

Принципи брехтівського театру та практика режисера

У мистецтві театру, як і в мистецтві загалом, є вічне та швидкоплинне. Швидкоплинне, народжене певним часом, відходить, щезає, а вічне стає набутком молодих генерацій театральних режисерів. Вічним же бо є передусім не те, що потребує сліпого й безоглядного копіювання (будь-яке копіювання взагалі вбиває мистецтво, воно несумісне з творчістю), а те, що стимулює подальший пошук власного шляху в мистецтві театру.

Брехт – великий реформатор театральної сцени ХХ століття дав приклад не лише збереження традицій, але й рішучої ломки їх. Руйнації, яка сприяла народженню принципово нового театру як за формою, так і за змістом. Основним здобутком Б. Брехта, як відомо, є "епічний театр", серцевиною якого є ефект очуження.

Очуження – за Брехтом, як відомо, передбачає незвичне зображення буденного. Воно, за задумом Б. Брехта, має сприяти знищенню емоційної залежності глядача від театрального дійства, пробуджувати аналітичне сприйняття його. Але не менш відомим є й судження Б. Брехта про універсальну природу ефекту очуження. Великий реформатор театру ХХ століття неодноразово наголошував, що ефект очуження має принципове значення і для актора, і для композитора, і для сценографа – для всіх без винятку творців театральної вистави. Не меншого значення він набуває і для драматурга, який творить словесну основу будь-якого театрального дійства. Інакше кажучи, він – цементуюча основа Брехтівського театру. Причому, основа, яка виникає на руїнах розтрошеного, розібраного на складові вже відомого, того, що існувало і є загальнозживаним, аксіоматичним, незаперечним у своїй сталій цілісності.

Пригадується у зв'язку з цим амбітне Брехтівське: "Нещодавно я у двох словах розправився з монументальним твором Геббеля "Ірод та Маріамна", відніс його до старого мотлоху (звичайно, старий мотлох має для мене велику привабливість; розібрані, напівзруйновані дрішки для мене набагато миліші, оскільки є матеріалом". І таке категоричне Брехта "розправився" було викликано тим, що він, за його власним зізнанням, давно хотів здійснити постановку цієї драми Геббеля.

Мене, театрального режисера-практика, ефект очуження зацікавив передусім своєю руйнуючою й водночас творчою силою. Зупинюся лише на одній тезі, яку пристрасно та принципово обстоював Б. Брехт, а саме: ефект очуження має сприяти пробудженню інтелектуальної діяльності глядача, перетворювати його на такого, що спокійно палить, споглядаючи театральне дійство.

Проте, за всієї класичної довершеності брехтівського потрактування ефекту очуження саме в такому сенсі, гадаю, припустимі й інші його трактовки, відкриття інших його функцій саме в театральній практиці. Адже ефект очуження, маючи довгу та плідну традицію існування й застосування на театрі, ніколи не зводився до театральної аксіоми. Тим більше – до догми. І різні митці відкривали в цьому старовинному прийомі ті грані й ті можливості, які відповідали його природі та збагачувалися завдяки мистецькій волі творців вистави (акторів, режисерів, сценографів тощо). Але спочатку два фрагменти з історії театру ХХ століття.

При постановці "Життя Галілея", як свідчать історики театру, сцена, коли новообраний Папа римський має віддати наказ про виклик Галілея до інквізиції, була вирішена таким чином (у даному випадку йдеться про сценічне вирішення епізоду, а не про текст драматичного твору): "Спочатку, – згадував дослідник Брехта Ілля Фрадкін, – Папа, який сидів на престолі в спідньому, голосно заперечував: "Ні, Ні, і ще раз Ні!" Сповнені чеснот суто людські і людяні почуття, повага до науки, почуття поваги до геніального вченого примушують Урбана VIII рішуче супротивитися домаганням інквізитора. Але в процесі перевдягання він явно змінюється. Поступово перед глядачем виникає одягнена маріонетка, тобто – папа, щезає людина. Сан зобов'язує, щезають честь, совість, розум, – їх замінюють соціальні інстинкти й розрахунки глави католицької церкви. Під тягарем стихаря та догматика, перекинутого через плече ораря й, нарешті, вінчаючої голову папи тіари не лишається й натяку на початкову нерішучість Урбана VIII. "У найгіршому випадку, – говорить він, – йому лише продемонструють знаряддя тортур" – "Цього вистачить, Ваше святійшество, – відповідає інквізитор. – Пан Галілей адже розуміється на них".

У зв'язку з цим пригадується свідчення Михайла Іполієтовича Верхацького про постановку Лесем Курбасом "Прологу" за п'єсою Поповського "Напередодні". У виставі була сцена, коли "цар

Микола диктує ад'ютантові нотатки до щоденника. Актор, який грав роль царя, урочисто, з відчуттям власної гідності крокував від столика, за яким сидів ад'ютант, по одній і тій самій прямій уздовж рампи не поспіхом і розмірено. Він робив від столика кроків 12-15, потім зупинявся на мить, повертався довкола себе на одній нозі, немовби ухиляючись чи то від удару, чи то від загрози. Раптом зупинявся і ставав спиною до глядача, перетворювався на якогось невпевненого, навіть переляканого". Кожного разу, підходив до того ж самого, наче далі йти було небезпечно, і знову йшов до столика ад'ютанта. Такий своєрідний прийом викликав певні асоціації: величний цар перетворювався на маріонетку. Сцена перетворювалася на вишукану карикатуру.

Ми не випадково навели два майже ідентичні за своїм пафосом і сенсом епізоди, які не були (наголосимо на цьому) прописані в тексті драматичних творів, а являли собою розгорнуті сценічні метафори, створені режисерами. І не важливим є те, що Брехт такий прийом називав *очуженням*, а Курбас – *перетворенням*. Важливим є інше: сценічна метафора промовляла в такому випадку яскравіше за будь-яких слова.

На нашу думку, одна з плідних тенденцій сценічного творення, яке засновано на брехтівському ефекті очуження, полягає в тому, що, якщо у виставі (сценічній, режисерській версії драматичного твору) послідовно вибудувати низку таких метафор, то виникатиме в сценічному просторі сюжет, який реалізується не через слово, а через мізансцени. Точніше, через сцени-метафори. Тоді невербальні засоби творення вистави набувають рівноцінного слову значення, а очуження із прийому перетворюється на принцип організації сценічного простору вистави, його стилю.

У такому випадку очуження набуває *сюжетотворюючої функції*. Але при цьому виникає не вербально зафіксований сюжет, а сюжет, який вибудовує режисер, використовуючи невербальні можливості театру як видовищного мистецтва. Такий сюжет існує незалежно від слова, від сюжету драматичного твору, прописаного драматургом.

У такому випадку сюжет невербального походження або ж здатний виступати тонким коментатором того, про що розповідається у п'єсі, або ж йти навіть проти слова драматурга.

Так, у мене відбулася вистава "Метерлінк у стилі new" за п'єсою відомого драматурга Моріса Метерлінка "Диво святого Антонія". Основою вистави став невербальний сюжет, вибудований із низки сцен-метафор. Сцен, народжених моєю режисерською фантазією, і такий, який відповідав моєму власному баченню п'єси Метерлінка.

Партитура вистави, закріплена у сценах-метафорах, була такою:

- 01 – початок вистави (метафора всепоглинаючого побуту)
- 02 – сцена явлення святого Антонія (парафраз явлення Христа)
- 03 – вихід родичів Гортензії (метафора балагану на похованні)
- 04 – сцена виконання хоралу родичами Гортензії (метафора облуди, яка прикривається святістю)
- 05 – сцена: тітонька на звалищі (метафора кінця життєвого шляху)
- 06 – сцена воскресіння Гортензії (іронічний парафраз мотиву другого пришествя)
- 07 – сцена спокушення святого Антонія грошима і житейськими "радощами" (метафора-парафраз сцени спокуси Христа в пустелі)
- 08 – сцена сповивання святого Антонія (метафора провинного янгола)
- 09 – сцена звального гріха (метафора-парафраз біблійного мотиву загибелі Содому і Гоморри)
- 10 – фрагменти картин Грюневальда (метафора Божого перста вказуючого)
- 11 – сцена допиту святого Антонія поліцейськими (метафора-парафраз мотиву мученицької ходи Ісуса Христа на Голгофу).

Так, безумовно, кожна сцена-метафора, взята у своїй окремішності й самоті, могла б привести глядача до своєрідного "виключення" з емоційного полону, в якому глядач перебуває, віддаючись плинові сюжету драматичного твору. А несподіване, неочікуване втручання сцени-метафори провокує глядача до роздумів, включає його інтелектуальні можливості. Розум, так би мовити, починає бігти попереду емоцій.

Інша справа, коли вибудовується низка таких метафор, що й утворюють невербальний сюжет вистави. В такому випадку неочікуване, незвичне втрачає свою неочікуваність. І як результат, очуження набуває емоційної наповненості. Із інструменту впливу на інтелект глядача, визволення, так би мовити, з емоційного полону воно перетворюється на засіб підсилення саме емоційного сприйняття дійства. І це об'єктивно: метафори, включені в систему невербального сюжету, стають "звичними" для глядача. Вони перестають "переклювати" його на суто раціональне сприйняття дійства. Вони як такі, що містять в собі значний емоційний потенціал, збуджують саме емоції глядача, які врешті-решт і сягають кульмінації, запрограмованої режисером у невербальному

сюжеті. Саме в цей момент і відбувається знамените очищення глядача через жах і співстраждання до долі героя, яка склалася трагічно, від подібних афектів. В такому випадку брехтівське очуження явно набуває характерних Аристотелевих рис.

І в цьому, гадаємо, приховані і ще повністю нереалізовані можливості ефекту очуження. Адже й сам Брехт не заперечував емоції як складовий і невід'ємний чинник вистави. І таку якість очуження можна застосовувати сьогодні і саме сьогодні. Адже, якщо за часів Брехта періоду творення епічного театру ірраціоналізм, який визначав атмосферу суспільного й мистецького життя, буквально провокував митця до пошуків активних шляхів впливу на інтелект глядача, то сьогодні, коли оголений прагматизм став кумиром не лише в житті, але й у мистецтві, настав час звернутися до емоційного світу людини, збудити його. І в такому сенсі можливості брехтівського ефекту очуження здаються нам невичерпними.

Але кінцева мета брехтівського очуження лишається незмінною: оскільки сцени-метафори покликані привернути увагу глядача до проблем і питання реального життя, остільки рішення приймаються глядачем через емоційне потрясіння все-таки й безумовно на інтелектуальному рівні. І не так вже й важливо, як саме досягти такої позиції глядача: через рацію чи через емоції. Важливим є результат: вивести глядача зі стану "споживання" мистецтва, перетворити його на співтворця вистави. Адже той, хто є творцем, не може не бути людиною мислячою.

Так, в основі такого потрактування – зміна акцентів. Але саме така зміна є відкриттям нової якості в уже класично відомому й апробованому. І саме в цьому полягає сенс мистецтва театрального та запорука його безконечного розвитку. І це – чи не найважливіший урок, який дав театральним режисерам творець Берлінського ансамблю Бертольт Брехт.