

Олександр ЧИРКОВ

ДРАМАТУРГІЧНІ ПРИНЦИПИ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА І СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО

Бертольт Брехт належить до числа тих митців, чий сміливий талант здобуває собі нових і нових прихильників. Як слушно відзначають дослідники, якщо на палітрі Жана Вілара з'явилися нові барви, то це пов'язане з тим, що «Жан Вілар останнім часом помітно наблизився до Брехта»; «незвичність» п'єс Фрідріха Дюрренматта зумовлена тим, що його творчість, безперечно, ввібрала в себе досвід так званої «інтелектуальної драми», представленої «епічним театром Брехта». В Об'єднаній Арабській Республіці створено спеціальний експериментальний театр, основою репертуару якого є п'єси Брехта. За словами Жоржі Амаду, Брехт привабив письменників-реалістів тим, що приніс на сцену «полум'яну пристрасність пролетаріату, який бореться», «слово народу», «поетичний голос грому і блискавки, а також ...м'яку мелодію любові... Любові до людини».

Сучасний театр не може так чи інакше не звертатися до багатющої спадщини Брехта. Не меншою увагою користується і теорія Станіславського; чимало митців визнають, що «вчення Станіславського про театр — це та основа, на якій могли б об'єднатися всі театри світу, що прагнуть справжнього мистецтва». З'ясувати, як співвідноситься драматургія і теорія Брехта з теорією іншого корифея сучасного прогресивного театру Станіславського, і є завданням нашої статті.

Ставлення Брехта до спадщини Станіславського протягом ряду років не було однаковим, і це було викликано змінами в усій системі поглядів Брехта. В часи аугсбурзьких рецензій (1918—1920) Брехт зарекомендував себе прихильником такої гри актора, яка підкоряла глядача «своєю одухотвореністю і поетичністю», змушувала його «забути, який навколо балаган». Гра актора, як вважав Брехт у цей період, повинна «захоплювати» глядача. Слід припустити, що подібна система поглядів на акторську діяльність склалася під безпосереднім впливом гастрольних подорожей Станіславського до Німеччини протягом 1911—1914 років,—

навіть чи можливо, щоб Брехт, який протягом двох років написав 26 театральних рецензій, не був хоча б у загальних рисах знайомий з поглядами великого російського режисера.

Якщо в період аугсбурзьких рецензій Брехт, як справедливо відзначає Ю. Еткінд, був «прихильником театру ілюзій, перевтілення виконавця, гіпнотичного впливу на глядача», то в період створення своїх «повчаючих п'єс» («Lehrstücke») він почав скептично ставитися до системи Станіславського. 1931 р. Брехт твердив «Цей прийом (ефект відчуження.— О. Ч.) протилежний принципів перевтілення, характерному для звичайного аристотелівського театру» (стор. 22). Брехтівський скепсис і його критика перевтілення поєднувалися в цей період з критикою аристотелівських вимог до драматургії, оскільки катарсис, інтрига, перипетія, впізнавання і т.д. сприяють, на думку Брехта, появі такої акторської гри, яка передбачає перевтілення виконавця. В статтях «Новий театр і нова драма», «Про нову драматургію» (1928), «Діалектична драматургія» (1931) Брехт цілком щиро вважав, що старі форми драми «пішли у вічність», що вони «мертві», і кожна спроба їх оновлення — «безнадійна і приречена»⁸. Але якщо 1940 р. Брехт ще підтверджував свою вірність колишнім висновкам, по суті повторивши свою формулу 1931 р. («техніка відчуження діаметрально протилежна техніці перевтілення»), то з 1949 р. думка Брехта дедалі частіше починає звертатися до системи Станіславського.

Брехт шкодує, що «він, «як» і інші театральні діячі Західної Європи, недосить добре знайомий з працями Станіславського, вимагає, щоб «найважливіші спостереження Станіславського та його учнів стали, нарешті, загальноприсутніми. Він пропонує перейняти з робочих прийомів Станіславського «те, що відповідає індивідуальним робочим прийомам наших режисерів і акторів». На думку Брехта, у Станіславського треба вчитись і розкриттю «поетичної сутності п'єси», і принципів «ансамблевої гри», і значенню продуманої концепції п'єси. Нарешті, Брехт стверджує, що система Станіславського «в усякім разі, потребує ще однієї, яка обслуговує коло завдань моєї. В теоретичному плані, я гадаю, її можна вивести з системи Станіславського». Щоправда, всі ці визнання, зроблені Брехтом у 1951—1953 роках у праці «Stanislawski-Studium», потребують певного уточнення, оскільки жоден з принципів системи Станіславського не зустрічається в брехтівській теорії епічного театру в чистому вигляді. Тим часом Брехт у багатьох положеннях виходить з системи Станіславського, по-своєму модифікуючи її.

Якщо Станіславський вбачав джерело поетичності гри актора і поетичності всього спектаклю в ліричній, інтимній тональності оповіді, а для передачі неповторної краси чеховських п'єс здебільшого вдавався до напівтонів, ледь помітного нюансування почуттів і настроїв то Брехт шукав поетичність не в напівтонах і нюансах, а у великих, рельєфних мазках художника-полеміста, трибуна, оратора, прагнучи розв'язувати великі, соціально-значимі проблеми, які освітлюють спектакль дивовижним світлом, вдихають у нього нове життя. Брехт вказував, що у п'єсі «Життя Галілея» біографія засновника нової фізики зазвучала по-новому, бо «диявольський ефект Великої бомби освітив конфлікт Галілея з сучасними йому властями новим, яскравим світлом» (стор. 307). Це, звичайно, не означає, що Станіславський не прагнув розв'язувати великі й глибокі ідеї специфічними засобами мистецтва; адже саме він твердив, що **«сценічна творчість — це постановка великих завдань»** (т. 2, стор. 157). Але, визнаючи їх необхідність, Брехт і Станіславський по-різному залучають глядачів до самого процесу їх розв'язання.

Загальновідома думка Станіславського, що **«сценічна дія повинна бути внутрішньо обґрунтованою, логічною, послідовною і можливою в дійсності»** (т. 2, стор. 57). Необхідною умовою для послідовної дії Станіславський вважав наявність так званого зверхзавдання: **«...свідоме зверхзавдання, що йде від розуму, від цікавої творчої думки, нам необхідне»** (т. 2, стор. 334). Брехт так само визнавав, що **«найважливіша частина його (Станіславського.— О. Ч.) теорії, саме та, яку він назвав «зверхзавдання», вказує на те, що він усвідомлював проблему, яка викладена в «Малому органоні». Визнаючи певний зв'язок «зверхзавдання» зі своїми думками про цілеспрямовану, свідому діяльність актора на сцені, Брехт прагне конкретизувати і по-своєму розшифрувати термін Станіславського. Цим і пояснюється наявність у Брехта таких визначень, як «продумана концепція п'єси», «лінія, найбільш зручна для подій, які складають сюжет п'єси» (стор. 75), **«істина, яка приводить до практичних висновків»** (стор. 33). **Останнє визначення** впливає з поглядів Брехта на театр, як на школу, де люди вивчають закони діалектичного матеріалізму на конкретних прикладах, що мають високохудожню форму драматичних творів. Не долі окремих людей, а соціально-економічні явища кладе Брехт в основу свого розуміння типового, простежуючи дію і прояв їх на певних художніх образах. Звідси й коріння брехтівських зверхзавдань: вони завжди розкривають соціальні відносини буржуазного суспільства. На-**

приклад, думці, що **«боротися проти фашизму можна лише як проти капіталізму, капіталізму найбільш неприхованого, в його найбільш повній, жорстокій і догматичній формі»** (стор. 33) підпорядковано всі сцени, всі епізоди і образи **«Страха і відчаю в третій імперії»**.

Чітке формулювання зверхзавдання п'єси визначає собою і зверхзавдання кожного окремо взятого образу. І якщо **«Тригрошова опера»** розвінчує основні закони буржуазного суспільства, то й **«розбійника Мекхіта,— як вказував Брехт,— актор повинен показати як явище буржуазного суспільства»** (стор. 73), а виконавиця ролі Поллі Пітчем повинна знайти **«ту лінію поведінки»**, яка підкреслювала б, що **«Поллі не лише кохана Мекхіта, а й дочка Пітчема»**; і завжди вона **«не тільки дочка, а й службовка свого батька...»** (стор. 75) Зверхзавдання п'єси виникає, на думку Станіславського, як наслідок копіткого аналізу драматичного твору, і в цьому **«важкому процесі пошуку і утвердження зверхзавдання велику роль відіграє вибір її назви»** (т. 2, стор. 335). Але якщо Станіславському в пошуках зверхзавдання доводилося йти шляхом домислювання і доповнення літературного твору, то Брехт формулює зверхзавдання сам. І якщо Станіславський вважав за краще не повідомляти зверхзавдання глядачеві, то Брехт вводить його у канву свого драматичного твору; останнє впливало з уявлення Брехта про зверхзавдання, як про **«істину, яка приводить до практичних висновків»**.

В умінні ввести зверхзавдання в п'єсу (з цією метою Брехт найчастіше вдавався до форми прологів) велику роль відіграє його талант драматурга. Але сам факт наявності в п'єсі сформульованого зверхзавдання, повідомлення його глядачеві — дальший творчий розвиток учення Станіславського. Подібне переакцентування було викликане прагненням Брехта збудити розум глядача, збільшити його участь у сприйнятті спектаклю. Брехт поділяв думку Станіславського про необхідність створити ансамбль акторів — **недаремно свій театр він назвав «Берлінським ансамблем». Про театр Станіславського Брехт зауважив, що там «були самі тільки зірки — великі й малі. Він показав, що гра одного актора може досягти найбільшого ефекту лише в грі всього ансамблю»**¹³. Станіславський, слідом за Дідро, також вважав, що сценічна правда яскравіша, виразніша за життєву, бо те, що в житті протікає непомітно, і сцені набирає характеру незвичного. В цьому суть сценічної умовності. У пошуках акторського ансамблю Станіславський спирався на систему театральних поглядів Дідро, який

у трактаті «Парадокс про актора», обґрунтував необхідність ансамблю насамперед специфічністю сценічної дії, тобто умовністю всього, що відбувається на сцені. Дідро вважав, і в житті (наприклад, у натовпі, що зібрався навколо вуличної катастрофи), люди, не змовляючись, створюють «чудове видовище, тисячі дорогоцінних образів для скульптури, музики, поезії». Але варто перенести це видовище без всяких змін на сцену, «і ви побачите, яка вийде немислима різноголосиця». «Швидкоплинне явище природи» ніколи не може так само природно, невимушено, логічно і послідовно розвиватися сцені, як у житті. На сцені, збільшене і виставлене на показ, миттєве явище життя вимагає величезного числа репетицій, аналітичної діяльності акторів, щоб домогтися природного звучання епізоду. І саме у збільшенні числа спільних репетицій Дідро вбачав запоруку успіху у створенні акторського ансамблю.

Станіславський, як і Дідро, вважав, що «всі і навіть найпростіші елементарні дії, які ми чудово знаємо в житті, підвертаються, коли людина виходить на сцену, перед освітленою рампою і тисячним натовпом. Ось чому на сцені необхідно заново вчитися ходити, рухатися, сидіти лежати...» (т. 2, стор. 103). Механічно перенести на сцену те, що відбувається в житті, неможливо; для створення сценічної правди необхідна «попередня підготовка» (т. 2, стор. 167). І якщо актор хоче перенести сцену вуличну катастрофу, він повинен попередньо опрацювати матеріал, дати йому відстоятися. «Коли б мені, — писав Станіславський довелось переносити цю сцену (вуличну катастрофу на Арбаті — О.Ч.) на підмостки, то я б черпав зі своєї пам'яті не відповідний їй емоційний матеріал, а інший, набутий значно раніше, за інших обставин зовсім іншими дійовими особами» (т. 2, стор. 223). Брехт також вважав, що людина — це потенційний актор, який може взяти участі сцені, що розігралася на вулиці. Ця людина-актор передає в образах (шофера, потерпілого) все, що відбулося під час вуличної катастрофи так, щоб люди, які приєднуються до натовпу, могли скласти собі чітке уявлення про нещасний випадок, який тут стався. «...Однак, як свідчить досвід, варто лише запропонувати слухачів чи читачів частково у домити масштаб свого рішення взяти такий показ на перехресті основу великого театру, театру віку науки, як виникнуть небачені труднощі» (стор. 133—134). Природний вихід для переборення цих труднощів Брехт бачив у створенні акторського ансамблю. Але якщо Станіславський надавав величезного значення єдності творчих завдань, то Брехт до вимог створення актор-

ського ансамблю додав: театр не може обійтися у своїй творчості без досягнень науки, без певних ідеологічних засад. Лише в такому разі він може ставити завдання перебудувати життя. «Малий органон», - писав Брехт, - намагається здійснити принцип партійності у виставах. І вимагає цього від людей на сцені. Але, безумовно, повнокровних, суперечливих, реальних людей... Ніби уточнюючи зміст цього зауваження, Брехт вказував в іншому місці: «Якщо актор не хоче стати подібним до папуги або мавпи, він повинен мати сучасні знання про життя людського суспільства, а для цього повинен брати участь у класовій боротьбі». Дотримуючись спільних із Станіславським поглядів на значення театру і ряду методів та прийомів роботи, Брехт разом з тим підкреслював, що у розв'язанні цих завдань вони йдуть різними шляхами. Відмінність він вбачав, по-перше, у принципах виконання ролі актором і, по-друге, у ставленні глядача до того, що відбувається на сцені. Розглянемо детальніше ці положення. Для досягнення природності на сцені Брехт і Станіславський пропонували два різних, на перший погляд, шляхи: Брехт — відчуження, Станіславський — перевтілення. Торкаючись принципів акторської гри в «Малому органоні», Брехт повторював: «Ані на мить не можна припускати цілковитого перетворення актора в зображуваного персонажа. Такий, наприклад, відгук: «Він не грав Ліра, він сам був Ліром», — був би для нашого актора нищівним. Він зобов'язаний просто показувати зображуваного персонажа, а зовсім не «жити в образі» (стор. 192). Природно виникає думка, що відчуження передбачає наявність певної грані між роллю і виконавцем, а перевтілення сприяє цілковитому злиттю актора із зображуваним персонажем. Саме у розв'язанні цього питання — жити акторові в своєму образі чи ні — і полягає різниця між двома прийомами. Безперечно, відмінність між відчуженням і перевтіленням є, але вона виявляється не в тому, щоб будувати чи руйнувати якусь стінку між роллю та виконавцем, а у сприйнятті ролі глядачем. Як вважав Станіславський, перевтілення це насамперед творчий процес пізнання ролі, логіки поведінки акторів у заданих обставинах, осмислена робота по визначенню «підводної течії ролі». Насамперед, — писав Станіславський, — треба творити свідомо і вірно... Це означає: в умовах життя ролі і в повній аналогії з нею правильно, логічно, послідовно, по-людському бажати, прагнути, діяти, перебуваючи на сценічному кону. Як тільки актор досягне цього, він наблизиться до ролі і почне відчувати однаково з нею. Однак, цілком зрозуміло, перш ніж наблизитись до ролі і почати відчувати однаково

з нею, актор повинен пройти ряд етапів у своїй роботі над роллю, які й становлять творчий процес змалювання образу. Творчість, вважав Станіславський, завжди починається принципу «якби». Він дає перший поштовх для «дальшого розвитку творчого процесу ролі», а «запропоновані обставини розвивають його» (т. 2, стор. 61—62). На цих етапах роботи над роллю відбувається процес її аналізу, визначення лінії поведінки, перспективи ролі і перспективи актора; відбувається процес ліплення образу, створення сценічно яскравого, опуклого, об'ємного характеру героя; йде відбір засобів зовнішньої характеристики персонажа (хода, голос, жести і т. д.), які допомагають розкриттю психології образу. «Мета нашого мистецтва, — відзначав Станіславський, — не лише створення **«життя людського духу»**, але також і зовнішня передача його в художній формі» (т. 2, стор. 26). Кладучи в основу початку роботи актора над роллю принцип **«якби...»**, Станіславський не приховує умовності цього принципу, що стимулює творчу активність уяви героя. «Всяке «якби» — вигадка, гра, і не справжнє життя... але (вигадка.— О. Ч.) цілком можлива... в реальному житті (т.2, стор. 61). Секрет сили впливу «якби» ще й у тому, що воно не говорить про реальний факт, про те, що є, а лише про те, що могло б бути, «якби...» Це слово нічого не стверджує, воно лише передбачає, воно ставить проблему на розв'язання. На нього актор і прагне відповісти» (т. 2, стор. 59). Недостатньо заглибившись в умовну природу «якби» чи не досить добре знаючи всі праці Станіславського (що сам Брехт визнавав у своїй праці «Stanislawski-Konferenz»), основоположник теорії епічного театру висунув положення про полярність, протилежність принципу Станіславського «якби я» — своєму власному принципіві «якби він». «... Необхідно, писав Брехт, — виключити ще одну ілюзію, ніби кожен на місці зображуваного героя діяв би так само. Замість **«я роблю це» вже вишло «я зробив це»**, а тепер треба з **«ві зробив це»** отримати **«він зробив це і нічого іншого»** (стор. 194). Не «якби я», а «якби він» вважає Брехт основним керівництвом до дії.

Своє скептичне ставлення до «якби я» Брехт виправдував тим, що цей принцип ніби затушовує, розчиняє акторське «я» у зображуваному образі, вбиває оціночну позицію художника, руйнує сценічну умовність. Однак уважніше придивившись до обох цих принципів, можна переконатися, що «якби я» та «якби він» не є такими вже діаметрально протилежними. «Якби він» передбачає оціночну позицію від третьої особи. Актор виступає в ролі свідка, стороннього спостерігача, який оцінює дії персонажа. Принцип «якби він»,

на думку Брехта, дає можливість акторові показувати своїх героїв, сприяє прокладенню межі між роллю та виконавцем, не дозволяє зливатися акторському «я» з виконуваним образом. «Якби я» передбачає підхід актора до ролі «від себе». Але актор, як і кожен творчий працівник, повинен пропустити створену «модель кризь самого себе, доповнюючи її живим матеріалом власної емоційної пам'яті» (т. 2, стор. 224). Будучи корегувальником дій образу, актор одночасно стає й спостерігачем, бо «від себе» неминуче породжує оціночну позицію художника. Станіславський, розробляючи принцип «якби я», ставить питання про можливість використати суперечність, яка часто виникає між людськими «я» актора і спеціфікою ролі. Дуже часто, зауважив Станіславський, скромні й привабливі в житті актори на сцені створюють найбільш негативні типи мерзотників — їхнє людське «я», обурене підлістю, мерзентістю вчинків героя, викликає оціночну позицію. Ніхто так суворо не судить образ, як актор, що виконує роль. Працюючи над роллю, Станіславський пропонував ніколи не забувати, що «я — це я, але якби я був... то щоб я почав робити» (т. 2, стор. 87). Актор, вважає Станіславський, повинні не сліпо йти за образом, що його створив драматург, а «доповнювати факти подробицями власної уяви» (т. 2, стор. 72). Будь-яке ж доповнення неможливе без серйозного аналізу і оціночної, критичної позиції актора.

Таким чином, «якби я» та «якби він» не є полярними принципами, бо в основі їх лежить та сама вимога: обов'язкова свідомо оціночна позиція актора щодо зображуваного персонажа. Принцип «якби» лише відкриває процес творчого пізнання ролі; «запропоновані обставини, внутрішні і зовнішні дії продовжують його». Таким чином, принцип «якби» допомагає і створити «життя людського духа», і зовнішньо передати його. Зовнішня передача «життя людського духа» в його художній формі згодом вилилась у Станіславського у принцип фізичних дій. «Схема життя людського тіла, — відзначав Станіславський, — лише початок роботи над роллю, і перед нами ще найважливіше — поглиблення цього життя доти, поки воно не дійде до великих глибин, де вже починається саме життя людського духа, створення якого є одним з основних завдань нашого мистецтва» (т. 4, стор. 230). Схема фізичних дій створює не лише передумови для зовнішнього зображення лінії поведінки актора на сцені, а й допомагає йому створити чіткий малюнок «життя людського духа».

Принцип фізичної дії, розроблений Станіславським і покладений ним в основу роботи актора над роллю в процесі втілення, привернув шагу Брехта, який відзначав, що «теорія

фізичних дій Станіславського є, може, його найвизначнішим внеском у новий театр». Принцип фізичних дій прижився, засвідченням Брехта, у «Берлінському ансамблі» без особливих труднощів. Але якщо у Станіславського фізичні дії лише сприяли реалістичній побудові ролі, то у Брехта «вони стають головним орієнтиром ролі — у вигляді фабули». Оскільки ж для Брехта важлива не зовнішня привабливість, а подія, то й принцип фізичних дій допомагав акторові епічного театру зображати головним чином фабулу, подію, процес. Правда, Станіславський теж пропонував «**грати зовнішню фабулу за фізичними діями**» (т. 4, стор. 352), але якщо для нього фізичні дії були лише початком роботи над роллю, то для Брехта фабула є головним її орієнтиром. Якщо за Станіславським в процесі подальшої роботи над роллю повинні домінувати чим далі тонші психологічні виправдання певних обставин (що цілком відповідало прагненню Станіславського не дати глядачеві можливості побачити відстань між актором і виконуваною ним роллю), то для Брехта важливо, щоб принцип фізичних дій, тобто зображення логіки зміни подій, послідовно застосовувалися на всіх етапах ліплення образу аж до його сценічного втілення. Ця вимога Брехта була викликана знову ж таки його прагненням посилити мислительну участь глядача у сприйнятті спектаклю. І в свою чергу, це диктувало необхідність нового підходу актора до втілення драматичного образу. Тому й відмінності у трактуванні теорії фізичних дій, як справедливо відзначав Брехт, починаються на більш високій стадії реалістичного втілення. Цей різний підхід впливає з різної художньої концептуальності системи Станіславського і теор епічного театру Брехта.

Для створення реалістичного образу має значення і розкриття його підтексту, визначення цілей, в ім'я яких письменник його створив. Тому, вважає Станіславський, необхідно виробляти перспективу ролі і перспективу актора. Інакше, «актор, який грає роль, погано ним вивчену, не проаналізовану, уподібнюється читцеві, який читає мало знайому йому складну книгу» (т. 3, стор. 136). Існування перспективи ролі і перспективи актора вказує на певну роздвоєність актора в період творчості, оскільки він повинен безперервно пам'ятати про них, щоб уникнути однотонності виконання. Перспектива ролі полягає в ній самій, вона потрібна для того, щоб у кожен даний момент краще і повніше оцінити найближче сучасне і цілком віддаватися йому» (т. 3, стор. 137). Створюючи можливість гармонійного розвитку дій, перспектива ролі звільняє актора від невиправданих злетів і падінь під час усього розвитку дії на сцені. Перспектива ролі

вказує лише на найближчу мету, тоді як актор, що виконує роль, повинен чітко бачити її кінцеву майбутню дію. «Гамлет,— писав Станіславський,— не повинен знати своєї долі і кінця життя, тоді як акторові необхідно весь час бачити всю перспективу, інакше він не зможе правильно розташовувати, забарвлювати відтіняти і ліпити її частини» (т. 3, стор. 138). Перспектива актора передбачає знання виконавцем кінцевої долі героя. Вона вимагає будувати дію з врахуванням того, що відбудеться наприкінці. І під час свого перебування на сцені актор повинен діяти в ім'я того, щоб кінцева мета виявилася завершенням усієї лінії поведінки актора на сцені. «Перспектива самого артиста-людини, виконавця ролі потрібна нам для того, щоб у кожний даний момент перебування на сцені думати про майбутнє, щоб співвідносити свої внутрішні творчі сили і зовнішні зображальні можливості, щоб правильно розподіляти їх і розумно користуватися матеріалом, нагромадженим для ролі» (т. 3, стор. 138). Таким чином, перебуваючи на сцені, актор ні на хвилину не забуває, що він — виконавець ролі і як такий повинен думати про проведення послідовної, логічної лінії дії. Актор на сцені існує як актор і як образ синхронно. На це й вказував І Станіславський, говорячи, що актор — «насамперед людина з яскравою або блідо виявленою індивідуальністю» (т. 2, стор. 228). «Ніколи не втрачайте самого себе на сцені,— нерідко повторював Станіславський.— Завжди дійте від своєї особи людини-артиста. Від себе нікуди не дінешся. Якщо зречешся свого «я», втрапиш ґрунт, а це найстрашніше» (т. 2, стор. 227).

Справедливість цієї тези не міг ставити під сумнів і Брехт. За його визнанням, Станіславський вірно усвідомив, що «актор насправді поїстає на сцені як актор і образ п'єси одночасно, і ця суперечність повинна перебувати в його свідомості, він створює образ правдивий, справжній, життєвий». Та й сам Брехт по суті висував вимогу синхронного існування актора на сцені одночасно і як виконавця, і як образу. Тому актор епічного театру не має права, та й не може «впасти в транс», бо це означає перестати контролювати свої вчинки, дії, думки, мову. Актор же епічного театру наперед зобов'язаний донести до глядача «свої власні думки і почуття». На думку Брехта, в грі актора повинно цілком відчутно проявлятися, що «йому вже на самому початку і в середині відомий кінець» і тому він повинен «залишатися цілком вільним і спокійним. В живому зображенні розповідає він про свого героя, причому знає він про все набагато краще, ніж той, кого він зображує».

Але якщо Брехт вважав, що актор не ототожнює себе з роллю, а Станіславський говорив про роздвоєність актора на сцені, в чому ж тоді поля-

гає відмінність їхніх поглядів? Перш ніж відповісти на це питання, зупинимось детальніше на розумінні Станіславським і Брехтом позиції актора в самий момент його гри на сцені. Стала вже хрестоматійною думка, що перевтілення актора — це і є повне злиття його з образом. Однак сам Станіславський розумів взаємовідношення між актором і роллю в період творчості на сцені трохи інакше. Він вказував, що «артист роздвоюється в момент творчості» (т. 3, стор. 133). З одного боку, актор натхненно грає; з другого боку, він безперервно звіряє правильність своєї гри із створеним на підготовчому етапі образом. Перебуваючи в умовах «публічної самотності», актор повинен контролювати кожен свій жест, кожне слово, правильність перспективи ролі і т. д. «В кожний момент вашого перебування на сцені,— писав Станіславський,— в кожний момент зовнішнього або внутрішнього розвитку п'єси та її дії артист повинен бачити або те, що відбувається поза ним, на сцені (тобто зовнішні задані обставини, створені режисером, художником та іншими творцями спектаклю), або ж те, що відбувається всередині, в зображенні самого артиста... З усіх цих моментів виникає той поза нами, то всередині нас безперервний, нескінченний ланцюг внутрішніх і зовнішніх уявлень, свого роду кінострічка. Поки триває творчість вона невинно тягнеться, відображаючи на екрані нашого внутрішнього зору задані обставини ролі, серед яких живе на сцені... виконавець ролі» (т. 2, стор. 84). **Вважаючи цілком закономірним роздвоєння актора в період гри на сцені, Станіславський вказував на корегуючу функцію кінострічки уявлень, яка є дуже близькою до «ідеального образу» Дідро. «Перманентний перегляд кінострічки внутрішніх уявлень,— підкреслював Станіславський,— з одного боку утримає вас в межах життя п'єси, а з другого — буде постійно і вірно спрямовувати вашу творчість» (т. 2, стор. 84). **Наявність «кінострічки уявлень», яку актор проглядає, щоб уникнути «випадінь», тобто фальші у виконанні ролі, породжує споглядальну, контрольовану розумом гру актора. Саме на необхідність такої споглядальної, самоконтролюючої гри вказував і Брехт, вважаючи, що в кожную хвилину перебування на сцені актор повинен пам'ятати, що він з'являється на ній у «подвійній ролі», як актор і як образ, і ніколи «не зникає у створеному ним образі». «Такий метод виконання названий «епічним»,— підкреслював Брехт. «Моя вимога до актора,— писав він,— не перетворюватися повністю на дійову особу п'єси, а так би мовити, залишатися поряд з нею і критично її оцінювати» (стор. 262).****

Таким чином, і Брехт, і Станіславський віддавали перевагу самоконтрольованій гри

актора. Але Станіславський вважав, що акторський самоконтроль треба довести до такої міри, щоб він відбувався механічно, без помітних для глядача зусиль з боку актора. «Цей процес перевірки... повинен бути доведений до механічної несвідомої завченості», — писав Станіславський (т. 2, стор. 135). Визнаючи, отже, наявність певної відстані між образом і роллю, Станіславський, говорив про необхідність механічної самоперевірки і пропонував не демонструвати глядачеві цю дистанцію. Актор, за Станіславським, повинен створювати грань між образом і роллю, але глядач цієї грані не повинен помічати. «Театральний глядач теж хоче, щоб його «обдурювали», йому приємно вірити сценічній правді і забувати, що в театрі гра, а не справжнє життя» (т. 2, стор. 192). Тому Станіславський і прагнув, щоб глядач ставав «мимовільним свідком і учасником творчості; він втягається в гущу того, що відбувається на сцені, і вірить їй» (т. 2, стор. 204). Однак Станіславський залишав за театром право не лише на емоціональний вплив на глядача, а й на формування його поглядів. Він закликав театр домінувати над залом, змушувати людей вдумуватися в слова актора. Але цей вплив на розум глядача йшов через емоційний вплив на нього.

Шлях спілкування із залом для глядачів, запропонований Станіславським, був неприйнятним для Брехта. Брехт рекомендував грати так, щоб відстань між актором і виконуваною ним роллю була завжди помітна глядачеві. «Справжній, живий процес виконання надалі не буде маскуватися: так, на сцені перебуває саме Лафтон, який показує, яким він уявляє собі Галілея». Як найпростіший приклад для демонстрації подібної відстані Брехт пропонує таку модель: нехай сам актор курить, але щоразу, перш ніж показати чергову дію вигаданого персонажу, відкладає сигару». Актор живе на сцені своїм життям, зберігаючи звички і самостійність, а роль відповідно живе своїм життям. Чітке розмежування акторського «я» та ролі Брехт вважає необхідною умовою для цікавої роботи актора епічного театру.

Установка на збільшення відчутної для глядача відстані між роллю та виконавцем впливала з прагнення Брехта посилити мислительну діяльність глядача під час вистави. В глядачеві повинно розвиватися «розглядувальне», споглядальне ставлення до того, що відбувається!» (стор. 232). Якщо Станіславський вважав, що глядачеві приємний театральний обман і що він повинен вірити тому, що відбувається на сцені, то за Брехтом актор не повинен обдурювати глядачів, ніби на сцені перебуває не він, а ви-

гаданий персонаж», і глядачам «повинна бути надана цілковита свобода». Брехт пропонує звертатися не до емоцій глядачів, а до їхнього розуму. Для досягнення критичного сприйняття того, що відбувається на сцені, і потрібен знаменитий брехтівський ефект відчуження. «Мета техніки «ефекту відчуження»,— заявив Брехт,— дати глядачеві аналітичне критичне ставлення до зображуваних подій...» (стор. 143). Якщо Станіславський ішов шляхом підсилення сценічної ілюзії, то Брехт шукав можливості підсилення умовності. Таким чином, ефект відчуження виникає на перетині взаємин актора і глядача, їхнього взаємовпливу. Виникнути він може лише тоді, коли в залі є глядач. Саме тому Брехт і відзначав у «Малому органі» можливість використовувати перевтілення лише на репетиціях; тому Брехт не міг прийняти вчення Станіславського про «четверту стінку», про прилюдну самотність. На думку Брехта, актор повинен спілкуватися із залом для глядачів, і це спілкування має бути обміном думками.

Однак було б зовсім невірно припустити, що Брехт взагалі був проти емоційного сприйняття спектаклю глядачем. За його словами, «дія ефекту відчуження виявляється не як відсутність емоцій взагалі, а як емоцій, які зовсім не повинні збігатися з емоціями зображуваного персонажа» (стор. 234). Для Брехта важливе не емоційне «вживання» глядача у спектакль, а емоційно-критичне сприйняття його. Виникнувши з прагнення активізувати, пробудити аналітичну діяльність глядача безпосередньо на спектаклі, ефект відчуження вносить істотні зміни в усі сфери театральної діяльності. В плані акторської гри це виявилось і збільшені відчутної для глядача відстані між роллю та її виконавцем, у розробці нової методики роботи актора над створенням неповторного сценічно яскравого образу, в меті і засобах пробудження творчої активності глядача. Художники-оформителі брехтівських спектаклів віддали перевагу перед павільйонами, побудованими за принципом «як у житті ті»,— **окремим деталям декорацій**. І це була не швидкоплинна мода, не данина часові, а настійна необхідність, що впливала із загальної концептуальності епічного театру Брехта: акцентувати увагу глядача на найпотрібнішому, істотному. Деталі декорацій підкреслюють умовність і незвичність усього, що відбувається на сцені, вони не тло, на якому розгортається дія п'єси, а рівноправні й так само значимі компоненти спектаклю, як гра акторів.

Щоб зруйнувати сценічну ілюзію і створити ефект відчуження Брехт сміливо змішує засоби зображення, властиві різним сферам мистецтва. Кіно і музика, пісні й речитативи, та-

нець і пантоміма, маски і проєкції залучаються Брехтом поряд з традиційним прийомом драматичного твору — діалогом. Брехт створює синтетичне видовище, що складається з різноманітних прийомів, кожен з яких наділено підкресленою самостійністю. «Проєкції, — писав Брехт,— зовсім не є механічними допоміжними засобами — це ключ до задачника, а не підрядники, вони займають щодо глядача не позицію сприйняття, а позицію протидії; вони протидіють його повному емоційному вживанню, переривають його механічне слідування за дією. Вони роблять дію опосередкованою. Тим самим вони стають органічними частинами твору мистецтва» (стор. 81). Епічний театр Брехта сформувався одночасно з формуванням епічної драматургії, якісно відмінної від драматургії попередніх епох. І це цілком природний процес розвитку театрального мистецтва. Подібно до того, як нові ідейно-естетичні принципи Станіславського покликали до життя драматургію Чехова і Горького, нові вимоги Брехта до театру продиктували необхідність створити своєрідні й оригінальні брехтівські п'єси. Діалектика на театрі породила епічну драматургію. Але твердити, що брехтівські п'єси можуть бути поставлені лише за канонами епічного театру, значить збіднити Брехта, одягти на нього шагрєневу шкіру, перешкоджати появі його п'єс на сценах тих театрів, які можуть прочитати брехтівські драми по-своєму. Сам Брехт був далекий від подібного сектантського погляду. Він зазначав, що «**Матусю Кураж**» можна ставити і в старій, аристотелівській манері. Подібне твердження могло виникнути лише тому, що знаменитий ефект відчуження — не вигадка Брехта, а відкриття об'єктивного закону мистецтва, властивого йому від перших, ще несміливих кроків людства на шляху пізнання прекрасного. Маски театру «Кабуки» і знамениті хори у давньогрецьких трагедіях, п'єс-казки Карло Гоцці і драма для читання Гете, «ідеальний образ» Дідро і «кінострічка уявлень» Станіславського, «одивнення» в романах Л. Толстого і епічний розмах думки в драмах Горького передбачали і наближали відкриття Брехтом ефекту відчуження, виникнення епічного театру і епічної драматургії. Оскільки він властивий мистецтву як його об'єктивний закон, остільки теорія Брехта і його драматургія має точки збігу з теорією Станіславського.

Свого часу Станіславський писав: «В бадьорі моменти вірилося в те, що кожне нове покоління несе своє, неприступне його батькам,— і те нове, яке ми даремно шукали в собі і в старому мистецтві» (т. 1, стор. 285). Він ніби передбачав той час, коли для розв'язання нових завдань потрібні будуть нові зображальні засо-

би; коли майбутні театральні покоління візьмуть зроблене попередниками і розвиватимуть його відмінним від них шляхом. Брехт і Станіславський багато чим відмінні один від одного. Але водночас своєю ідейною установкою, метою і цілим, і рядом методів і прийомів осмислення явищ реальної дійсності вони дуже подібні.

1970 рік

P. S. *Цю статтю було надруковано, коли її автору було 29 років. Зараз мені - 72. І хоча з даліни прожитого і осмисленого не все із написаного мною я сприймаю сьогодні, як за часів молодості, але то був початок мого шляху в брехтознавстві. Змінювався час, приходили нові знання, більш широкими ставали обрії, народжувалися нові ідеї, які, як це часто буває, виростили із власного минулого, із тез, заявлених ще у молодості.*