

Суміжний ряд

Анатолій ГРАДОВСЬКИЙ

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ «ЕПІЧНОГО» ТЕАТРУ Б. БРЕХТА

У статті розглядається новаторський характер «епічного» театру Б. Брехта.

Ключові слова: «епічний» театр, ефект відчуження, жанрова своєрідність, філософська проблематика.

Своєрідність драматичного таланту і театральної системи Брехта-драматурга і режисера формувалися у 20-ті роки минулого століття, коли він, прагнучи створити новий сучасний театр, висуває вимогу активізувати глядача, який, на його думку, відвідуючи театр, має не просто насолоджуватися, а зайняти позицію розумного спостерігача. Саме установка на перетворення світу і психології сучасника за допомогою театрального виховання становить суть новаторських поглядів Б. Брехта.

Він розробляє основні положення “теорії епічного театру”, які знайдуть своє висвітлення в статтях та есе, що стануть складовими теоретичних книг “Сучасний театр чи театр навчання”, “Про експериментальний театр”.

Розмежовуючи драматичний та епічний види театру, Б. Брехт наголошував, що ця схема вказує не на абсолютне протистояння двох форм театру, а переважно на зміщення акцентів. На його думку, у рамках кожної з цих форм театру можна віддати перевагу чуттєво-сугестивному чи суто раціональному.

Можна виділити кілька ознак “епічного театру”, сформульованих Брехтом у 20-х роках ХХ століття:

1. В основі – розповідь про дію.
2. Зображується саме буття, загальні закономірності.

3. Глядачі в позиції спостерігача, що змушує замислитись над подіями.
4. Характерне інтелектуально-аналітичне начало.
5. Використання нетрадиційної поетики (притчевість, “ефект відчуження”).

Починаючи з другої половини 20-х років, теорія “епічного” театру стає універсальною саме тому, що вона охоплювала основні сфери театрального мистецтва, на яких базувалася творча робота драматурга, режисера, актора, композитора, художника театру.

Одним із стрижневих принципів теорії і практики епічного театру, направлених на звільнення людини з емоційного полону під час театральної вистави, став принцип, названий ефектом відчуження. В його основі – вміння митця зобразити навколишній світ в незвичайному аспекті, зруйнувати об’єктивну видимість, позбавити вже відоме явище побутової стереотипності, значне показати незвичним, щоб викликати у глядача аналітичне і критичне ставлення до зображувальних подій.

Відчуження можна досягнути, якщо згустити об’єктивну видимість, довести її до абсурду. Таким чином, відчуження – це одна з форм театральної умовності без ілюзії, правдоподібності. Образна основа його – метафора.

Проте було б неправильним тлумачити брехтівські висловлювання як повне заперечення емоцій. На його думку, дія ефекту відчуження проявляється не як відсутність емоцій взагалі, а як емоцій, що зовсім не повинні збігатися з емоціями зображуваного персонажа.

Б. Брехт робить “відчуження” найважливішим принципом філософського пізнання світу. Він вважає, що для кожного історичного етапу є своя об’єктивна “видимість речей”, яка приховує істину. А відчуження дозволяє викрити вади і суб’єктивні хибні погляди та збочення окремих людей і здійснити прорив за об’єктивну видимість до справжніх.

Ефект відчуження вимагав перегляду загально визнаних принципів і в плані акторської гри, і відносно декораційного, музичного і світлового вирішення спектаклю.

Стосовно акторської гри, то Брехт неодноразово підкреслював, що актор під час вистави уособлює і виконавця певної ролі, і образ п'єси. З цією метою він вводить до п'єси “зонги” – пісні-монологи героя або автора-оповідача. Загалом зонг – це пісня баладного типу на злободенну тему, ритмізований монолог, чи сольна пісня, функція якої – пряме звернення до глядача. Таким чином, вони грають визначну роль у розкритті авторської художньої думки, перетворюються на рупор ідей автора і підсумовують події, містять у собі міркування над їхнім смислом, загострюють висновки.

Оскільки ефект відчуження передбачає незвичайне бачення звичайного явища, то вже відомий літературний твір зазнає суттєвих змін у процесі розкриття його змістовної цінності. І тема, що зацікавила митця, і сюжет, і організація матеріалу, і багато чого іншого стають основою нового літературного твору. Виникає так звана “драматургія обробок”, коли, пишучи драматичний твір, митець скорочує великі частини тексту, по-своєму їх витлумачуючи.

Характерною ознакою “епічного театру” Б. Брехта є збагачення драматичного мистецтва епічними елементами. Схожі ідейні прагнення можна було вже зустріти у Б. Шоу, але у нього епізація була більш зовнішньою, а у Б. Брехта вона проникла у саму плоть драматургічних творів.

“Епічний театр” Брехта – це філософський театр, оскільки драматург прагне в своїх творах осмислити актуальні проблеми людської екзистенції, бо вже на початку ХХ століття цінності та базові етичні принципи, що панували в світі останні декілька століть виявили свою антиномічність. Це примусило Б. Брехта поставити в загально історичному масштабі одвічні питання буття – про смисл

існування, про життя і природу людини, її покликання і виробити нові критерії Добра і Зла.

Філософський бік його п'єс зумовлює їх притчеву будову та зміст. Автор використовує в своїх творах принцип параболи з її наступальністю, яка визначається тим, що драматург прагне до посилення дидактичних засад у драмі, а це не може не привести його до використання досвіду притчевого автора. Проте між притчею (біблійною) і параболою дистанція дуже велика. Притча завжди позачасова і позаісторична. У ній, як правило, немає соціальної і класової конкретизації явищ, нарешті, притча завжди прагне до універсальності висновків, а алегорія розповіді дає можливість множинності тлумачення одного й того самого сюжету.

Блискучим втіленням теоретичних засад та поетики епічного театру стали найкращі драми Б. Брехта 30-х років – “Добра людина із Сичуані”, “Життя Галілея”, “Матінка Кураж та її діти”.

Теоретична естетика Б. Брехта знайшла підтримку в Україні. Відомий український режисер Лесь Курбас, як і Б. Брехт, любив філософські твори, будував український театр, прагнучи у читача пробудити розум, вміння аналізувати і робити висновки, використовуючи головний принцип – відчуження. Цей прийом був улюбленим і в талановитого українського кінорежисера О. П. Довженка.

П'єса “Матінка Кураж і її діти” (1938) – один із найкращих творів Брехта, в якому особливо повно проявилась своєрідність драматургічної майстерності автора, його вміння глибоко проникати в сутність людини і її життєвих явищ.

До роботи над п'єсою Брехт приступив у Данії. Поштовхом до створення образу матінки Кураж стали “Сімпліціанські твори” Ганса Якоба Кристофеля фон Гіммельсгаузена. У Стокгольмі додалося ще одне стимулююче джерело: історія північної маркітанки Лотти Сверд із “Оповідей прапорщика Столя” Йохана Людвіга Рунеберга. Хоч Брехта мало цікавила передісторія полкової повії Лебушки, яка за

рахунок свого “куража” вибивається в маркітанки. Вперше п’еса була поставлена 19 квітня 1941 року в Цюріху.

Брехт намагався знайти чи відтворити суспільно-історичну правду. Він свідомо старався, щоб його епічний театр мав певну дидактичну місію.

Брехт був проти культу індивідуалів поза суспільством, йому не цікаво, що герої переживають у своїй душі. Тому він твердив, що екстерналізація, деперсоналізація його героїв допомагає їм втратити свою ідентичність і успішніше адаптуватися, щоб вижити.

Будучи великим опонентом системи Станіславського, системи перевтілення автора в роль, Брехт вважав, що дія акторів на уяву публіки, творення ними ілюзії стає наркотиком для глядача і створює засліплення (делюзію). Десь у 1931-1934 роках він почав систематизувати свої теорії, коментарі. 1935 р. у Москві він почув термін Шкловського «відчуження» (рос. – отстранение) й невдовзі у публікації 1936 р. назвав свою теорію “ефект очуження”.

Цей ефект можна досягнути способом самоспостереження актора.

Брехт стверджував, що актор намагається здивувати, навіть вразити глядача. Він досягає це завдяки спостереженню власної гри з очуженням. Себто актор має не перевтілюватися у роль Ліра, а лише продемонструвати глядачам його образ, дати ключ, аби глядач сам старався розуміти (а не відчувати) героя й особливо – різні суспільні імплікації, що творять дану ситуацію. Глядач має пережити демонстрацію подій, відділити, відчужити даний інцидент від суто театральної гри – і тим підкреслити його вартість, передусім суспільну. Це й лягло в основу відомої Брехтової теорії про епічний театр.

Сам Б. Брехт так пояснює сутність своєї п’еси у своїй статті “Матінка Кураж у двох інтерпретаціях” (1951): “За звичайного методу гри, який передбачає вживання глядача в головний образ, публіка, за численними свідченнями, переживає насолоду особливого типу: вона радіє тріумфу непоборної, життєво сильної особистості, яка

перенесла всі воєнні злидні. Активна участь матінки Кураж у війні не береться до уваги, війна для неї – джерело існування і, можливо, єдине джерело...

Кураж постає головним чином як мати і, подібно до Ніуби, неспроможна захистити своїх дітей від неминучого, тобто війни, її професія – маркітантка. І те, як вона займається своїм ремеслом, у кращому випадку надає їй деякої “реальності неідеального”, проте ні в якому випадку не знімає фатального характеру війни. Звичайно, війна і в даному випадку абсолютно негативне явище, але зрештою Кураж лишається живою, хоча й зазнає збитків...

Торгівля і в даному випадку – безсумнівне джерело існування, але джерело вже отруєне, з якого Кураж пила свою власну смерть.

Мати-Маркітантка стала живим втіленням суперечності, і ця суперечність покалічила й деформувала маркітантку до невпізнанності.

У сцені на полі битви, яку звичайно при постановках, на сцені викреслюють, вона була справжньою гієною. Вона тільки тому облишила думку про сорочки, що бачила ненависть своєї дочки і боялася насилля взагалі. Вона, випльовуючи прокльони, кидалася на солдата з шубою немов тигриця. Після того, як дочка була скалічена, матінка Кураж так само щиро кляла війну, як вихваляла її у наступній сцені. Так сформувалися суперечності у всій їхній безглузді та непримиренності. Бунт дочки проти неї (при порятунку міста Галле) приголомшив її, але не навчив нічому.

На нашу думку, матінка Кураж радше нагадує не Ніобу, як констатував автор, а Ноя, її візок – ковчег. Так вибудовується типологічний ряд: потоп – війна, Ной – матінка Кураж, ковчег – візок, діти Ноя – діти матінки Кураж, спасіння – загибель, праведність – злочинність і т. д. Звернімось до Біблії, уважно вчитаймося у Книгу буття: “І промовив Господь до Ноя: “Прийшов кінець кожному тілу перед лицем Моїм, бо наповнилась земля насильством від них. І ось Я винищу їх із землі” [6; 13].

Аналогічно біблійній оповіді, Брехт в основу своєї п'єси поклав не просто якусь конкретно-історичну подію, про що свідчить вже заголовок "Матінка Кураж та її діти. Хроніка з часів Тридцятилітньої війни". Йдеться про ту війну, що в XVII столітті нещадно руйнувала міста й села Європи, нищила тисячі людей. Вже перший діалог вербувальника і фельдфебеля чимось нагадує рядки Святого Письма: "І побачив Господь, що велике розбещення людини на землі і весь нахил думки серця її – тільки для повсякдення [6; 5]. І промовив Господь: "Зітру Я людину, яку Я створив, з поверхні землі..." [6;7].

«Вербувальник... Тутешні люди не знають ні слова честі, ні почуття обов'язку, ні вірності. Тут я втратив довіру до людства, фельдфебелю.

Фельдфебель. Зразу видно, що в цих краях давненько не було війни. Звідки ж тут узятися моральності, питаю? Мир – це безладдя. Тільки війна може навести лад. Мирний час людство переводить нінащо. І люди, і худоба розбещуються вкрай. Кожне жере, що хоче, білу паляницю з сиром, а поверх сиру ще й скибку сала... Я побував у краях, де війни не було, мабуть, років сімдесят, тож там люди взагалі не мають прізвищ, не знають один одного. Лиш там, де точиться війна, є такі як слід списки і реєстрація, і чоботи паками, і зерно лантухами, там кожна людину, кожна худобину візьмуть на облік і відберуть. Бо ж відома річ, що без війни порядку нема!

Вербувальник. Щира правда!

Фельдфебель. Всяке добре діло починати тяжко, отак і війну. Зате вже коли розбуяє, не стримаєш. Тоді люди починають боятися миру, як гравці кінця гри...»

(Тут і далі переклад М. Зісмана)

Брехт написав п'єсу про руйнацію війни. Порушуючи в п'єсі кардинальні питання сучасності, автор, однак, переніс час дії в Німеччину XVII ст.

Якщо передивитися ремарки "Кураж", то виявиться, що хронологія п'єси охоплює більше 20 років (війна не даремно називалася Тридцятилітньою), а географія її охоплює значну частину Європи.

“І сказав Господь Ноєві: “Увійди ти й увесь дім твій до ковчегу, бо Я бачив тебе праведним перед лицем своїм в оцім роді”.

Дорогами війни блукає багато років зі своїм фургоном підприємлива маркітантка Анна Фірлінг з двома синами і німою донькою Катрін:

«(Чути звуки губної гармонійки. Двоє парубійків тягнуть фургон. На ньому сидять матінка Кураж та її німа донька Катрін).

Матінка Кураж. *(Співає)*

Гей, командири, у поході

Мерцій спиніть людей своїх!

Везу обідраній піхоті

Багато пар чобіт міцних.

Солдатам легше крокувати,

І годувать вошву в куті,

І помирають під гул гармати

В новому, доброму взутті.

Гей, християни! Тане сніг!

Мерці внушають супокій,

А кожен, хто ще не поліг,

Встає, щоб вирушити в бій.

Вам треба знати, що солдати

На смерть не підуть без ковбас.

Кураж їх ладна частувати –

Вина у мене є запас.

Гарматний грім замість сніданку

Солдатам шкодить з давніх пір.

А поїдять і вип'ють зранку -

Ведіть людей хоча б у вир.

Бадьоро співає матінка Кураж на початку п'єси. Але коли з'являються вербувальник і фельдфебель, щоб забрати на війну її синів, вона спочатку заговорює їм зуби, а потім починає, як Ніоба, захищати своїх дітей. «Ремесло солдата не для моїх синів», – заявляє вона.

Але Кураж розривається на частини, з одного боку, вона – мати-квочка, з іншого – в неї в руках прибуткова справа, за всіх обставин необхідно торгувати. Саме торгівля підводить її: в той час, як вона продає фельдфебелю срібну пряжку, вербувальник встигає забрати її старшого сина Ейліфа. А далі ми бачимо як пристрасть до наживи приносить Кураж все нові нещастя. Адже і другий син її Швейцеркас гине через жадібність матері, вона пошкодувала заплатити за його звільнення з-під арешту хабара в 200 гульденів. Поки вона торгувалася, Швейцеркаса встигли розстріляти: *«Війною думає прожити, За це необхідно платити»*. – звучить голос самого Брехта. Матінка Кураж далі продовжує підтримувати війну як комерцію. «Якби не нажива, то маленькі люди, схожі на мене, не брали б участі у війні», – говорить вона. Кураж швидко відраховує селянам гроші на похорони Катрін, і одна, стара і згорблена, впрягається у свій напівзруйнований фургон. «Може, здужаю тягти фургон. Яюсь впораюся, речей в ньому небагато», – говорить вона. Коли проходить ще один полк, Кураж кричить услід: «Візьміть мене з собою!»

У діалозі з священником матінка Кураж розмірковує: «Бідним людям потрібна сміливість, чи то як кажуть, кураж. Інакше вони загинуть. Та вже й для того, щоб уставати вранці, потрібна сміливість. Або для того, щоб зорати поле, та ще й під час війни! Або дітей на світ приводити, хіба це не сміливість? Адже що тих дітей чекає? їм доводиться бути катами один одному, мордувати один одного тоді, як їм хочеться дивитись одне одному в обличчя, а на це потрібен кураж...»

Брехт пояснював це так: «Завдання автора п'єси полягало не в тому, щоб примусити в кінці прозріти матінку Кураж – хоча вона вже дещо бачить у середині п'єси, наприкінці 6-го епізоду, а потім знову втрачає зір, – авторові потрібно було, щоб бачив глядач».

І. Фрадкін робить цікаве спостереження: «Дітей Кураж ведуть до загибелі їх позитивні нахили, їхні добрі, людські риси». (Ейліф гине з надмірної хоробрості, Швейцеркаса вбиває наївна чесність. А Катрін – доброта).

У фіналі Кураж, як і до цього, тягне свій фургон дорогами війни, ігноруючи слова пісні, які доносяться з глибини сцени:

*Війна, то щедра, то убога,
Тривати може цілий вік,
Але від неї нічого *
Не має простий чоловік.
Він носить дрантя, вкрите брудом,
Жере гидоту на обід,
Але уперто марить чудом:
Ще ж не закінчено похід! +
Гей, християни! Тане сніг!
Мерці вкушають супокій.
І кожен, хто ще не поліг,
Встає, щоб вирушити в бій.*

Брехт не вибачав Кураж і не звинувачував її. Більш велику істину він вклав у слова полкового священика: “Винні ті, хто затівають війну. Це з їхньої вини ниці пристрасті перемагають людей”. П’еса наочно показує, як війна корінним чином спотворює всі добродетності, будь-яку мораль”. «Хто вилив кров людську з людини, то виллята буде його кров, бо Він учинив людину за образом Божим» [9, 6].

Анатолий Градовский

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ “ЭПИЧЕСКОГО” ТЕАТРА Б. БРЕХТА

В статье рассматривается новаторский характер “эпического” театра Б. Брехта.

Ключевые слова: “эпический” театр, эффект отчуждения, жанровое своеобразие, философская проблематика.

Anatoliy Gradovsky

BASIC PRINCIPLES OF B. BRECHT’S EPIC THEATRE

The article deals with the innovatory character of B. Brecht’s epic theatre.

Key words: epic theatre, alienation effect, genre’s originality, philosophical problems.