

# Реферат на тему: "Ефект відчуження в драматургії Бертольда Брехта"

**Бертольт Брехт**

Реферат

На тему:

Ефект відчуження в драматургії Бертольда Брехта

Постать Бертольда Брехта викликала й викликає жвавий інтерес та дискусії. За життя він зазнав, що таке гоніння й переслідування; й зараз не існує однозначного погляду на його творчість. Брехт був конфліктною особистістю й конфліктним митцем: він не боявся йти проти загально прийнятих норм моралі чи загально визнаних принципів у мистецтві. Це вплинуло певним чином і на його творчість. Писати він розпочав рано: вже в 1914р. вірші й ессе шістнадцятирічного гімназиста почали регулярно з'являтися у періодичних виданнях. В 1918р. молодий талант пробує себе в драматургії: з'являються його п'єси "Ваал", "Барабани в ночі", "В гущавині міст". Із провінційного Аугсбурга письменник переїздить до Мюнхена, а пізніше, у 1924р — до Берліна, центра німецького художнього та театрального життя. Тут відбувається становлення Бертольда Брехта як теоретика і практика театру, яке припало на злам 20-30-х років XX століття. Цей час у Німеччині характеризується різким загостренням класових протиріч, економічною кризою, загостренням протистояння між комуністичною партією та партією націонал-соціалістів. Цей час виявився надзвичайно плідним для митця, оскільки для Брехта найприроднішим був стан пошуку й стан постійного незадоволення знайденим і набутиим, стосувалося це жінок чи власних теоретичних засад стосовно літератури, театру, мистецтва. Багатство поглядів на суспільство, мистецтво і людину в них спонукали його до наполегливіших і вдумливіших пошуків відповідей на свої запитання. Серед величезного різноманіття течій, напрямів і стилів молодий письменник намагається знайти точку опори й відповіді на питання, які ставить йому саме життя. Він звертається до класиків марксизму. Брехт активно береться за вивчення діалектики й історичного матеріалізму, з головою "занурюється" в праці Маркса, Енгельса, Леніна, намагаючись знайти міцне ідеологічне підґрунтя для своїх ідей та теорій. Ідея соціальної рівності захопила його на все життя, він став переконаним прихильником марксизму. Пізніше це вилилось у часто суб'єктивні оцінки його творчості як західними критиками, так і радянськими.

У 1922р. молодий драматург отримує найпочеснішу в Німеччині літературну премію за прем'єру своєї п'єси "Барабани в ночі".

У жовтні 1920 року в Берліні починає діяти "Театр революційних робітників Великого Берліна" під керівництвом Ервіна Піскатора та Германа Шуллера. Найяскравіші вистави цього театру датуються другою половиною 20-х рр. — початком

30-х рр. Саме у 1926-1927 рр. Брехт активно співпрацює з "політичним театром" Ервіна Піскатора. Зокрема він інсценізує п'єсу Гашека "Пригоди бравого вояки Швейка", та стає співавтором постановки деяких інших спектаклей. Ця співпраця сильно вплинула на формування його теоритичних поглядів, він перейняв у Піскатора новий погляд на театр та театральне мистецтво. Останній, якому належить честь створення "політичного театру" вважав, що театр повинен займатися не долею окремої людини, а долею всього людства, й показувати на сцені не людей, а епоху й суспільний процес, у взаємодії з яким й розкривається людська особистість. Людина повинна зрозуміти, що вона — частина історичного процесу, який сама створює і від якого залежить. Піскатору належить також лозунг епічного театру. Епічна модель театру, яка виникла в перші півтора десятиліття після Першої світової війни "виділялася своїм чітко реферуємим, оповідним характером і до того ж використовувала хори та проекції, які коментували дію."<sup>1</sup> Пізніше Брехт використає ці прийоми у постановках свого театру, значно розширивши й поглибивши їх.

Вся світова драматургія поділяється на тактичну і стратегічну. Тактична драматургія своїм впливом на глядача (емоційним насамперед) досягають потрібного ефекту відразу, коли глядач знаходиться безпосередньо перед сценою (у Брехта вона репрезентована п'єсами "Страх і відчай у третій імперії", "Гвинтівки Тереси Каррар"), а стратегічна ставить перед собою завдання втягнути глядача в серйозні роздуми над подіями, які показані на сцені, підвести глядача до важливих висновків стосовно законів, які керують людським суспільством. Саме остання і зацікавила Бертольда Брехта, і він розпочав наполегливі пошуки у цьому напрямі.

Але першою формою модерного театру, який відкрив для себе Брехт був спорт. Саме у 20-х рр XX ст. спостерігався значний інтерес до спорту взагалі, до спортивної культури, а також до спортивних видовищ та змагань. Брехта у спорті зацікавило те, що глядач ніколи не залишається байдужим до подій, які розгортаються на його очах. Також 20-ті роки відмічені значним впливом експресіонізму та сюрреалізму; останній, зокрема, використовував принцип відчуження з тими ж цілями з якими пізніше його використовуватиме Брехт у своїй творчості.

В кінці 20-х — на початку 30-х рр. він працює над теорією епічного театру, докладніше яку розробляє в 30-40-х рр. Ідея епічності театру була неновою; традиція епічної стихії пронизувала ще п'єси Шекспіра, Брехт лише пристосував традицію до потреб сучасності. Він вважав, що старий "аристотелівський" театр більше не задовольняє потреб людини і суспільства; театр повинен зайняти активну позицію й впливати не тільки, і навіть не стільки, на почуття глядачів, скільки звертатися до їх думок; він "повинен включитися в дійсність, щоб мати можливість і право створювати ефективне відображення цієї дійсності".<sup>2</sup> Працюючи над теорією епічної драми Брехт використав спадщину Гете і Шіллера, яка стосувалася епічної поезії, зокрема ідею "спокійної свободи" автора стосовно епічної дії, відсутності в сюжеті сильних афектів, зображення подій в епічному творі як "зовсім минувших"; у них же він запозичив самостійність частин твору, зосередженість не на тому що відбувається (глядач часто

заделегідь проінформований про подальший перебіг подій на сцені), а на тому як відбувається дія. Також Брехт мав попередників і стосовне деяких інших своїх поглядів. До нього, Лессінг (втім, так само як і Дідро) ратував за стриманість почуттів на сцені, за відтворення, а не за проникнення в почуття героя.

Епічний театр існував і в інших театральних культурах, а в деяких існує й досьогодні. До таких належить китайський театр, певною мірою індійський та японський театри, а також класичний іспанський театр, народний театр доби Брейгеля та елизаветинський театр. Проте сам Брехт наголошував на тому, що витoki його театру лежать в національних традиціях, у віддаленому минулому німецької і нідерландської культури. На його теоретичні засади, як вже зазначалося, значною мірою вплинули праці Гете, Шіллера, Гегеля, Маркса і Леніна, а на форму театру й його театральні прийоми — театральні жанри німецького Відродження, ляльковий театр і ярмаркові "панорами", здоровий плебейський грубуватий дух німецького народного мистецтва. По суті своїй театр Брехта — типовий площадний народний театр: максимально зрозумілий виклад фабули, провідний жанр — притча, здорова грубість, пристрасть до солоного жарту і навіть деякий "антиестетизм" образів.<sup>3</sup> Провідними художніми засобами стали метафора і символ, але суто сучасні метафора і символ. В основу реалістичного образу було покладено принцип типізації, який виключає появу другорядних реалістичних деталей, які відволікали б від суті образу.

Основним відкриттям Бертольда Брехта був "ефект відчуження" (*Verfremdungseffekt*, V-ефект), який він зробив на прикладі творчості Ч.Чапліна й німецького коміка К.Валентіні, в повсякденні, в практиці деяких театральних культур, особливо китайської та індійської. Суть його полягає в тому, щоб зірвати полог звичності й буденності з давно й, здавалося, добре відомого предмета, показати його з незвичного, несподіваного боку, щоб змусити не просто дивитися на цей предмет, а побачити його, щоб змусити задуматися над ним. Брехт "очужує" предмет не руйнуючи його органічних властивостей, не нав'язуючи якостей йому не притаманних і не властивих. Очужити, за Брехтом, означає "позбавити подію чи характер усього очевидного, знайомого, зрозумілого і збудити, відтак, здивування і зацікавленність".<sup>4</sup> Вперше V-ефект було використано у п'єсі "Що цей солдат, що інший", а на сцені втілено у постановці п'єси "Круглоголові й гостроголові" (1934 р.). В подальшому, цей принцип стає провідним в усіх виставах "Берлінського ансамбля", який Брехт створив після повернення з еміграції у 1949р. Під його керівництвом трупa берлінського Театру на Шіфбауердам наполегливо й досить успішно працювала над створенням нового стилю виконання. У цьому брали участь найобдарованіші актори молодшої генерації: Єлена Вайгель, яка була виконавицею майже всіх головних ролей у п'єсах Брехта і для якої він писав ці ролі, Петер Лорре, Оскар Гомолка, а також Неєр та Буш. Як вже зазначалося провідним творчим принципом цього театру став V-ефект, суть якого полягає в тому, щоб спонукати глядача до критики певних суспільних явищ, викликати його на діалог. За Брехтом конфлікт між новим і старим повинен розгортатися в самому персонажі п'єси, в двох основних антагоністах, в групах, між сценою й

глядацьким загалом і , нарешті, в самій публіці. Події реального життя зображуються так, що виявляються їхні причинні зв'язки і це викликає у глядачів зацікавлення.

Найпримітивнішим праобразом свого театру Брехт вважав вуличну сцену, коли свідок якоїсь події розповідає про неї тим, хто її не бачив. Тоді оповідач використовує ті самі принципи акторської гри, що і актори брехтівського епічного театру. Актор лише показує образ, лише цитує текст, лише повторює реальну подію.<sup>5</sup> Граючи героя актор повинен одночасно продемонструвати й своє ставлення до нього. Глядач повинен був побачити не Матінку Кураж у виконанні Єлени Вайгель, а Єлену Вайгель, яка грала Матінку Кураж. Актрисі з успіхом вдалося виконати вимоги режисера і постановника (Брехта), "діставшись до самої серцевини драматичних переживань її героїні, зберегти ясність розуму і твердість оцінок".<sup>6</sup> Брехт прагнув викликати не співпереживання героям, а аналітичний підхід до їх вчинків, критичне сприйняття тих умов, у яких доводиться діяти героям. У статті "Короткий опис нової техніки акторського мистецтва, викликаній ефектом відчуження"(1940) він писав: "Головна перевага епічного театру з його ефектом відчуження, єдина мета якого — відображення світу, що має бути змінений, це — його природність, його земний характер і його відмова від будь-якої містики, котра з давніх-давен властива звичайному театрові". Брехт заперечував перевтілювання в образ, він був проти створення ілюзій дійсності в театрі, навіть під час гри актор повинен був залишатися собою. В епічному театрі руйнується "четверта стіна", яка відокремлює глядача від акторів, від глядача нічого не приховують: він стає свідком зміни декорацій, переміщення героїв, тощо. Зникає ілюзія замкненості дії, ілюзія "підглядання", зникає враження незадіяності глядача у процесі, який відбувається на сцені. Події історизуються і соціально визначаються оточенням.<sup>7</sup> Історизувати, відтворити події і образи як історичну минушість також означає їх очужити. Автор організовує фабулу таким чином, що створюються не конкретні, а "загальні" ситуації, в яких людина виступає просто людиною, людиною, якою вона була і є протягом різних епох. Наглядно демонструється, що можуть змінитися обставини й оточення, але не людина. Дія переноситься в різні часи, в різні ситуації й до різних персонажів, автор протиставляє й зіставляє різні події. Наприклад у "Кавказькому крейдяному колі" порівнюються події на умовному радянському Кавказі після Другої світової війни та на умовному Кавказі часів князів та пахолків, але вони об'єднані спільною ідеєю: Все на світі належить до цього

Тому, от кого больше толку, и значит,

Дети — материнскому сердцу, чтобы росли и мужали.

Повозки — хорошим возницам, чтоб быстро катились.

А долина тому, кто ее оросит, чтоб плоды приносила.<sup>8</sup>

Місця, країни, де відбуваються події у п'єсах Брехта — умовні, що не прив'язує глядача до місця подій і дозволяє йому досить легко абстрагуватися й провести паралелі з реаліями, які особисто йому, глядачеві, знайомі значно краще, ніж зображені на сцені.

Так само умовні в театрі Брехта і декорації. Умовність в оформленні декорацій бере

свій початок ще в театральній традиції старої Еллади, старовинний японський театр "Кабукі" й у XX ст нехтує цим театральним прийомом, в шекспірівському "Глобусі" замість декорацій використовували таблички з написами. В брехтівському театрі використовувася неєрівський принцип побудови декорацій — сувора обмеженість і доцільність останніх. Використовувались написи як і в "Глобусі", а також фрагменти декорацій замість цілого ансамблю. Головна їх задача була — не відволікати глядача від перебігу основної колізії, а допомагати втіленню головної ідеї. Декорації повинні бути доцільними, але ні в якому разі не надмірними.

V-ефект втілювався і через жести героїв, що давали глядачеві інформацію, яка не співпадала з репліками. Наприклад, на виставі "Матінки Кураж та її дітей" в "Берлінському ансамблі" Матінка Кураж (Єлена Вайгель) в кінці шостої картини проклинає війну, яка відібрала в неї сина, проклинає вперше і востаннє, а її руки в цей час діловито, професійно і прискіпливо перебирають крам, що принесла з міста донька Катрін і заради якого їй довелося ризикувати життям й понівечити обличчя. Звичайно така сцена повинна викликати потрясіння і роздуми над трагічною долею людини, яка попри всі жорстокі уроки життя залишається сліпою й глухою до його висновків.

Особливе місце в драматургії Брехта займала музика. Вона була не лише супроводом, тлом дії, а приймала активну участь у її творенні. Драматург використовував "зонги" (пісні), які можуть пояснювати дію на сцені, оцінювати їх, сприяти виробленню критичних суджень у публіки; або репрезентувати думки автора, не будучи безпосередньо пов'язаними з розвитком сюжету. Наприклад, у "Добрій людині з Сичюані" в 1 дії "Пісня про дим", яку співає дідусь, не пов'язана з безпосередньо з перебігом подій, так само як і пісня Шен Де "Про немичність богів та добрих людей" в 4 дії, але маленькі заспівки, якими переривається дія, або якими вона закінчується, часто пояснюють чи поглиблюють зміст подій, що відбуваються на сцені. "Кавказьке крейдяне коло" коло побудоване у вигляді епосу: провідна роль належить співцю, який розповідає глядачеві про дію і пояснює її. Сонги покликані зруйнувати гіпнотичний вплив театру на глядача, не допустити створення сценічних ілюзій. Теоретичні погляди Брехта на музику в епічному творі можна зрозуміти з наведеного нижче зіставлення, яке стосується щоправда епічної та драматичної опери, але засади якого цілком відповідають принципам використання музики в епічній драмі:

Драматична опера

музика втілює

підсилює текст

підтверджує текст

ілюструє

відбиває психологічні ситуації

Епічна опера

виступає як посередник

тлумачить текст

передбачає текст

висловлює свою думку

висловлює ставлення

Ще у своїх п'єсах Брехт використовував прийом "цитування". Наприклад, у 8 епізоді "Доброї людини з Сичюані" пані Ян виходить до рампи й виступає у ролі розповідача, але її монолог переривається дією, яка є ілюстрацією до її слів, тобто вона виступає одночасно і як розповідач і як один з учасників подій, про які йдеться в розповіді. У цьому епізоді два плани накладаються один на одний: епічний план (розповідь і коментар біля рампи) і драматичний план (дія і діалог), до того ж ці два плани протирічать один одному, завдяки чому створюється V-ефект. Для створення цього ефекту Брехт широко використовує параболу і притчу, поєднує відверту фантастику і реальну дійсність (що аж ніяк не шкодить реалізму його творів, оскільки витoki його реалізму лежать в народній традиції, з усіма її міфологічними елементами), глибокий драматизм сцен поєднується з тверезим викладом мотивів діянь героїв.

Брехт все життя боровся з протиріччями у практиці й теорії, можна сказати, що він все життя самовдосконалювався. Він постійно оновлював і поглиблював своє мистецтво, розвиваючи й уточнюючи свою теорію "епічного театру". У 1930р він створив схему, яка б демонструвала особливості його театру у порівнянні з драматичним театром. Пізніше, бачачи як вузько або надто категорично трактують цю схему, він доробив і уточнив її й опублікував у 1938р. Саме ця редакція схеми й вміщена у п'ятитомному зібранні його праць, виданому в Москві у 1965р.

Драматична форма театру

Сцена втілює певну подію за допомогою дії;

Залучає глядача до дії;

Виснажує його активність;

Збуджує його емоції;

Передає йому хвилювання;

Він стає учасником подій, що відбуваються;

Вплив побудовано на внушенні;

Емоції залишаються в сфері емоційного;

Людина розглядається як щось відоме;

Людина незмінна;

Зацікавленість у роз'язці дії;

Кожна сцена важлива лише як кільце в загальному ланцюжку;

Події розвиваються по прямій;

Natura non facit saltus (природа не робить стрибків);

Світ, який він є;

Як доводиться діяти;

Пристрасті людини;

Епічна форма театру

Розповідає про неї;

Надає глядачеві статусу спостерігача;

Пробуджує його активність;  
Змушує приймати рішення;  
Дає йому знання;  
Він протиставляється їм;  
Вплив побудовано на переконанні;  
Емоції перероблюються свідомістю у висновки;  
Людина є предметом дослідження;  
Людина змінює дійсність і змінюється сама;  
Зацікавленість дією;  
Кожна сцена важлива сама по-собі;  
Зигзагами;  
Facit saltus (робить стрибки);  
Світ, яким він стає;  
Як варто діяти;  
Її мотиви;

З цієї схеми видно, що відбувається лише деяке зміщення акцентів, а не повне протиставлення. У спектаклі можна поєднувати епічні засоби викладу з чисто драматичними, що часто робив Брехт.

На смерть Брехта відомий западногерманський публіцист Себастьян Хаффнер писав у англійській газеті "Обсервер": "У постаті Бертольда Брехта Германія і світ втратили творчого генія першої величини. Він був, без сумніву, найбільшим німецьким письменником свого покоління і (навіть не забуваючи про існування Шіллера й Клейста), вірогідно, найбільшим драматургом з усіх, яких знала Германія...Коротше кажучи, він стоїть ближче до Шекспіра, ніж будь-який інший драматург."9 Ще за життя він став класиком, і завоювавши підмостки світу у 50-х рр., утримує ці позиції досьогодні, після своєї біологічної смерті.

Література:

1. Брехт Б. Копійчаний роман. Матінка Кураж та її діти. Кавказьке крейдяне коло. К., 1976р.;
  2. Брехт Б. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. М., 1972р.;
  3. Брехт Б. Про мистецтво театру. К., 1977р.;
  4. Брехт Б. Театр. Т.5/1, Т.5/2.М., 1965р.;
  5. Глумова-Глухарева Э.И. Драматургия Бертольда Брехта. М., 1962р.;
  6. Ключев В. Бертольд Брехт — новатор театра. М., 1961р.;
  7. Ключев В.Т. Театрально-эстетические взгляды Брехта. М., 1966р.;
  8. Сурина Т. Станиславский и Брехт. М., 1975р.;
  9. Фрадкин И.М. Бертольд Брехт. Путь и метод. М., 1965р.;
  10. Фрадкин И. М. Предисловие.//Шумахер Э. Жизнь Бертольда Брехта. М., 1988р.;
  11. Эткинд Е. Театральная теория Бертольда Брехта.//Брехт Б. О театре. М., 1960р.
- 1 Бертольд Брехт. Про мистецтво театру. К., 1977. Ст.-246.
- 2 "Малый органон" для театру.//Бертольд Брехт. Про мистецтво театру.

М.,1965.Ст.-198.

3 В.Клюев. Бертольд Брехт — новатор театра. М., 1961. Ст.-41.

4 Бертольд Брехт. Про мистецтво театру. Ст.-239.

5 Бертольд Брехт. Про мистецтво театру. Ст.-244.

6 Г.Бояджиев. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1981. Ст.-318.

7 Там же. Ст.-244.

8Кавказский меловый круг //Бертольд Брехт. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. М., 1972. Ст.-688.

9 Эрнст Шумахер. Жизнь Брехта. (Предисловие Фрадкина). М., 1988р. Ст. — 7.

1

2