План

**1.Бертольд Брехт и его «эпический театр»**

**2. Образ мамаши Кураж**

**Литература**

**1.Бертольд Брехт и его «эпический театр»**

Бертольт Брехт — крупнейший представитель немецкой ли­тературы XX в., художник большого и многогранного та­ланта. Его перу принадлежат пьесы, стихи, новеллы. Он театральный деятель, режиссер и теоретик искусства социали­стического реализма. Пьесы Брехта, подлинно новаторские по своему содержанию и по форме, обошли театры многих стран мира, и повсюду они находят признание у самых широких кру­гов зрителей.

Брехт родился в Аугсбурге, в богатой семье директора бу­мажной фабрики. Здесь он учился в гимназии, затем изучал медицину и естественные науки в Мюнхенском университете. Писать Брехт начал еще в гимназии. Начиная с 1914 г. в аугсбургской газете «Фольксвиле» стали появляться его стихи, рас­сказы, театральные рецензии.

В 1918 г. Брехт был призван в армию и около года служил санитаром в военном госпитале. В госпитале Брехт наслышался рассказов об ужасах войны и написал свои первые антивоенные стихи и песни. Он сам сочинял к ним простые мелодии и под гитару, отчетливо выговаривая слова, выступал в палатах перед ранеными. Среди этих произведений особенно **выделялась «Бал­лада** о мертвом солдате» осуждавшая германскую военщину, навязавшую трудящимся войну.

Когда в 1918 г. в Германии началась революция, Брехт при­нял в ней активное участие, хотя еще **и** не совсем ясно представ­лял себе ее цели и задачи. Он был избран членом Аугсбургского солдатского совета. Но самое большое впечатление на поэта произвела весть о пролетарской революции **в** России, об об­разовании первого в мире государства рабочих и крестьян.

Именно в этот период молодой поэт окончательно порвал со своей семьей, со **своим** классом и «вступил в ряды неимущих».

Итогом первого десятилетия поэтического творчества явился сборник стихов Брехта «Домашние проповеди» (1926). Для большей части стихотворений сборника харак­терна нарочитая грубость в изображении уродливой морали буржуазии, а также бесперспективность и пессимизм, вызван­ные поражением Ноябрьской революции 1918

Эти **идейно-политические** особенности ранней поэзии Брехта **характерны и** для его первых драматических произведений — **«Ваал»,** «Барабаны в ночи» и др. Сила этих пьес — в искреннем презрении **и** осуждении буржуазного общества. Вспоминая об этих пьесах в зрелые годы, Брехт писал, что в них он «без **сожаления** показал, как великий потоп заполняет буржуазный **мир».**

В 1924 г. известный режиссер Макс **Рейнгардт** приглашает Брехта драматургом в свой театр в Берлине. Здесь Брехт сбли­жается **с** прогрессивными писателями Ф. Вольфом, И. Бехером, с создателем рабочего революционного **театра** Э. Пискатором, актером Э. Бушем, композитором Г. Эйслером и другими близ­кими ему **по** духу деятелями искусства. В этой обстановке Брехт **постепенно** преодолевает свой пессимизм, в его произведениях появляются более мужественные интонации. Молодой драма­тург создает сатирические злободневные произведения, в кото­рых подвергает острой критике социальную и политическую практику империалистической буржуазии. Такова антивоенная комедия «Что тот солдат, что этот» ( 1926). **Она** написана в тот период, когда германский империализм после подавления революции стал при помощи американских банкиров энергично восстанавливать промышленность. Реакционные **эле­менты** вместе с нацистами объединялись в различные «бунды» и «ферейны», пропагандировали реваншистские идеи. Театраль­ные подмостки все больше и больше заполнялись слащавыми назидательными драмами и боевиками.

В этих условиях Брехт сознательно стремится к искусству, близкому народу, искусству, которое пробуждает сознание лю­дей, активизирует их волю. Отвергая декадентскую драматургию, уводящую зрителя от важнейших проблем современности, Брехт выступает за новый театр, призванный стать воспитателем на­рода, проводником передовых идей.

В работах «На пути к современному театру», «Диалектика на театре», «О неаристотелевской драме» и др., опубликованных в конце 20 — начале 30-х гг., Брехт критикует современное ему модернистское искусство и излагает основные положения своей теории «эпического **театра».** Эти положения касаются актерской игры, построения **драмати­ческого** произведения, театральной музыки, декораций, исполь­зования кино и т. д. Свою драматургию Брехт называет «неаристотелевской», «эпической». Такое название обусловлено тем, что обычная драма строится по законам, сформулированным еще Аристотелем в его работе «Поэтика» и требующим обяза­тельного эмоционального вживания актера в образ.

Краеугольным камнем своей теории Брехт делает разум. «Эпический театр,— говорит Брехт,— апеллирует не столько к чувству, сколько к разуму зрителя». Театр должен стать шко­лой мысли, показывать жизнь с подлинно научных позиций, в широкой исторической перспективе, пропагандировать передо­вые идеи, помогать зрителю понять меняющийся мир и самому изменяться. Брехт подчеркивал, что его театр должен стать театром «для людей, решивших взять свою судьбу в собствен­ные руки», что он должен не только отображать события, но и активно воздействовать на них, стимулировать, будить актив­ность зрителя, заставлять его не сопереживать, а спорить, за­нимать в споре критическую позицию. При этом Брехт отнюдь не отказывается от стремления воздействовать также и на чув­ства, эмоции.

Для осуществления положений «эпического театра» Брехт использует в своей творческой практике «эффект отчуждения», т. е. художественный прием, назначение которого — показать явления жизни с необычной стороны, заставить по-иному посмот**реть на** них, критически оценить все происходящее на сцене. С этой целью Брехт часто вводит в свои пьесы хоры и сольные песни, объясняющие и оценивающие события спектакля, раскры­вающие обычное с неожиданной стороны. «Эффект отчуждения» достигается также системой актерского мастерства, оформле­нием сцены, музыкой. Однако Брехт никогда не считал свою теорию окончательно сформулированной и до конца жизни ра­ботал над ее совершенствованием.

Выступая смелым новатором, Брехт вместе с тем использо­вал все лучшее, что было создано немецким и мировым театром в прошлом.

Несмотря на спорность некоторых своих теоретических по­ложений, Брехт создал действительно новаторскую, боевую дра­матургию, обладающую острой идейной направленностью и боль­шими художественными достоинствами. Средствами искусства Брехт боролся за освобождение своей родины, за ее социалисти­ческое будущее и в лучших своих произведениях выступил как крупнейший представитель социалистического реализма в не­мецкой и мировой литературе.

В конце 20-х — начале 30-х гг. Брехт создал серию «поучаю­щих пьес», продолжавших лучшие традиции рабо­чего театра и предназначавшихся для агитации и пропаганды передовых идей. К ним относятся «Баденская поучающая пьеса», «Высшая мера», «Говорящий «да» и говорящий «пет» и др. Наи­более удавшиеся из них — «Святая Иоанна скотобоен» и ин­сценировка горьковской «Матери».

В годы эмиграции художественное мастерство Брехта дости­гает своего расцвета. Он создает свои лучшие произведения, явившиеся большим вкладом в развитие немецкой и мировой литературы социалистического реализма.

Сатирическая пьеса-памфлет «Круглоголовые и остроголовые» —злая пародия на гитлеровский рейх; в ней разоблачается националистическая де­магогия. Не щадит Брехт и немецких обывателей, которые по­зволили фашистам одурачить себя лживыми обещаниями.

В той же остро сатирической манере написана и пьеса «Карь­ера Артура Уи, которой могло не быть»

В пьесе иносказательно воссоздается история возникновения фашистской диктатуры. Обе пьесы соста­вили своеобразную антифашистскую дилогию. Они изобиловали приемами «эффекта отчуждения», фантастикой и гротеском в духе теоретических положений «эпического театра».

Следует отметить, что, выступая против традиционной «аристотелевской» драмы, Брехт в своей практике не отрицал ее полностью. Так, в духе традиционной драмы написаны 24 одно­актных антифашистских пьесы, вошедших в сборник «Страх и от­чаяние в третьей империи» (1935—1938). В них Брехт отказывается от излюбленного условного фона и в самой непосредственной, реалистической **ма­нере** рисует трагическую картину жизни немецкого народа в за­кабаленной фашистами стране.

Пьеса этого сборника «Винтовки **Терезы Каррар» в идейном** отношении продолжает линию, наметившуюся **в инсценировке** «Матери» Горького. В центре пьесы — актуальные события граж­данской войны в Испании и развенчание пагубных иллюзий аполитичности и невмешательства в момент исторических испы­таний нации. Простая испанская женщина из Андалузии ры­бачка **Каррар** потеряла на войне мужа и теперь, боясь потерять сына, **всячески** препятствует ему уйти добровольцем, чтобы сра­жаться против фашистов. Она наивно верит в заверения мя­тежных **генералов,** что те **не** тронут нейтральных мирных жите­лей. Она даже отказывается выдать республиканцам **винтовки,** спрятанные у псе. Между тем сына, мирно ловившего рыбу, фа­шисты расстреливают с корабля из пулемета. Тогда-то в созна­нии Каррар и происходит просветление. Героиня освобождается от пагубного принципа: «моя хата с краю» — **и** приходит к вы­воду о необходимости защищать народное счастье с оружием в руках.

Брехт различает два вида театра: драматический (пли «аристотелев­ский») и эпический. Драматический стремится покорить эмоции зрителя, чтобы тот испытал катарсис через страх и сострадание, чтобы он всем своим существом отдался происходящему на сцене, сопереживал, волно­вался, утратив ощущение разницы между театральным действием и под­линной жизнью, и чувствовал бы себя не зрителем спектакля, а лицом, вовлеченным в действительные события. Эпический же театр, напротив, должен апеллировать к разуму и учить, должен, рассказывая зрителю об определенных жизненных ситуациях и проблемах, соблюдать при этом условия, при которых тот сохранял бы если не спокойствие, то во вся­ком случае контроль над своими чувствами и во всеоружии ясного со­знания и критической мысли, не поддаваясь иллюзиям сценического дей­ствия, наблюдал бы, думал, определял бы свою принципиальную пози­цию и принимал решения.

Чтобы наглядно выявить различия между драматическим и эпическим театром, Брехт наметил два ряда признаков.

Не менее выразительна и сопоставительная характеристика драмати­ческого и эпического театра, сформулированная Брехтом в 1936 г.: «Зритель драматического театра говорит: да, я уже это тоже чувство­вал.— Таков я.— Это вполне естественно.— Так будет всегда.—Страда­ние этого человека меня потрясает, ибо для него нет выхода.— Это ве­ликое искусство: в нем все само собой разумеется.— Я плачу с плачу­щим, я смеюсь со смеющимся.

Зритель эпического театра говорит: этого бы я никак не подумал.— Так не следует делать.— Это в высшей степени поразительно, почти не­вероятно.— Этому должен быть положен конец.— Страдание этого челове­ка меня потрясает, ибо для него все же возможен выход.— Это великое искусство: в нем ничто само собой не разумеется.— Я смеюсь над пла­чущим, я плачу над смеющимся» .

Создать между зрителем и сценой дистанцию, необходимую для того, чтобы зритель мог как бы «со стороны» наблюдать и умозаключать, что­бы он «смеялся над плачущим и плакал над смеющимся», т. е. чтобы он дальше видел и больше понимал, чем сценические персонажи, чтобы его позиция по отношению к действию была позицией духовного пре­восходства и активных решений.— такова задача, которую, согласно тео­рии эпического театра, должны совместно решать драматург, режиссер и актер. Для последнего это требование носит особо обязывающий харак­тер. Поэтому актер должен показывать определенного человека в опре­деленных обстоятельствах, а не просто быть им. Он должен в какие-то моменты своего пребывания на сцене стоять рядом с создаваемым им об­разом, т. е. быть не только его воплотителем, но и его судьей. Это не значит, что Брехт полностью отрицает в театральной практике «вчувствование», т. е. слияние актера с образом. Но он считает, что такое состояние может наступать лишь моментами и в общем долж­но быть подчинено разумно продуманной и сознанием определяемой трак­товке роли.

Брехт теоретически обосновывает и вводит в свою творческую прак­тику в качестве принципиально обязательного момента так называемый «эффект очуждения» . Он рассматривает его как основной способ создания дистанции между зрителем и сценой, создания предусмотренной теорией эпического театра атмосферы в отно­шении публики к сценическому действию; По существу «эффект очуж­дения» — это определенная форма объективирования изображаемых явле­ний, он призван расколдовать бездумный автоматизм зрительского вос­приятия. Зритель узнает предмет изображения, но в то же время восприни­мает его образ как нечто необычное, «очужденное»... Иначе говоря, с помощью «эффекта очуждения» драматург, режиссер, актер показывают те или иные жизненные явления и человеческие типы не в их обычном, знакомом и примелькавшемся виде, а с какой-либо неожиданной и но­вой стороны, заставляющей зрителя удивиться, по-новому посмотреть на, казалось бы. старые и уже известные вещи, активнее ими заинтересо-. ваться и глубже их понять. «Смысл этой техники «эффекта очужде­ния»,— поясняет Брехт,—заключается в том, чтобы внушить зрителю ана­литическую, критическую позицию по отношению к изображаемым собы­тиям» 19>/

В Искусстве Брехта во всех его сферах (драматургия, режиссура и т. д.) «очуждение» применяется чрезвычайно широко и в самых разно­образных формах.

Атаман разбойничьей шайки — традиционная романтическая фигура старой литературы — изображается склонившимся над приходо-расходной книгой, в которой по всем правилам итальянской бухгалтерии рас­писаны финансовые операции его «фирмы». Даже в последние часы пе­ред казнью он сводит дебет с кредитом. Такой неожиданный и непри­вычно «очужденный» ракурс в изображении преступного мира стреми­тельно активизирует сознание зрителя, подводит его к мысли, которая раньше могла не прийти ему в голову: бандит — тот же буржуа, так кто же буржуа — не бандит ли?

В сценическом воплощении своих пьес Брехт также прибегает к «эф­фектам очуждения». Он вводит, например, в пьесы хоры и сольные песни, так называемые «сонги». Эти песни не всегда исполняются как бы «по ходу действия», естественно вписываясь в то, что происходит на сцене. Напротив, они часто подчеркнуто выпадают из действия, прерывают и «очуждают» его, будучи исполняемы на авансцене и обращены непосред­ственно в зрительный зал. Брехт даже специально акцентирует этот мо­мент ломки действия и переноса спектакля в другую плоскость: во время исполнения сонгов с колосников спускается особая эмблема или на сце­не включается особое «сотовое» освещение. Сонги, с одной стороны, призваны разрушать гипнотическое воздействие театра, не допускать воз­никновения сценических илллюзий, и, с другой стороны, они комменти­руют события на сцене, оценивают их, способствуют выработке крити­ческих суждений публики.

Вся постановочная техника в театре Брехта изобилует «эффектами очуждении». Перестройки на сцене часто производятся при раздвину­том занавесе; оформление носит «намекающий» характер — оно чрезвы­чайно скупо, содержит «лишь необходимое», т. е. минимум декораций, передающих характерные признаки места **и** времени, **и** минимум рекви­зита, используемого и участвующего в действии; применяются маски; действие иногда сопровождается надписями, проецируемыми на занавес или **задник** и передающими в предельно заостренной афористичной или парадоксальной форме **социальный** смысл **фабулы,** и т. д.

Брехт не рассматривал «эффект очуждения» как черту, свойственную исключительно его творческому методу. Напротив, он исходит из того, что этот прием в большей или меньшей степени вообще присущ природе всякого искусства, поскольку оно не является самой действительностью, а лишь ее изображением, которое, как бы оно ни было близко к жиз­ни, все же не может быть **тождественно ей и,** следовательно, заключает в себе ту или **иную меру** условности, т. е. отдаленности, «очужденности» от предмета изображения. Брехт находил и демонстрировал разно­образные «эффекты очуждения» в античном и азиатском театре, в жи­вописи Брейгеля-старшего и Сезанна, в творчестве Шекспира, Гете, Фейхтвангера, Джойса и др. Но в отличие от других художников, у кото­рых «очуждение» может наличествовать **стихийно,** Брехт — художник со­циалистического реализма — сознательно приводил этот прием в тесную связь с общественными задачами, которые он преследовал своим творче­ством.

Копировать действительность, чтобы добиться наибольшего внешнего сходства, чтобы сохранить в максимальном приближении ее непосредственно-чувственный облик, или «организовать» действительность в про­цессе ее художественного изображения с тем, чтобы полно и правдиво передать ее сущностные черты (разумеется, в конкретно-образном воп­лощении),— таковы два полюса в эстетической проблематике современ­ного мирового искусства. Брехт занимает вполне определенную, отчет­ливую позицию по отношению к этой альтернативе. «Обычное мнение та­ково,— пишет он в одной из заметок.— что произведение искусства тем реалистичнее, чем легче в нем узнать реальность. Я противопоставляю этому определение, что произведение искусства тем реалистичнее, чем удобнее для познания в нем освоена реальность» . Наиболее удобными для познания действительности Брехт считал условные, «очужденные», заключающие в себе высокую степень обобщения формы реалистическо­го искусства.

Будучи **художником** мысли и придавая исключительное значение ра­ционалистическому началу в творческом процессе, Брехт всегда, однако, отвергал схематичное, резонерское, бесчувственное искусство. Он — могу­чий поэт сцены п. обращаясь к разуму **зрителя,** одновременно ищет **и** находит отзвук в его чувствах. Впечатление, производимое пьесами и постановками Брехта, можно определить как «интеллектуальную взволно­ванность», т. е. такое состояние человеческой души, при котором ост­рая и напряженная работа мысли возбуждает как бы по индукции не менее сильную эмоциональную реакцию.

Теория «эпического театра» и теория «очуждения» являются ключом ко всему литературному творчеству Брехта во всех жанрах. Они помо­гают понять и объяснить самые существенные и принципиально важные особенности и его поэзии, и прозы, не говоря уже о драматургии.

Если индивидуальное своеобразие раннего творчества Брехта в значи­тельной мере сказывалось в его отношении к экспрессионизму, то во вто­рой половине 20-х годов многие важнейшие черты мировоззрения и сти­ля Брехта приобретают особую ясность и определенность, конфронтируясь с «новой деловитостью». Многое несомненно связывало писателя с этим направлением — жадное пристрастие к приметам современного в жизни, активный интерес к спорту, отрицание сентиментальной мечта­тельности, архаической «красоты» и психологических «глубин» во имя принципов практичности, конкретности, организованности и т. п. И вме­сте с тем многое отделяло Брехта от «новой деловитости», начиная с его резко критического отношения к американскому образу жизни. Все более проникаясь марксистским мировоззрением, писатель вступал в не­избежный конфликт с одним **из** главных философских постулатов «новой деловитости» — с религией техницизма. Он восставал против тенденции утвердить примат техники пал социальными **и** гуманистическими нача­лами **жизни:** совершенство современной техники не ослепляло его на­столько, чтобы он не вплел несовершенства современного общества писалась в преддверии второй мировой войны. Перед мысленным взором писателя уже вырисовывались зловещие очертания надвигающейся ката­строфы.

**2. Образ мамаши Кураж**

В конце 30-х — начале 40-х гг. Брехт создает пьесы, которые стоят в одном ряду с лучшими произведениями мировой драма­тургии. Это «Мамаша Кураж» и «Жизнь Галилея».

В основу исторической драмы «Мамаша Кураж и ее дети» (1939) положена повесть не­мецкого сатирика и публициста XVII в. Гриммельсгаузена «Об­стоятельное и диковинное жизнеописание великой обманщицы и бродяги Кураж», в которой автор, участник Тридцатилетней войны, создал замечательную летопись этого мрачнейшего пе­риода в истории Германии.

Главная героиня пьесы Брехта — маркитантка Анна Фирлииг, за свой отважный характер прозванная «Кураж». Нагрузив фургон ходовыми товарами, она вместе с двумя сыновьями и до­черью отправляется вслед за войсками в район военных дей­ствий в надежде извлечь из войны коммерческую выгоду.

Хотя действие пьесы происходит в эпоху трагической для судьбы Германии Тридцатилетней войны 1618—1648 гг., она ор­ганически связана с самыми актуальными проблемами современ­ности. Всем своим содержанием пьеса заставляла читателя и зрителя в канун второй мировой войны подумать о ее послед­ствиях, о том, кому она выгодна и кто от нее пострадает. Но в пьесе звучала не только одна антивоенная тема. Брехта глу­боко беспокоила политическая незрелость простых трудящихся Германии, их неспособность правильно разобраться в подлинном смысле происходящих вокруг них событий, благодаря чему они стали опорой и жертвами фашизма. Основные критические стрелы в пьесе направлены не на правящие классы, а на все то дурное, морально искаженное, что есть в трудящихся. Брехтовская критика проникнута одновременно и негодованием и сочув­ствием.

Кураж — женщина, любящая своих детей, живущая ради них, стремящаяся уберечь их от войны, — в то же время идет па войну в надежде нажиться на ней и фактически стано­вится виновницей смерти детей, потому что каждый раз жажда наживы оказывается сильнее, чем материнское чувство. И это ужасное моральное и человеческое падение Кураж показано во всей ее страшной сути.

Пьеса развертывается в форме драматической хроники, по­зволяющей Брехту нарисовать широкую и многообразную кар­тину жизни Германии во всей ее сложности и противоречивости, и на этом фоне показать свою героиню. Война для Кураж — источник дохода, «золотое времечко». Она не понимает даже, что сама явилась виновницей гибели всех своих детей. Лишь раз, в шестой картине, после того как надругались над ее дочерью, она воскликнула: «Будь проклята война!» Но уже в следующей картине она снова шагает уверенной походкой и поет «песню о войне — великой кормилице». Но самое невыносимое в пове­дении Кураж — это ее переходы от Кураж-матери к Кураж — ко­рыстной торговке. Она проверяет на зуб монету — не фальшивая ли, **и** не замечает, как в этот момент вербовщик уводит ее сына Эйлифа в солдаты княжеской армии. Трагические уроки войны ничему не научили жадную маркитантку. Но показать прозрение героини и не входило в задачу автора. Для драматурга главное, чтобы зритель извлек из ее жизненного опыта урок для себя.

В конце 30-х — начале 40-х гг. Брехт создает пьесы, которые стоят в одном ряду с лучшими произведениями мировой драма­тургии. Это «Мамаша Кураж» и «Жизнь Галилея».

В основу исторической драмы «Мамаша Кураж и ее дети» (1939) положена повесть не­мецкого сатирика и публициста XVII в. Гриммельсгаузена «Об­стоятельное и диковинное жизнеописание великой обманщицы и бродяги Кураж», в которой автор, участник Тридцатилетней войны, создал замечательную летопись этого мрачнейшего пе­риода в истории Германии.

Главная героиня пьесы Брехта — маркитантка Анна Фирлииг, за свой отважный характер прозванная «Кураж». Нагрузив фургон ходовыми товарами, она вместе с двумя сыновьями и до­черью отправляется вслед за войсками в район военных дей­ствий в надежде извлечь из войны коммерческую выгоду.

Хотя действие пьесы происходит в эпоху трагической для судьбы Германии Тридцатилетней войны 1618—1648 гг., она ор­ганически связана с самыми актуальными проблемами современ­ности. Всем своим содержанием пьеса заставляла читателя и зрителя в канун второй мировой войны подумать о ее послед­ствиях, о том, кому она выгодна и кто от нее пострадает. Но в пьесе звучала не только одна антивоенная тема. Брехта глу­боко беспокоила политическая незрелость простых трудящихся Германии, их неспособность правильно разобраться в подлинном смысле происходящих вокруг них событий, благодаря чему они стали опорой и жертвами фашизма. Основные критические стрелы в пьесе направлены не на правящие классы, а на все то дурное, морально искаженное, что есть в трудящихся. Брехтовская критика проникнута одновременно и негодованием и сочув­ствием.

Кураж — женщина, любящая своих детей, живущая ради них, стремящаяся уберечь их от войны, — в то же время идет па войну в надежде нажиться на ней и фактически стано­вится виновницей смерти детей, потому что каждый раз жажда наживы оказывается сильнее, чем материнское чувство. И это ужасное моральное и человеческое падение Кураж показано во всей ее страшной сути.

Пьеса развертывается в форме драматической хроники, по­зволяющей Брехту нарисовать широкую и многообразную кар­тину жизни Германии **во** всей ее сложности **и** противоречивости, и **на** этом фоне показать свою героиню. Война для Кураж — источник дохода, «золотое времечко». Она не понимает даже, что сама явилась виновницей гибели всех своих детей. Лишь раз, в шестой картине, после того как надругались над ее дочерью, она воскликнула: «Будь проклята война!» Но уже в следующей картине она снова шагает уверенной походкой и поет «песню о войне — великой кормилице». Но самое невыносимое в пове­дении Кураж — это ее переходы от Кураж-матери к Кураж — ко­рыстной торговке. Она проверяет на зуб монету — не фальшивая ли, **и** не замечает, как в этот момент вербовщик уводит ее сына Эйлифа в солдаты княжеской армии. Трагические уроки войны ничему не научили жадную маркитантку. Но показать прозрение героини и не входило в задачу автора. Для драматурга главное, чтобы зритель извлек из ее жизненного опыта урок для себя.

В пьесе «Мамаша Кураж и ее дети» много песен, как, впрочем, и во многих других пьесах Брехта. Но особое место отводится «Песне о великой капитуляции», которую поет Кураж. Эта пе­сня — один из художественных приемов «эффекта отчуждения». По замыслу автора она призвана прервать на короткое время действие, чтобы дать возможность зрителю подумать и проана­лизировать поступки несчастной и преступной торговки, разъ­яснить причины ее «великой капитуляции», показать, почему она не нашла в себе силы и воли сказать «нет» принципу: «с вол­ками жить — по-волчьи выть». Ее «великая капитуляция» со­стояла в наивной вере, что за счет войны можно было неплохо нажиться. Так судьба Кураж вырастает до грандиозной **нрав­ственной** трагедии «маленького человека» в капиталистическом обществе. Но в мире, морально уродующем простых тружеников, все же есть люди, которые оказываются способными преодолеть покорность и совершить героический поступок. Такова дочь Ку­раж, забитая немая Катрин, которая, по словам матери, боится войны и не может видеть страданий пи одного живого суще­ства. Катрин — олицетворение живой, естественной силы любви и доброты. Ценой своей жизни она спасает мирно спящих жите­лей города от внезапного нападения врага. Самая слабая из всех, Катрин оказывается способной к активным действиям против мира наживы и войны, откуда не может вырваться ее мать. Подвиг Катрин еще больше заставляет задуматься над поведением Кураж и осудить его. Приговаривая извращенную буржуазной моралью Кураж к страшному одиночеству, Брехт приводит зрителя к мысли о необходимости ломки такого обще­ственного строя, при котором господствует звериная мораль, а все честное обречено на гибель.

В пьесе «Мамаша Кураж и ее дети» много песен, как, впрочем, и во многих других пьесах Брехта. Но особое место отводится «Песне о великой капитуляции», которую поет Кураж. Эта пе­сня — один из художественных приемов «эффекта отчуждения». По замыслу автора она призвана прервать на короткое время действие, чтобы дать возможность зрителю подумать и проана­лизировать поступки несчастной и преступной торговки, разъ­яснить причины ее «великой капитуляции», показать, почему она не нашла в себе силы и воли сказать «нет» принципу: «с вол­ками жить — по-волчьи выть». Ее «великая капитуляция» со­стояла в наивной вере, что за счет войны можно было неплохо нажиться. Так судьба Кураж вырастает до грандиозной **нрав­ственной** трагедии «маленького человека» в капиталистическом обществе. Но в мире, морально уродующем простых тружеников, все же есть люди, которые оказываются способными преодолеть покорность и совершить героический поступок. Такова дочь Ку­раж, забитая немая Катрин, которая, по словам матери, боится войны и не может видеть страданий пи одного живого суще­ства. Катрин — олицетворение живой, естественной силы любви и доброты. Ценой своей жизни она спасает мирно спящих жите­лей города от внезапного нападения врага. Самая слабая из всех, Катрин оказывается способной к активным действиям против мира наживы и войны, откуда не может вырваться ее мать. Подвиг Катрин еще больше заставляет задуматься над поведением Кураж и осудить его. Приговаривая извращенную буржуазной моралью Кураж к страшному одиночеству, Брехт приводит зрителя к мысли о необходимости ломки такого обще­ственного строя, при котором господствует звериная мораль, а все честное обречено на гибель.

Литература

1.История немецкой литературы, т5 /под ред. Литвак С.А.- М.,1994

1.История зарубежной литературы, – М.: Просвещение, 1987.

2. Мастера современной прозы.- М.: Прогресс 1974.