликт партии и романиста Грасилиано Рамоса заставляет Амаду задуматься о невозможности свободы творчества и соблюдении коммунистических догм и на пять лет он уходит в тень, ничего не издавая.

Отойдя от идеологизированной литературы, Ж. Амаду возвращается к стилистике первого цикла романов - баиянского и к задаче найти национальную идентичность бразильского народа. Этот этап оказался очень продуктивным в карьере автора, так называемый фольклорно-гротескный или фольклорно-сатирический этап творчества Ж. Амаду [Гири́н и др., 2005: 249]: «Габриэла, гвоздика и корица» (*Gabriela, cravo e canela*, 1958), «Старые моряки» (*Os velhos marinheiros ou o capitão de longo curso*, 1961), «Пастыри ночи» (*Os pastores da noite*, 1964), «Донна Флор и её два мужа» (*Dona Flor e Seus Dois Maridos*, 1966), «Лавка чудес» (*Tenda dos milagres*, 1969), «Тереза Батиста, уставшая воевать» (*Teresa Batista cansada de guerra*, 1972), «Тъета из Агрести. Пастушка коз или Возвращение блудной дочери. Мелодраматическая брошюра в пяти сенсационных эпизодах: чувства и захватывающий сюжет» (*Tietê do Agreste. Pastora da cabras ou a volta da filha pródiga, melodramática ofolhetim em cinco sensacionais episódios e comovente epílogo: emoção e suspenso*, 1977), «Военный мундир, мундир академический и ночная рубашка» (*Farda, fardão, camisola de dormir*, 1979), «Юный грапиуна» (*O menino grapiúna*, 1981), «Большая западня. Скрытый лик» (*Tocaia grande. A face obscura*, 1984), «Исчезновение святой» (*O sumiço da santa*, 1988), «История любви полосатого Кота и сеньориты Ласточки» (*O gato Malhado e a andorinha Sinhá*, 1976), «Каботажное плавание» (*Navegação de cabotagem*, 1992). Все эти пёстрые романы фольклорно-гротескного периода объединяет феноменология праздника – праздничный хронотоп приближается к ритуальной полноте, возвращающей мир к его

первоначально, Праздник оказывается истоком бразильского мира [Гирин и др., 2005: 267]. Создавая романы этого периода, писатель черпает вдохновение из городского низового фольклора, народно-массовой культуры, искусство лубка и примитива. Обыгрывая пограничность их содержания, он тем самым намекает на пограничность бразильского мира вообще.

В своём творчестве Ж. Амаду с разных сторон подходил к многогранной бразильской действительности, пытаясь расшифровать её и найти истоки. Обращался он не только к народной традиции, но и к выдающимся личностям, оставившим след в истории искусства. Одной из таких личностей был Кастру Алвис (1847–1871), один из величайших представителей бразильского романтизма. Его жизни и творчеству посвящена пьеса «Любовь солдата». Наряду с этой фигурой, важной для культурного и исторического развития Бразилии, автор изображает и других исторических персонажей. Так, например, главная героиня – португальская актриса Эужения Камара, с которой у Кастру Алвиса был роман и которой он посвятил многие поэтические произведения.

История разворачивается в 1860-х годах в Ресифе, где главные герои знакомятся, и сюжет раскрывает конфликт поэта, разрывающегося между возлюбленной и освобождением рабов. Раздираема противоречиями и Эужения. Она восхищается гражданской сознательностью возлюбленного, но в то же время ей предстоит сложный выбор между успешной карьерой актрисы и следованием повсюду за Кастру Алвисом, который посвящает себя движению по борьбе с рабством и по установлению республики.

«Любовь солдата» состоит из трёх актов, пролога и эпилога. Хронотопом служат города Ресифе, Рио-де-Жанейро и Сан Пауло, где Кастру Алвис жил и творил. В 19 сценах пьесы появляются такие исторические фигуры, как политик, основатель Бразильской ассоциаций по борьбе с рабством Жуакин Набуко, Руй Барбоза, философ и создатель «кондорской школы» (третья фаза бразильского романтизма) в поэзии Тобиас Баррето, журналист и революционер Антонио Боржес да Фонсека и поэт-романтик Фагундес Варела.

Более того, сам автор появляется в пьесе. Жоржи Амаду прерывает повествование в некоторых моментах, чтобы объяснить события из жизни Кастру Алвиса и исторический контекст происходящего на сцене.

«Любовь солдата», таким образом, — это выражение восхищения автора поэтом, который сражался на передовой войны по отмене рабства и за установление республиканского строя, совмещая в жизни поэтическое призвание и активную гражданскую позицию.

Единственное в творчестве Жоржи Амаду драматическое произведение, пьеса «Любовь солдата», была написана в 1944 г. по просьбе актрисы и театрального режиссера Абигайл Феррейры (1922–2019, более известной под псевдонимом «Биби Феррейра»). Ее замысел по созданию собственного театра, однако, не воплотился, и пьеса так и не была поставлена на сцене.

Изначально названная «Любовь Кастру Алвиса», пьеса вращается вокруг эпизодов из жизни поэта и во многом основывается на беллетризованной биографии «ABC о Кастру Алвисе», написанной Жоржи Амаду несколько лет до этого. О взаимосвязи, сходствах и некоторых различиях двух текстов мы подробнее остановимся в следующем разделе.

Поскольку работа над драматическим произведением велась во время Второй Мировой войны, автор в нём сравнивает образ Кастру Алвиса с бразильскими солдатами, которые сражались в Европе. Вот что говорит автор в одном из своих интервью относительно пьесы: «В честь Солдат-участников бразильских экспедиций мы переносим на сцену жизнь свободолюбивого поэта и поэта-освободителя.» [Amado, 1987:5]

Пьеса была опубликована в 1947 г., в год празднования столетней годовщины рождения Кастру Алвиса, пока ещё под заголовком “Любовь Кастру Алвиса”. Начиная с 1958 г., она стала называться “Любовь солдата”.

## **2.1. «ABC о Кастру Алвисе» и «Любовь солдата» - сюжетные и текстуальные совпадения и различия**

Как уже было отмечено выше, пьеса Жоржи Амаду «Любовь солдата» первоначально носила название «Любовь Кастру Алвиса». Это не единственное произведение в библиографии Амаду, которое посвящено этой выдающейся личности в истории и культуре Бразилии. Оно основывается на беллетризованной биографии «ABC о Кастру Алвисе», написанной Жоржи Амаду за несколько лет до этого. Как признаётся сам автор во введении к «ABC», «множество книг помогли изучить эпоху, в которую жил поэт, и проблемы, которые его занимали. Но самым ценным источником для этой книги явились поэмы и стихи самого Кастру Алвиса» [Амаду, 1963: 3], и подчёркивает, что созданное им произведение – «скорее биография поэта, чем биография человека»

«ABC о Кастру Алвисе» как и многие другие произведения Амаду написано с опорой на бразильское устное народное творчество: жанр ABC («абесé») – это фольклорная баллада о некоем прославленном герое. Фольклорное влияние проявляется и в композиции: делении повествования на маленькие фрагменты под каждой буквой алфавита; и в фигуре рассказчика, уподобляющейся странствующему певцу, что передаёт легенды народу; и в декламационной интонации повествования; и в средствах характеристики главного героя – Кастру Алвис в «ABC» становится героем в прямом смысле слова, он исключительно положителен, без полутонов, масштабен, полон страстей; и в описании второстепенных персонажей – они лишь зеркала, отражающие центрального персонажа с той или иной стороны, в их образах зачастую важна лишь одна какая-то черта, как надменность Тобиаса Баррето, пылкость Эужении Камара или верность Леонидии – первой детской любви Кастру Алвиса, простой девушки из сертана, которая хранила ему верность всю жизнь и практически на её руках он встретил смерть.

Вместе с тем, «ABC о Кастру Алвисе» – это биография, пусть и стилистически отличающаяся от привычного формата этого жанра, она

проводит читателей через все события жизни бразильского поэта. Пьеса «Любовь солдата», безусловно неслучайно так названная, несмотря на то что тоже показывает практически всю сознательную жизнь Кастру Алвиса, всё же сосредотачивается на любовной истории его и Эужении, рассматривая все остальные жизненные вехи через призму этих отношений.

Вместе с тем, «АВС о Кастру Алвисе» – это биография, пусть и стилистически отличающаяся от привычного формата этого жанра, она проводит читателей через все события жизни бразильского поэта. Пьеса «Любовь солдата», безусловно неслучайно так названная, несмотря на то что тоже показывает практически всю сознательную жизнь Кастру Алвиса, всё же сосредотачивается на любовной истории его и Эужении, рассматривая все остальные жизненные вехи через призму этих отношений.

Встреча возлюбленных происходит в обоих произведениях в театре, в обоих произведениях Кастру Алвис восторженно наблюдает за игрой Эужении Камара. Разница лишь в том, что первая встреча в «АВС» происходит, когда поэту лишь шестнадцать лет, и у них с Эуженией ещё нет никакого романа: «...Так было в тот вечер в театре, когда шестнадцатилетний мальчик почувствовал, что пришла его любимая и что его сердце навсегда отдано ей. Он был студентом-новичком, которого терзала геометрия, студентом, начинающим писать стихи, она же была знаменитой, прославленной артисткой и красавицей; момент для их сближения еще не наступил. Однако с того вечера, подруга, поэт хранил ее образ в своем сердце, и, когда Эужения несколько лет спустя полюбила его и отдала ему свою красоту, чтобы он обессмертил ее своим гением, поэт и тогда любил ее, пожалуй, не больше, чем в тот вечер, когда впервые увидел ее на сцене и начал жить заново...» [Амаду, 1963: 28]

В пьесе же действие начинается уже в момент, когда Кастру Алвис известный поэт и о его романе с Эуженией всем известно – это читатель понимает по авторским ремаркам: Эужения ищет Кастру Алвиса взглядом, бросает ему дерзкий взгляд, шлёт ему воздушный поцелуй, он выходит к ней на

сцену. Во время спектакля происходит поэтическая дуэль Тобиаса Баррето и Алвиса, заканчивающаяся победой последнего. Его стихи посвящены актрисе:

Ainda uma vez tu brilhas sobre o palco,

Ainda uma vez eu venho te saudar...

Também o povo vem rolando aplausos

Às tuas plantas mil troféus lançar...

(На сцене пред восторженной толпой, // Волшебница, еще предстань; // Толпа, плененная твоей игрою, // Тебе воздаст оваций бурных дань) [Амаду, 1963: 29]

Что объединяет оба произведения, так это передача картины глазами влюблённых, как будто они одни, несмотря на то что театр полон. Но и в тексте пьесы (благодаря вышеупомянутым ремаркам), и в тексте «биографии поэта» создаётся это ощущение уединённости влюблённых: «Нет никого больше в этом театре, где Эужения Камара поет нежные песни о любви, нет никого больше, кроме нее и Кастру Алвиса.» [Амаду, 1963: 29]

Начало пьесы – это «романтическая ссора» между Кастру Алвисом и Тобиасом Баррету, происходившие в течение 1866 года в Ресифе, - эти дуэли стихотворных импровизаций описаны Ж. Амаду в 14-й главе «АВС о Кастру Алвисе» [Амаду, 1963: 52–59]. Оба поэта собрали вокруг себя группы студентов и поддерживали своих возлюбленных и освистывали избранницу соперника – актрис Эужению Камара и Аделаиде до Амарал.

В пьесе читатель наблюдает сцены, которые он не мог бы увидеть в биографии (если бы только она не была объёмом в несколько томов), но которые раскрывают характер персонажей и дают характеристику Кастру Алвису с их точки зрения: например, диалоги Эужении и Фуртадо Коэльо о видах любви, которые не могут сосуществовать, – к человеку, к свободе и к искусству, диалог Эужении и Масиэла Пиньейро вновь о свободе, как о главной вещи в жизни Кастру, или первая ночь Эужении и Кастру и предшествующая ей сцена в лагере аболиционистов.

Некоторые моменты в пьесе перенесены хронологически позже как, например, сцена с выступлением Антонио Боржеса да Фонсека на площади, которое попыталась разогнать полиция, и во время которого Кастру Алвис читает свои стихи. Опираясь на «АВС» читатель знает, что это произошло, когда Кастру было всего семнадцать. В пьесе же эта сцена идёт сразу за сценой второго разговора Эужении и Фуртадо Коэльо (во время которого он вновь советует ей оставить Алвиса и посвятить себя театру, чтобы не стать в будущем несчастной и не погубить поэта) и служит, чтобы показать революционный настрой Алвиса его уверенный голос, его пыл и веру в свободную Бразилию.

В пьесе образ Кастру Алвиса более сложный и выпуклый, чем в биографии. Если во второй он рисуется как герой без изъяна, то в «Любви солдата» он таков только как поэт-освободитель, но в личной жизни, а именно в общении с Эуженией, он зачастую ведёт себя как эгоист. Можно сравнить в обоих произведениях сцену, когда актриса говорит поэту о необходимости уехать вместе с труппой: «Тем не менее в один прекрасный день она решилась уехать. И он в отчаянии пишет ей прощальное послание, пожалуй, самую драматическую из своих поэм. Эта поэма, написанная болью сердца, может дать, подруга, ясное представление о его любви. В послании — вся история этого года в Ресифе, вся красота, вся радость, которую ему принесла Эужения. По нему можно судить, какой отпечаток наложило на судьбу поэта присутствие ее, его музы. И это рассказ о страдании, которое ждет его, если она уедет, а он останется и будет в одиночестве бродить по опустевшему и теперь мертвому для него городу. Он называет ее красивыми именами, он весь отчаянье, тоска, страх потерять любимую. Возможно, что это трагическое прощальное послание — его поэзия, могучая, как никакая другая на землях Америки, — повлияло на решение Эужении больше, чем все его просьбы, и вот Эужения осталась.» [Амаду, 1963: 60]

В пьесе же он просто обвиняет возлюбленную в желании уехать: «Ты уезжаешь с ними? <...>А я-то в тебе обманулся...Думал, что ты достойна моей любви, моей жизни, моих идей...И я доверял тебе, думал, что ты будешь моей

спутницей, о которой я мечтал<...>Ну и езжай...Если ты так мелочна, что ставишь маленькую славу, которая ждёт тебя на сцене, выше моей жизни, моей поэзии и моей борьбы, тогда ты не заслуживаешь остаться рядом со мной. Я не буду по тебе скучать, настолько мелочной ты себя показала...» [Amado, 1958: 143]

Так же в пьесе Эужения уходит от Кастру Алвиса не к другому мужчине – так говорят ему герои студенты, видевшие актрису с Фуртадо. На деле же ничто не говорит об измене, но о раненой гордости и ревности Эужении и её решении вернуться в театр. В «АВС» же говорится о том, что был факт неверности и она его прогоняет, а не сама сбегает, как в «Любви солдата»: «Но однажды он узнал про существование соперника. Сказал ей об этом, и она, не будучи в силах вопреки всему видеть его страдания, велела ему уйти из ее дома.» [Амаду, 1963: 84]

В остальном же текст пьесы не отличается содержанием от биографии, написанной ранее, даже стихотворения, звучащие на сцене, повторяют те, что приводил Ж. Амаду в «АВС». В обоих произведениях рисуется поэт-революционер, искренне верящий в идею, горящий ей, сильный, но недостаточно сильный, чтобы пережить предательство (как это он сам описывает) спутницы жизни.

## **2.2. Влияние Брехта. Теория эпического театра и ее использование в пьесе.**

Бертольт Брехт (1898–1956) был знаковой фигурой в мире театра XX в. Его теории и методы перевернули привычный театр, превращая действие на сцене в инструмент для размышления над обществом и, возможно, его преобразования.

Безусловно, сложная историческая эпоха, в которую жил и писал Брехт – между двумя мировыми войнами, эпоха становления нацизма в Германии – сыграла немалую роль в определении направления его творчества. Люди слишком легко поддавались чувствам и эмоциям, сильные мира сего пользовались эти манипуляциями, театр должен был отказаться от манипуляций, но, наоборот, научить не вестись на них.

Бертольт Брехт начал творческий путь в немецком театре как один из молодых сценаристов в то время, как в драматическом искусстве была эпоха экспериментов: реализм уже сдавал позиции и всюду пробовались новые форматы и подходы.

Брехт не скрывал, что обязан идеей эпического театра Эрвину Пискатору, с которым они вместе работали в Свободном народном театре (Volksbühne) с 1919 по 1930, где Брехт приложил руку к постановке «Похождений бравого солдата Швейка» Я. Гашека. В то же время Брехт какое-то время (1924-1925) был помощником Макса Рейнхардта, возглавлявшего «Немецкий театр» в Берлине (Deutsches Theater). В эти сезоны Рейнхардт экспериментировал с актёрской техникой, заставляя труппу взаимодействовать со зрителями во время спектаклей, а также применял наработки психологического театра Л. Пиранделло, целью которого было стереть грань между иллюзорным миром и действительностью. Эти две важные фигуры мира драматургии можно назвать главными источниками вдохновения Брехта для создания его собственного метода.

Брехт, как и многие его современники, бунтовал против тяжеловесного немецкого реализма, критически относился он и к таким явлениям современного театра, как барочность Рейнхардта или усложнённость,

эгоцентричность экспрессионистов. Главным героем произведений последних был герой-мессия, невероятный человек, поэт. Брехт же отказывается ставить на пьедестал подобных персонажей и делает их антигероями.

Одной из задач, которые он перед с собой ставил, было применить дидактизм и политическую идеологию к игре на сцене. Принимая за основу театр Пискатора, Брехт больше концентрировал внимание на моральной дилемме, однако всё равно использовал форму повествования в виде пояснительных сценок, хора и комментариев, песен и танцев, проецируемых заголовков и кратких содержаний и других механических приспособлений, которые использовал Пискатор. Заслуга Брехта в том, что он среди всех этих нововведений, зачастую технических и функциональных, поместил актёра и наделил его особой ролью - разрушать сценическую иллюзию, художественный обман. Задачей актёра было не вжиться в образ, а максимально от него отстраниться, чтобы запустить процессы критического мышления в головах зрителей.

Эссе Брехта «Уличная сцена» даёт представление об этом новом методе. Подобно очевидцу, пересказывающему другим людям произошедшую аварию и не нуждающемуся в создании иллюзии, очаровывании его слушателей, не должны создавать иллюзию и актёры в театре. Эпический театр – не театр вживания, не театр иллюзий. Он не скрывает того, что это лишь постановка, что строчки были выучены, декорации подготовлены, а действия отрепетированы. Нет цели вызвать эмоции - равно как и нет такой цели у объясняющего очевидца, а есть задача указать на виноватого в произошедшем и возможно заставить подумать о том, как предотвратить подобные происшествия в будущем. [Styan, 2004: 141]

Эпический театр Брехта нацелен был на то, чтобы сделать политический анализ общества и его элементов, таких как экономическая система или классовая структура. Брехт писал «поучительные пьесы» (Lehrstücke), и соглашался с тезисом Шиллера, что мораль сама по себе может быть развлекательной: «...для совершенства искусства далеко не безразлично, что

именно будет считаться его целью и что — средством. Если целью его служит нравственность, то оно теряет то, что дает ему все его могущество — свою свободу, и то, что сообщает ему столь всеобщее воздействие — прелесть наслаждения. Игра обращается в серьезное дело; а между тем именно игра могла бы лучше всего выполнить это дело. Лишь оказывая свое высшее эстетическое воздействие, искусство может иметь благотворное влияние на нравственность; но оказывать свое высшее эстетическое воздействие оно может лишь пользуясь полнейшей свободой.» [Шиллер, 1957: 27-28]

Поскольку актёрская игра ставит себе задачей не обмануть зрителя, заставив сопереживать своему персонажу, а показать объективное положение вещей, то она и требует новых способов расширения актёрских возможностей. Брехт видит таким из способов — эффект очуждения/остранения (*Verfremdungseffekt*).

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. «“Эффект очуждения” состоит в том, что вещь, которую нужно довести до сознания, на которую требуется обратить внимание, из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами, превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную. Само собой разумеющееся в известной степени становится непонятным, но это делается лишь для того, чтобы потом оно стало более понятным. Чтобы знакомое стало познанным, оно должно выйти за пределы незаметного; нужно порвать с привычным представлением о том, будто данная вещь не нуждается в объяснении. Как бы она ни была обычна, скромна, общеизвестна, теперь на ней будет лежать печать необычности.» [Брехт, 2019:83]

Актёр должен показать, что он не равен персонажу, изображаемому на сцене. Он может медленно повторять действие или останавливаться для объяснения зрителю, что он только что сделал. В результате, имперсонализация, или вживание, имитация по театру Аристотеля заменяется

языком тела и эпичностью. Пластика (*gestus*, «социальный жест») актёров должна предоставлять зрителям информацию о социальных ролях персонажей. Актёр не должен психологизировать текст дикцией, для достижения большего эффекта очуждения/остранения используется так же «речевое очуждение» — речевые конструкции, которые приковывали к себе внимание своей непривычностью и необычностью, или пародирование для показания большей дистанции между актёром и играемым персонажем. Обращаться в зал, ломая четвёртую сцену, комментировать только что совершённые действия – всё это способы актёров разрушить сценическую иллюзию.

Эпическая игра должна быть абсолютно естественна, а главной отправной точкой для актёра всегда должен оставаться смысл, суть пьесы. Никакой театральной иллюзии, эмоционального и психологического транса, состояния деградации, свойственного театру Аристотеля.

Идея очуждения/остранения постепенно вырисовывалась в теоретических работах Брехта, поддерживаемая тезисом о необходимости воспитания критически настроенного, думающего зрителя.

Ранняя, и самим же Брехтом названная немудрой пьеса «Ваал» (*Baal*, 1918), в которой, однако, несмотря на путаность сюжета и неудавшийся замысел высмеять крайнюю меру человеческого индивидуализма (сделав его, напротив, чрезмерно привлекательным для всех жаждущих свободы), видны уже драматические нововведения автора: он писал, реалистично смешивая диалекты и сленг, правдоподобно передавая интонации и настроения человека, говорящего реплику. Способность драматурга чувствовать сцену проявляется в его умелом оперировании жестовым языком, что заставляет делать строчки пьесы практически осязаемыми и действительно физически воспроизводимыми, выдавая в то же время и отношение, позицию актёра.

По-настоящему передала со всей строгостью суть эпического театра и нового подхода к изображению на сцене пьеса «Человек есть человек» (*Mann ist Mann*, 1926) – антивоенное произведение, открыто дидактическое, скорее пьеса-притча, наполненное цирковыми трюками, номерами кабаре,

музыкальными вставками. В этой же пьесе наблюдается тенденция создавать зеркальных персонажей, дополняющих друг друга. Оформивший спектакль художник Каспар Неер впервые использовал в нём занавес, закрывающий только нижнюю половину сцены и позволявший зрителям видеть перемену декораций, — таким образом в спектакле разрушалась иллюзия «подлинности» происходящего на сцене, к которой стремился натуралистический, или, как его нередко называли в то время, «иллюзионистский» театр. Дармштадтская постановка стала одним из первых воплощений теории «эпического театра» Брехта; в дальнейшем такой занавес часто использоваться при постановках его пьес и стал «фирменным знаком» созданного Брехтом после Второй мировой войны театра «Берлинер ансамбль».

Наиболее образцовым примером эпического театра можно считать «Трёхгрошовую оперу» (*Die Dreigroschenoper*, 1928), атаковавшую капитализм как систему.

С 1933 по 1948 год Брехт находился в изгнании, живя в разных странах Европы, поэтому у него не было постоянной труппы, которая могла бы играть его произведения. Однако, именно этот период - расцвет его творчества «Кавказский меловой круг» (*Der kaukasische Kreidekreis*, 1945), «Мамаша Кураж и её дети» (*Mutter Courage und ihre Kinder*; окончательная редакция — 1941), «Жизнь Галилея» (*Leben des Galilei*, 1943).

В эти же годы был написан один из важнейших его теоретических трудов - «„Малый органон“ для театра» (*Kleiner Organon für das Theater*). Присоединив к этому тексту несколько разъясняющих работ, что оставил Брехт после смерти, мы получаем описание его художественного театрального метода, финальную стадию разработки идеи эпичности, которую он назвал диалектическим театром [Styan, 2004: 151].

Каковы различия с первоначальной концепцией эпического театра? Брехт всё так же подчеркивает социальную значимость произведений, служение театра веку науки. В связи с этим и заявление о необходимости драматурга быть всесторонне развитым, поскольку «великие и сложные мировые события

не могут быть до конца поняты теми, кто не привлекает для познания мира всех необходимых вспомогательных средств.» Таким образом, поэтика театра Брехта строится на постоянном научном познании, потому что оно определяет и одновременно помогает понять окружающую действительность и воплотить её в произведении. “Малый органон” продолжает упрекать современные постановки, называя их одурманивающими зрителей, с той лишь разницей, что теперь не отрицается развлекательная функция театра – критическое мышление зрителя и нахождение решения проблем должно было быть приятным процессом. Вновь звучат протесты против введения в иллюзию, подобие транса публики. Что нужно, так это театр, который мог бы поместить зрителя в определённое историческое поле человеческих взаимоотношений. И помочь этому должен главный принцип актёрской игры – остранение/очуждение.

Но не только актёры должны нести ответственность за разрушение сценической иллюзии – сам текст пьесы: построение системы персонажей, выбор сюжета, переходы между сценами – должен выполнять эту задачу. Поэтому теории Брехта свойственен отказ от фигуры главного героя и построение действия вокруг неё, чтобы снизить вероятность сочувствия зрительского зала одному персонажу и соотнесению с ним. Критический катарсис – цель эпической постановки, поэтому её сюжет должен быть актуальным. Однако, будучи современной и понятной, пьеса не должна быть поверхностной и слишком примитивной. Неслучайно театр Брехта часто использует жанр параболы – поучительной пьесы-притчи (при этом должны быть два пласта понимания текста – буквальный, бытовой и аллегорический, мифологический) – или же развивает параллельно два действия.

По Брехту сцена – это пространство для критических высказываний, которые могут заставить зрителей по-новому взглянуть на привычную им реальность: «Отныне зрителю уже нельзя посредством простого вживания в душевный мир действующих лиц отдаваться своим эмоциональным переживаниям без всякой критики (и, значит, без всяких практических

результатов). Все темы и события спектакля подвергаются осуждению. Такому осуждению, которое необходимо, чтобы понять их. А когда люди имели дело с само собой разумеющимся, они просто отказывались от всякого понимания». [Брехт, 2019: 251]

Для Брехта театр – сложенный механизм, все составляющие которого работают с одной целью – взывать к разуму, а не чувству зрителя, обучая его социальной критике. Устройство сцены и декораций тоже может играть на руку драматургу при постановке эпической пьесы. Предназначение декораций – не изображать окружающее пространство максимально достоверно, а представлять его схематично, в общих чертах. Декорации могут сменяться прямо на глазах у зрителя, могут быть не до конца сделанными (как занавес, не закрывающий всю сцену), чтобы было видно закулисы. Технические приспособления, такие как кинохроника и проекция на сцену отрывков сюжета или заголовков – заставляют зрителя отвлекаться от непосредственно актёрской игры и проводить больше анализирующей работы. [Пави, 2003: 491-515] Освещение в том числе может играть важную роль в создании эффекта остранения/осуждения: например, рекомендуется «очень яркое освещение сцены (ввиду того, что сумрак на сцене в сочетании с полной темнотой в зрительном зале скрывает от зрителя его соседа, скрывает его самого от соседа и, таким образом, в большей степени лишает зрителя спокойной трезвости), а также видимость источников освещения» [Брехт, 2019: 184] То есть, даже на уровне механических приспособлений демонстрируется искусственность, «нарочность» создаваемой картинке, создаётся метаязык, обнажающий структуры, из которых она состоит.

Причина, по которой Брехт постепенно отходит от термина эпический и начинает использовать диалектический театр для обозначения критического подхода к восприятию пьесы, заключается, вероятно, в невозможности им самим достижения максимального эффекта остранения/осуждения, а также бросающаяся разница между теоретической базой и реализацией пьес на сцене, особенно последних пьес. Он признавал, что даже пьесы, разыгранные в

технике очуждения/остранения вызывали бурный эмоциональный отклик у публики (чего быть не должно по его же теории), то есть зритель вскоре привыкал к новым техникам игры и начинал сопереживать персонажу, даже если это было не нужно или не задумано.

Несмотря на это, вклад Брехта в современную драму заключается в его анализе противоречивой природы человека и его иронический подход к текстам пьес, которые непременно вызывало двойственные чувства. Ирония и противоречивость, неоднозначность - то, что навсегда составляло источник его драматургии.

Актуальность и правдоподобность драмы зависит от её постоянной перепроверки, обсуждения и пересмотра. Теория эпического театра, в его разработке различных устройств для дистанцирования сцены и манипулирования зрительским залом двинуло драму в сторону совершенно нового вида комедии, сдержанной и остроумной, но не всегда бесчувственной и всегда мощной с театральной точки зрения.

Выше упоминалось, что Брехт не был первооткрывателем этих приемов. Раньше их уже использовали, и весьма успешно, Э. Пискатор, Е. Б. Вахтангов, В. Э. Мейерхольд, С. М. Эйзенштейн. Феномен Брехта был в том, что именно он сумел задействовать их все одновременно и сформировал чёткую эстетическую систему, сделав очуждение/остранение главным театральным принципом, основой эпического театра, который в конце концов сам стал почвой для построения других режиссерских теорий и систем. Искусство Брехта вбирает в себя критическую функцию, функцию метаязыка: целенаправленное «обнажении приёма», «показе показа» – театр должен критиковать сам себя.

Возвратимся, однако, к бразильской драматургии, а именно к пьесе «Любовь солдата» Жоржи Амаду. В пьесе заметны следы романтической традиции в этом тексте, они особенно проявляются в речевой характеристике героев. Например, на уровне пунктуации: практически все реплики заканчиваются многоточиями, что добавляет им пафосности и патетичности, на

уровне лексики и фонетики отмечается характерное для романтизма интерес к речи простого народа: речь служанки Кау и сбежавшего раба отличается от того, как говорят образованные Кастру Алвис, Тобиас Баррето или Эужения Камара: первые используют обращения «*ioio*» и «*iaia*», «*vosmicê*», характерные для бразильского просторечия (первые два являются искаженными обращениями «сеньор» и «сеньора», последнее приблизительно соответствует русскому просторечному обращению «ваш бродь» вместо «ваше благородие»). Также мы видим на письме отражение фонетических отличий: неграмотный раб Мануэл иначе произносит глаголы, говорит *dissero* вместо *disseram*, *mataro* вместо *mataram*. Однако назвать сугубо романтической мы эту пьесу не можем, поскольку во многом она пользуется методами и приёмами нового европейского театра. Была выдвинута гипотеза о заимствовании Жоржи Амаду метода эпического театра Брехта и попытке его использования на национальной почве или же о независимой находке бразильского автора. Единственная пьеса Жоржи Амаду «Любовь солдата» оказалась интересным экспериментом, поскольку текст её обнаруживает немало приёмов, похожих на используемые эпическим театром.

После афиши первое, что мы видим – это «Первое речение автора» (*Primeira falação do autor*) – всего в пьесе их будет шесть – будучи полноправным персонажем, он выходит на сцену, его действия подчиняются ремаркам. Он подробно рассказывает о том, что будет сейчас проходить на сцене, а в конце предупреждает, что по действию пьесы зрители переместятся в Театр Санта-Изабел в городе Ресифе в 1866 год. То есть этот герой-автор подробно разъясняет зрителям, что всё что сейчас они увидят – игра, неправда: «Эта труппа и я решили сегодня рассказать вам о жизни поэта Кастру Алвиса <...> Для начала я попрошу вас представить, что вы сидите не в этом самом театре, а в театре Санта Изабел в Ресифе в далёком 1866 году. На сцене вы увидите не актёров этой труппы, а труппу Фуртадо Коэльо, в которой Эужения Камара – первая актриса, а Аделаиде Амарал – вторая. Среди вас будут сидеть несколько молодых людей, которые затем станут великими деятелями

Бразилии: Кастру Алвис, Руй Барбоза, Тобиас Баррето, Масиэл Пинейру и другие...» [Amado, 1958:17] Подчёркнутая историчность, помещение зрителя в определённую эпоху и определённую ситуацию вместо размытой претензии на вневременность - тоже были упомянуты Брехтом в его теоретических трудах как важная составляющая выстраивания объективных образов [Брехт, 2019:62-64]. Помимо этого, первые слова автора - намёк на текущую политическую обстановку в Бразилии (напомним, что пьеса была написана в 1944 году): «Извините, если немного задержался. Я слушал последние сообщения по радио. Дуновение свободы повеяло над миром. Но, перейдём к делу <...> Мы верим, что в эти сложные времена, когда люди всех наций борются за право на свободу...» [Amado, 1958: 24] То есть Жоржи Амаду не только помещает действие на сцене в конкретную историческую эпоху, но и замораживает текст произведения в определённой точке современной ему истории Бразилии. Документальный характер пьесе Амаду добавляет и сам факт использования биографического материала, главные персонажи пьесы - исторические личности, которые действительно принимали участие в описываемых событиях: и движение аболиционизма, и гастролирующая труппа Фуртадо Коэльо, и демонстрации в разных штатах Бразилии. Стоит отметить так же и упоминание не только в первом говорении автора, но и на афише точных лет действия пьесы - период с 1866 по 1870 год. Таким образом, драматург чётко очерчивает описываемую реальность, он её документирует и претендует на изображение истины, оживающей на подмостках для зрителей. Так и эпический театр Брехта позволяет ставить пьесы в необходимом идеологическом и историческом контексте и соответствуя требованиям той или иной эпохи.

Любопытен и приём Амаду, использованный в прологе - актёры играют актёров, а зрители играют зрителей, то есть актриса, что играет роль Эужении Камара, должна играть её, но играющую Констансу - эта двойная игра позволяет увидеть, как актриса исполняет разных персонажей, она не сливается с одним образом - это тоже коррелирует с мыслью Брехта о том, что «он [актёр] отнюдь не пытается внушить себе (а тем самым и другим), что он целиком

перевоплотился.» [Брехт, 2019: 102-103] При этом Амаду в тексте ремарок разграничивает пьесу в пьесе - он не даёт их вместе, что было бы логично, ведь сцена, на которой будут воздвигнуты декорации по сути одна, но подчёркивает на пунктуационном уровне, помещая в скобках описание сцены спектакля «Иезуиты», разыгрываемого труппой Фуртадо [Amado, 1958: 29]. Эта двуплановость подчёркивается и в ремарках для актёров, играющих актёров: «актёры должны играть роли в соответствии с той эпохой», «актёр в роли Эстебана», «Эужения в роли Констансы», «Аделаиде Амарал в роли Инес», «Фуртадо Коэльо в роли Самуэла».

Подобный приём Амаду повторяет в четвёртом действии, когда Кастру Алвис выступает седьмого сентября в одном из театров Сан-Паулу, и из зала в ответ ему доносятся лозунги «Освободим негров!», «Да здравствует отмена рабства!», в третьем акте, в котором Кастру Алвис читает стихи в литературном салоне, а актёры изображают гостей в зале обсуждающих их содержание, и затем в эпилоге – снова театр (в этот раз театр «Драматический Феникс») разыгрывается в театре, а актёры играют актёров и зрителей, сидящих в партере или ложах. При этом Амаду подчёркивает, что «сцена должна быть построена таким образом, чтобы создавалось впечатление того, что зал салона растягивается дальше, а зрители видят лишь первые ряды» [Amado, 1958: 153], то есть вновь мы наблюдаем разделение сцену театра и сцену пьесы в пьесе.

Обращает на себя внимание и сосредоточение внимания Амаду на театральной труппе Коэльо – она служит не только для развития персонажа Эужении Камара и иллюстрирования её конфликта любви к мужчине и любви к театру, но также и играет интересную роль разговора на о театре на сцене театра. Вспоминая теорию Брехта, откликается тот критический метаязык, который должен был обнажать изнанку создания художественной иллюзии. Хотя Амаду и не идёт радикальным путём, показывая все шаги постановки пьесы, однако мы видим рассуждения о театре и о функции актёров от директора театра Фуртадо Коэльо, наблюдаем за процессом создания пьесы

(Кастру Алвис пишет драму «Гонзага» на страницах этой пьесы), а также видим, как на сцене разыгрываются театральные действия.

Следующим пунктом, который обращает внимание и заставляет вспомнить теорию Брехта – использование подсадных актёров. Среди зрителей есть те, которые на самом деле актёры и они врываются в действие: показательным является «Второе речение автора», которую перебивает один из сидящих в зале: «Автор: <...> этот мулат-великан не хотел замечать рабов негров, что стонали в бараках... Зритель: Как и некоторые демократы, что борются против немецкого нацизма и закрывают глаза на фашизм Франко в Испании...» [Amado, 1958:33] Опять же это служит для разрушения иллюзии: мало того, что перебивки персонажа-автора нарушают развитие действия, возвращая в реальность (а автор каждый раз повторяет, в каком году случилось то или иное действие, какие политические события происходили на фоне), ломается четвёртая стена, так ещё и создаются условия беседы с актёрами, задавания вопроса касательно содержания пьесы – спектакль говорит сам о себе, а это и есть приём очуждения/остранения.

Важной составляющей системы Брехта для актёров является жестовая значимость. Жест должен свидетельствовать о социальном статусе персонажа, и он же должен пояснять действия актёра. Ж. Амаду подробно прописывает пластическую составляющую ремарок: важно при этом отметить характер самих ремарок, они оценочны, чего не предполагает вживание, но что свойственно эпическому театру – «как тот, кто не понимает» (*somoquem não compreende*), «как тот, что рассказывает историю» (*somoquem conta uma história*), «речь Эужении *кажется* обращённой только лишь к Кастру Алвису» [Amado, 1958:30, 38]

Продолжая тему ремарок, важно отметить, что они в тексте произведения Амаду преимущественно двух типов: или связаны с жестами, или описывают музыкальную составляющую мизансцены. Например: «воскликает», «спокойным и мягким голосом», «короткое молчание», «твёрдым голосом», «извлекая аккорд пианино», «извлекая низкий звук», «в тишине»,

«изменившимся голосом», «пробегаюсь по всем клавишам пианино», «с иронией в голосе», «дрожющим голосом», «крича», «нараспев», «потухшим голосом», «далёким голосом», «словно всхлипывающим голосом», «аплодисменты» и так далее. Если часть из них естественна и отражает сильные эмоции, то некоторые выполняют функцию выделителя особо важных реплик: высокие или низкие звуки пианино, вскрики, хлопки подсадных актёров — это словно сигналы для зрителя, на что обратить внимание, какие реплики более важны, чем другие, где та мысль, которая приведёт к трагической развязке. Спорным было бы утверждать, что подобное использование звуковых эффектов - заимствование из теории эпического театра, хотя, если бы были подтверждения дидактической функции знаков, как своего рода маркеров для публики, то этот факт мог бы считаться аргументом.

Особенно подробно Амаду прописывает выходы героя-автора: поднят ли занавес, прозвенел ли последний звонок, с какой стороны он должен подняться на сцену и спуститься с неё, как он одет (строго и без опознавательных признаков), в какой момент восхождения на сцену он начинает говорить - эта механичность и чёткость движений не может не напомнить описание Брехтом эпического спектакля как отлаженного механизма, где все составляющие выполняют определённую функцию. Тогда досконально подробное описание действий персонажа-автора — это часть системы, а не излишняя детализация. Автор - проводник зрителей в мир прошлого, он как учитель, дающий урок истории, не дающий слушающим расслабиться и забыться, поэтому иногда он даже не покидает сцену, как это было в третьем акте между пятым и шестым его говорением

Говоря о композиционном построении, важно отметить наличие пролога и эпилога, отделённые по времени от основного текста пьесы, а также использование приёма параллельных действий, но не для того, что привести их к общей развязке, а как иллюстрация или пояснение сказанного в предыдущей сцене. Например, сцена с разгоном митинга, в котором принимал участие Кастру Алвис, идёт сразу же за сценой, в которой Эужения беседовала с Фуртадо

Коэлю о свободолюбии поэта и о важности свободы в его жизни. Проводя параллели с театром Брехта, вставки с революционной деятельностью Алвиса напоминают по функциям зонги, или музыкальные номера, в эпическом театре, которые служат аргументами высказанных до этого мыслей других героев пьесы.

Не отметить дидактический пафос пьесы «Любовь солдата» нельзя – в реплике каждого персонажа, говорящего о поэте, проявляется восхищение Амаду фигурой Кастру Алвиса, гражданского поэта, революционера, боровшегося за равные права всех жителей его страны. Даже Эужения, обиженная на своего возлюбленного за то, что тот предпочёл ей свободу, хотя она пожертвовала ради него карьерой, не может не признавать его гения – и автор показывает её раскаяния в финале. Кастру Алвис преподносится как пример для современников Амаду, которые должны скинуть бремя диктатуры Варгаса. Идеино, казалось бы, пьеса Амаду тоже перекликается с теорией Брехта, для которого поучения стоял явно выше театра удовольствия? Не совсем. Выше мы упоминали, что для Брехта фигура поэта-героя, мессии была неприемлема, она не казалась убедительной, не казалась способной научить чему-либо зрителя, но лишь заставить ему сочувствовать и желать с ним себя соотнести. Замысел Амаду и замысел Брехта, несмотря на упор на дидактизм, всё же различаются в исполнении и в выборе средств.

На основе проведённого анализа текста поэмы «Любовь солдата» и сопоставления его с текстами пьес Брехта и с его теорией эпического театра, можно утверждать, что многие приёмы, используемые Амаду перекликаются с описываемыми Брехтом в его теоретических трудах. Однако, по нашему мнению, эти приёмы рассредоточены по тексту пьесы и в остальном Амаду продолжает традиции бразильских драматургов, опиравшихся на исторические сюжеты. Найти убедительное подтверждение тому, что Амаду руководствовался теорией немецкого драматурга и заимствовал метод очуждения/остранения, а не интуитивно сделал попытку обновить бразильский театр, как пытались многие современники, в рамках данной работы не удалось.

## Заключение

Жоржи Амаду внёс огромный вклад в развитие бразильской литературы XX века, его эксперименты не ограничивались лишь прозой, он сделал попытку привнести новое и в бразильский театр. Поражённый гением литературного предшественника – поэта-романтика Кастру Алвиса – он создал пьесу, на основе им же написанной биографии, которая раскрывает личность этого литературного деятеля. Мы попытались в этой работе проанализировать текст драмы и соотнести её, как с другими произведениями Жоржи Амаду, так и с общемировой драматургической традицией.

Гипотеза о связи Брехта и Амаду, а именно заимствовании последним техники и теории эпического театра первого, оказалась не вполне подтверждённой на уровне текста. Параллели действительно есть, их немало, но их количество недостаточно для того, чтобы говорить о некоей преемственности.

### Список использованной литературы

1. Amado, J. ABC de Castro Alves / J. Amado. –São Paulo: Martins, 1953. – 307p.
2. Amado, J. O amor do soldado/ J. Amado. – Rio de Janeiro: Record, 1987. – 229 p.
3. Amado, J. O amor do soldado: história de um poeta e sua amante: (em um prólogo, 3 atos e um epílogo) / J. Amado. –São Paulo: Martins, 1958. – 227 p.
4. Амаду, Ж. Кастро Алвес / Ж. Амаду, пер. Ю. Калугина. –Москва: Мол. гвардия, 1963.
5. Брехт, Б. Теория эпического театра: [перевод с немецкого] / Бертольд Брехт. – Москва: Гаудеамус: Академический проект, 2019. – 560 с.
6. Брехт, Б. Собрание сочинений. В 5 т., 6 кн. Т. 5, кн. 1—2. М.: Искусство, 1965.
7. Шиллер, Ф. Собрание сочинений, т.6. / Ф. Шиллер под редакцией Н. Н. Вильмонта и Р. М. Самарина. –М.: Государственное Издательство Художественной литературы:1957.
8. Вавилов, В. Н.История литератур Латинской Америки. XX век: 20-90-е годы / В. Н. Вавилов, Ю. Н.Гири́н, Т. В. Гончарова. –М.: ИМЛИ, 2004..
9. Гири́н Ю.Н. История литератур Латинской Америки, конец XIX - начало XX в. (1880-1910-е гг.) / Ю. Н. Гири́н, А.Д. Дри́дзо, В.Б. Земсков и др. –М.: Наследие, 1994. - 654, с.
- 10.Гири́н Ю. Н., История литератур Латинской Америки : очерки творчества писателей XX века / Ю. Н.Гири́н, В. Б.Земсков, А. Ф. Кофман и др. – Москва: ИМЛИ, 2005. –686 с.
- 11.Ермолаев, В.И. Очерки истории Бразилии / В.И. Ермолаев, Галкин А.Н., Зорина А.М.–Москва: Соцэкгиз, 1962.–569 с.
- 12.Коваль, Б.И. Трагическая героика 20 века, судьба Луиса Карлоса Престеса/ Б. И. Коваль. – Москва: 2009. – 349 с.
- 13.Пави П. Словарь театра / Патрис Павис; [пер. с фр.: Л. Баженовой др.]. – Москва: ГИТИС, 2003. – 514 с.

14. Толмачёв, В. М., Седельников В. Д., Иванов Д. А. и др. Зарубежная литература XX века. Учебное пособие; под редакцией В. М. Толмачёва: М.: Издательский центр «Академия», 2003.
15. [Электронный ресурс]. URL: [camara.leg.br](http://camara.leg.br) – Палата депутатов: законодательные проекты: архив: закон № 1.949, от 30 декабря 1939 (Дата обращения 02.05.2020)
16. Cafezeiro, Edwaldo História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues/Edwaldo Cafezeiro, Carmem Gadelha. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996. – 536p.
17. Nunes, Mario 40 anos de teatro. vol. / Mario Nunes. – Rio de Janeiro: SNT, s.d.
18. Prado, Décio de Almeida O teatro brasileiro moderno: 1930-1980 / Décio de Almeida Prado. – São Paulo: Perspetiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988
19. Prado, Décio de Almeida Peças, pessoas, personagens / Décio de Almeida Prado. – São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
20. Styan, J.L. Modern drama in theory and practice / J.L. Styan. Vol. 3: Expressionism and epic theatre. – XII, 230 c.