

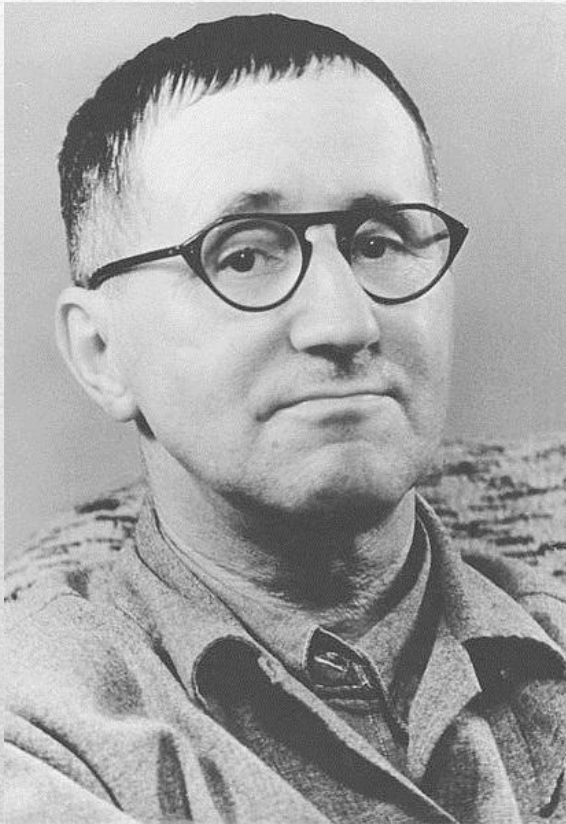
A hand wearing a white glove is pulling a red curtain to the right. The hand is wearing a dark sleeve with a gold decorative trim. The background is dark with a bright light source on the right side.

*Індивідуальне науково-дослідне
завдання на тему:*

*«Роль “епічного театру” Б.
Брехта в літературному
процесі доби»*

*Підготувала
студентка IV курсу
групи УФБ-13
Сидоренко Катерина*

Бертольт Брехт (10 лютого 1898, Аугсбург, Баварія — 14 серпня 1956, Берлін) — німецький драматург і поет. Отримав міжнародне визнання своєї творчості. Його вважають засновником епічного («діалектичного») театру.



Літературну діяльність почав 1918 року.

1920-ті рр. — працював театральним режисером. Розробив концепцію новаторської драми й успішно опробував її в низці п'єс. Б.Брехт і Гелена Вайгель, що блискуче грала провідні ролі в його драмах, стали знаменитостями.

Починаючи з другої половини 1920-х рр., у творчому розвитку Брехта намітився злам, і злам той охопив усі рівні його духовного життя.



Портрет Бертольта Брехта.

Автор: Р. Шліхтер



П'єси Брехта 20-х років позначені впливом експресіонізму. Брехт розробляв теорію *«епічного театру»*, який мав на меті виховати передову свідомість. Виходячи з цієї теорії, поставив за однойменним романом Максима Горького п'єсу *«Мати»* (1932) та ін.

1933 – 1948 – перебував в еміграції за межами Німеччини. У ті роки написав твори, спрямовані проти мілітаризму та фашизму (*«Трикопійчаний роман»*, 1934; *«Гвинтівки Тереси Каррар»*, 1937; п'єси: *«Матінка Кураж і її діти»*, 1938; *«Життя Галілея»*, 1939; *«Страх і відчай у Третій імперії»*, 1939; *«Швейк у Другій світовій війні»*, 1944 тощо).

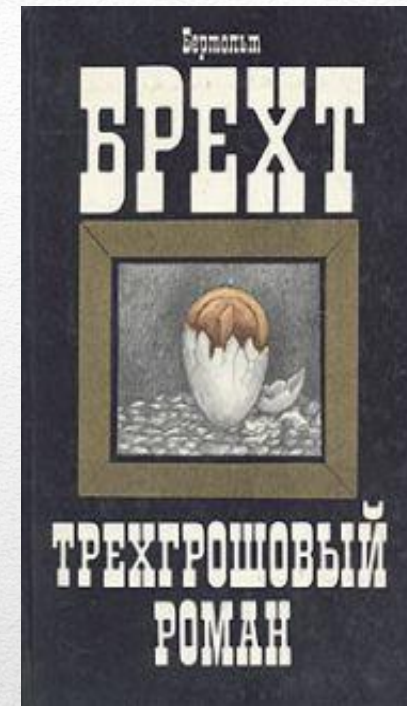
Талант опального на батьківщині Брехта знайшов визнання за кордоном. Зросла кількість його шанувальників; його п'єси успішно ставили на сценах Парижа, Амстердама, Копенгагена. Але навіть у затишній Данії він почував психологічний тиск. Адже данські нацисти час від часу публікували списки з іменами найвідоміших німецьких емігрантів, а данська поліція постійно інформувала про них нацистську службу безпеки й закордонний відділ гестапо. Брехт був змушений дати письмову обіцянку не долучатися до будь-якої політичної діяльності.



*Бронзова скульптура
Б. Брехта перед
театром «Берлінер
ансамбль»*

Двічі упродовж 1930-х років відвідав Москву, де, як член редколегії, долучився разом із Ліоном Фейхтвангером до видання німецькомовного часопису Das Wort.

Утім, попри свою прокомуністичну орієнтацію, місцем свого подальшого перебування він обрав не СРСР, а США. Тут продовжив інтенсивно працювати — і як драматург, і як кіносценарист, і як режисер-постановник. Проте умов для повноцінної творчої реалізації він не мав і в Америці, бо був тут маловідомим драматургом, до того ж — підозрілим через свої симпатії до комуністичного руху.





Das Berliner Ensemble

По завершенні Другої світової війни Брехт переїхав до Берліна, сподіваючись, що у соціалістичній Німеччині він матиме найкращі можливості для творчості. Та й справді, він і його дружина вперше у житті отримали власний театр — Berliner Ensemble («Берлінський ансамбль», 1949), що швидко завоював славу новаторського. Втім, цей «неортодоксальний марксист» і тут прагнув зберегти незалежність від комуністичної влади. Тому й не прийняв громадянства НДР, а продовжував жити на Батьківщині із закордонним (австрійським) паспортом, готовий будь-якої миті опинитися по той бік «залізної завіси».

В останній період творчості визнання Брехта стрімко зростало: він став лауреатом національних і міжнародних премій, його книжки виходили великими накладками; його драми набували щораз більшої популярності.

На тлі інтенсивної режисерської праці різко погіршилося здоров'я письменника. Лікарі засвідчили, що його хворе серце може зупинитися будь-якої хвилини. Попри патологічну слабкість і думки про близьку смерть, Брехт до останніх днів працював. 10 серпня 1956 року він ще відвідав репетицію в «Берлінському Ансамблі». Утім, погане самопочуття змусило його залишити залу. Ще кілька днів він провів удома, переглядаючи свої рукописи, а 14 серпня пішов із життя.



*Б. Брехт на репетиції вистави
«Мамаша Кураж и її діти»*

Внесок у розвиток світового театру

Брехт бажав створити театр, який спонукав би глядача до роздумів і міркувань, а не до співвідчуття. Задля цього він *«відчужив»* і дезілюзіонував гру акторів, щоб зробити її схожою на звичайне життя (Брехт називав це *«ефектом т. відчуження»*). Актори мали б аналізувати та синтезувати, тобто дивитись на роль іззовні, аби згодом цілком свідомо діяти точно так, як діяв їхній персонаж.

Спочатку Брехт дав своїй концепції назву *«епічний театр»*, але згодом запропонував використовувати назву *«діалектичний театр»*. Діалектичність театру Брехта полягає в тому, що він спонукає до конфлікту між розважанням і навчанням, що має знищувати *«емоціональну причетність»* у глядачів, досягаючи в такий спосіб *«ефекту відчуження»*.

«Ефект очуження»

«Якщо між сценою і публікою встановлювався контакт на основі вживання, — говорив Брехт в 1939 році, — глядач був здатний побачити рівно стільки, скільки бачив герой, в якого він вжився. І по відношенню до певних ситуацій на сцені він міг відчувати такі почуття, які дозволяв „настрій“ на сцені. Враження, почуття і думки глядача визначалися враженнями, почуттями, думками діючих на сцені осіб»



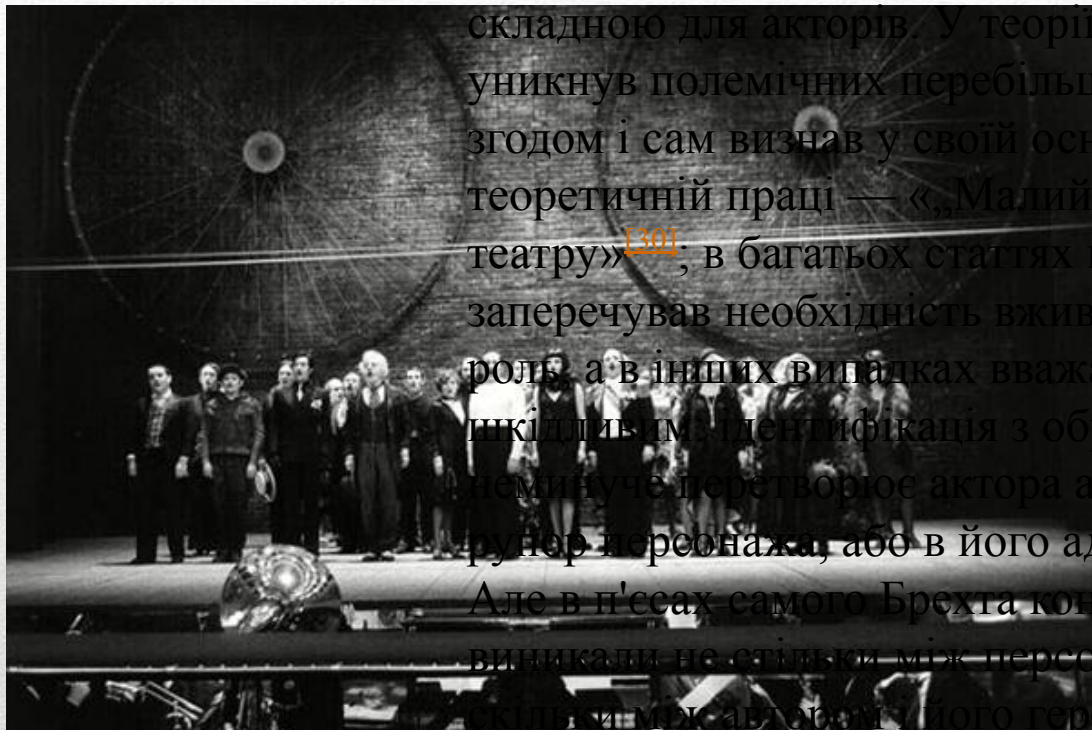
Таким чином зміст *«ефекту очуження»* — подати добре знайоме явище з несподіваного боку — подолати таким чином автоматизм і стереотипність сприйняття або, як казав сам Брехт, *«просто позбавити подію або характер всього, що зрозуміло й так, знайоме, очевидне, і викликати з приводу цієї події подив і цікавість»*.





*Афіша до екранізації пєси
Бехта «Тригрошова опера»,
1931 рік*

Актор в «епічному театрі»



«Техніка очуження» виявилася особливо

складною для акторів. У теорії

унікнув полемічних перебільшень, що

згодом і сам визнав у своїй основній

теоретичній праці — «Малий органон

театру»^[30], в багатьох статтях він

заперечував необхідність вживання актора в

роль, а в інших випадках вважав її

шкідливим. Ідентифікація з образом

неминуче перетворює актора або в простий

ручор персонажа, або в його адвоката.

Але в п'єсах самого Брехта конфлікти

виникали не стільки між персонажами,

скільки між автором і його героями;

актор його театру мав представити авторське

або своє власне, якщо воно принаймні не

суперечило авторському, — ставлення до

персонажу

Брехт не

«Техніка очуження» виявилася

особливо складною для акторів. У

теорії Брехта не уникнув

полемічних перебільшень, що

згодом і сам визнав у своїй

основній теоретичній праці —

«Малий органон» для театру»; в

багатьох статтях він заперечував

необхідність вживання актора в

роль, а в інших випадках вважав

її навіть шкідливим:

Ідентифікація з образом неминуче

перетворює актора або в простий

ручор персонажа, або в його

адвоката. Але в п'єсах самого

Брехта конфлікти виникали не

стільки між персонажами, скільки

між автором і його героями; актор

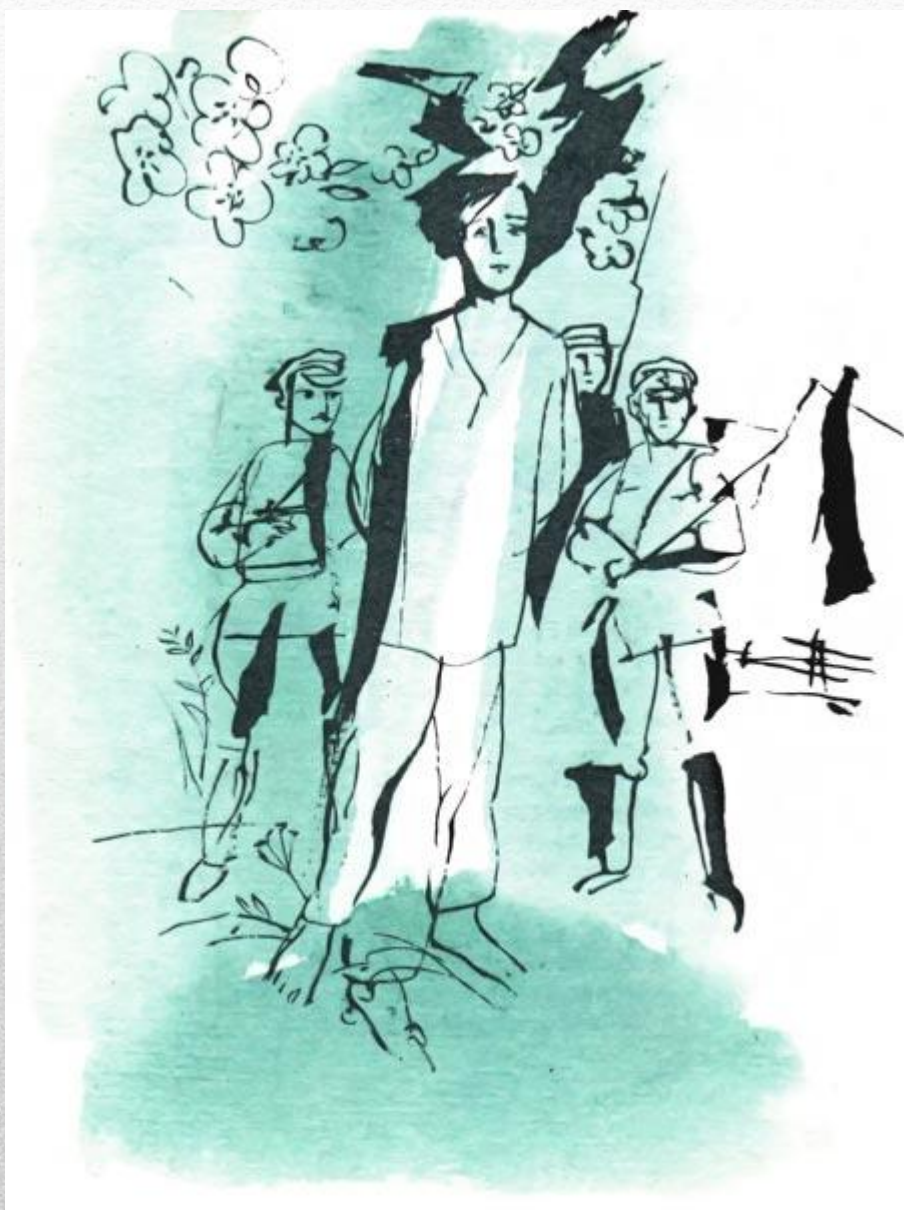
його театру мав представити

авторське — або своє власне

Під час цього процесу втрачаємо погляд на ліричного суб'єкта, на його фізичні та психологічні характеристики, зближується з авторським планом, а також віддаляється від нього. Ліричний суб'єкт митця у процесі розвитку ліричного сюжету декілька разів змінюється, інколи одягає маску:

*«Я натомився вічно знати
В собі самому – двійника...
Душе! Обридлива яка ти!
І непримирлива яка!
Я марно злагоди чи згоди
З тобою сподівався дійти, –
Як тінь, недомисел природи,
Мене перекривляєш ти!
І що ясніший я, то мушу
Усе темнішу тінь тягти...
Душе (якщо я маю душу)!
Яка непереможна ти!»*





Євген Плужник застосовував складні суб'єктні форми у своїй ліриці: він вдавався до автора-розповідача, ліричного персонажа і героя рольової лірики. У поезії «Уночі його вели на розстріл» мовлення передається ліричному герою, першоособовому наратору:

*«Відбулось. Мета моя далека,
Я такої смерті не боюсь! –
Зійде кров, немов всесвітня
Мекка,
Для твоїх майбутніх синіх
блуз».*



Ліричний герой Плужника відтворює смерть людей, які гинуть через ідеологічні протиріччя, коли брат встає на брата, так звану «класову боротьбу», яку насаджували більшовицькі лідери. У такій атмосфері чужина людина страждає через відчуження, банальність і власне безсилля. Ліричний герой майстерно відтворив драматичну картину світу і типаж персонажів, порушив серйозні питання доби. Єдність йому надає рух думок і переживань, зростаючий драматизм:

«Мабуть, дуже йому боліло:

Все облизував губи. Потім затих.

Невеличке на розі тіло

Не спитають більш, – за яких!

Дуже просто. Гостренька куля

Заступила йому далечінь.

– Серце днями собі намуляв,

– Спочинь!

Подивіться, кому кортіло»

Висновок:

Драматургічна реформа Брехта виросла з потреб нової культури, з прагнення підсилити ідеологічну дію мистецтва, утвердити нове відношення глядача до театру, додати театру риси, які б ріднили його із значимістю політичного мітингу, з глибокою серйозністю університетської аудиторії.

Для драматурга характерне дбайливе і тонке відношення до світового досвіду театру і мистецтва, але він вірив, що справжній розквіт театру ще попереду.

Можемо виокремити 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. Характерний інтелектуально-аналітичний початок.
 - 5. Використання нетрадиційної поетики (притчевість, “ефект відчуження”)
-

Список використаних джерел:

1. Плужник Є. *Поетії / Є. Плужник*. – К. : Рад. письменник, 1988. – 415 с.
2. Genette G. *Narrative discourse / G. Genette*. – Itaca, New-York : Cornell University Press, 1983. – P. 234.
3. Бройтман С. *Лирический субъект / С. Бройтман // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий*. – М. : Изд-во Кулагиной, 2008. – С. 112–114.
4. Бройтман С. *Субъектная структура русской лирики XIX – начала XX века в историческом освещении / С. Бройтман // Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. – 1988. – Т. 47, № 6. – С. 527–538.
5. Ткачук М. П. *Експресіонізм / М. П. Ткачук // Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва*. – К. : Академія, 2007. – С. 223 – 224.
6. Тичина П. *Скорбна мати: збір. творів у 12 т. / П. Тичина*. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 1. – С. 70.
7. Ящук Ж. «... Я справжнім болем догорів». *Особливості екзистенціальної художності Є. Плужника / Ж. Ящук // Слово і час*. – 1994. – № 2. – С. 68.
8. Новиченко Л. *По той бік спокою. Поетія Євгена Плужника / Л. Новиченко // Плужник Є. Вибрані поезії*. – К. : Рад. письменник, 1966. – С. 14.
9. Токмань Г. *Лірика Євгена Плужника як софійний і мистецький феномен / Г. Токмань*. – К. : Аграф, 2001.
10. Державин В. *Лірика Євгена Плужника / В. Державин // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. в 4 кн.* – К. : Рось, 1994. – Кн. 2.
11. Коваленко-Плужник Г. *Спогади / Г. Коваленко-Плужник // Україна*. – 1991. – № 1–4.
12. Кодак М. *Огром Євгена Плужника-поета. Монографія / М. Кодак*. – Луцьк : Твердиня, 2009. – 187 с.
13. Неборак В. *Світ, народжений від пострілів / В. Неборак // Дзвін*. – 1990. – № 7. – С.139-143.
14. Рильський М. *Про двох поетів : збір. тв. у 20 т / М. Рильський*. – К., 1986. – Т. 13.
15. Скирда Л. *Євген Плужник. Нарис життя і творчості / Л. М. Скирда*. – К. : Дніпро, 1989. – 152 с.
16. Токмань Г. «Дні» Є. Плужника: *художній образ і філософія / Г. Токмань // Дзвін*. – 1998. – № 11–12. – С. 138–141.
17. М. П. Ткачук *Суб'єктно-об'єктна дискурсивна практика лірики Євгена Плужника/ «Філологічні трактати», Том 6, № 4 ' 2014.*