

Д.А Корнева

Житомирський державний університет

імені І.Франка

Науковий керівник:

к.ф.н. Закалюжний Л.В.

ВПЛИВ ІДЕЙ Б. БРЕХТА НА ДРАМАТУРГІЮ Ф. ДЮРРЕНМАТТА

Епічна драматургія і епічний театр Бертольда Брехта є одним із найяскравіших явищ в мистецтві ХХ століття. Творче новаторство німецького драматурга полягає в тому, що він створив театр не тільки новий за формою, але й за змістом, за характером і силою впливу на глядача. В цьому є величезна естетична цінність спадщини Брехта. Свою драматургію Брехт називає «неарістотелівською», «епічною». Така назва обумовлена тим, що звичайна драма будується за законами, сформульованими ще Арістотелем в його праці «Поетика», що вимагали обов'язкового емоційного вживання актора в образ[1:55].

Визначальним у своїй теорії «епічного театру» Брехт робить розум. Театр повинен стати школою думки, показати життя з істинно наукових позицій, в широкій історичній перспективі. Він мусить допомагати глядачеві зрозуміти мінливий світ і самому змінюватись.

Театр повинен не тільки відображати події, але й активно впливати на них, стимулювати, будити активність глядача, змушувати його не співпереживати, а дискутувати, займати критичну позицію. При цьому Брехт не відмовляється від прагнення впливати також на почуття та емоції [2:70].

Основним принципом брехтівського епічного театру є ефект очуження. Цей принцип характерний для традиційних театрів Сходу (китайський театр музичної драми, японські театри «Но» і «Кабукі»). Про те у німецького драматурга ефект очуження має новий зміст. У сценічному мистецтві Сходу він (ефект очуження) передбачає звичайне зображення незвичайного і сприяє виникненню сценічної ілюзії, емоційному вживанню глядача у події, що відбуваються на сцені. А у театрі Брехта ефект очуження передбачає незвичайне зображення звичайного. Він сприяє посиленню сценічної умовності та активізує розумову діяльність глядача[3:90]. Ефект очуження досягається системою акторської майстерності, оформленням сцени, музикою. З цією метою Брехт часто вводить у свої п'єси хори і сольні пісні, в яких пояснюються і оцінюються події спектаклю, а також розкривається звичайне з несподіваного боку («Пісня про велику капітуляцію» матінки Кураж в п'єсі «Матінка Кураж та її діти» та ін.).

Створивши «неарістотелівську» драматургію, Брехт переглянув основні положення давньогрецького теоретика мистецтва і наповнив їх новим змістом згідно з вимогами сучасності.

Арістотель вбачав у мистецтві засіб облагородження внутрішнього світу людини. Брехт бачив завдання мистецтва у зміні об'єктивного світу через зміну ставлення людини до цього світу. Брехтівські драми завжди багатофабульні, кожний епізод композиційно завершений, а єдність дії змінена єдністю ідеї, яка і виступає як цементуюче начало багатоепізодичних і, часом, не зв'язаних однією фабулою п'єс Брехта.

Новим змістом наповнює Брехт і такий традиційний прийом драматургії, як ремарка. Брехтівські ремарки створюються не тільки для визначення психологічного стану героя. Багато ремарок брехтівських творів («Круглоголові і гостроголові», «Матінка Кураж та її діти» та ін.) - це замальовки, зроблені за композиційними законами живопису.

Як один із прийомів відчуження Брехт розглядає і музику. І поскільки ефект відчуження спрямований на перетворення глядача із пасивного споглядача у співавтора спектаклю, то музика сприяє виконанню цієї задачі. Новаторські пошуки драматургії привели Брехта до створення так званих п'єс-парабол. Своїм п'єсам-параболам, Брехт завжди надавав конкретного соціально-історичного і політичного характеру («Що той солдат, що цей», «Круглоголові і гостроголові» та ін.). Саме в цьому головна відмінність брехтівських п'єс-парабол від традиційних п'єс-притч.

Творчо засвоював Брехт і досвід своїх сучасників - Станіславського, Мейерхольда, Вахтангова.

Брехтівське мистецтво - переконливе свідчення того, що художнє новаторство неможливе без критичного і творчого освоєння традицій. Взаємозв'язок новаторства і традицій в драматичній теорії і практиці Брехта - безсумнівний доказ того, що новаторство є не що інше, як перехід традицій в свою нову якість в процесі розвитку історії безперервної еволюції естетичного і художнього .

У 1955 році Фрідріх Дюрренматт опублікував книгу "Проблеми театру" про сучасну, в тому числі і власну, драматургію. Саме тут вперше було порушено питання про спроможність театрального мистецтва відобразити сучасний світ. Мова йде про пошук нових форм вираження в сучасному театрі. "Шиллер писав так, як він писав, тому що світ, в якому він жив, ще міг відобразитися у світі, який він створив як письменник і історик. Сьогоднішній світ, який він є, навпаки, лише насилу може бути втиснутий у форму шиллерівської історичної драми...". Таким чином порушується ідея про обов'язкову відповідність мистецтва питанням і духу часу.

Розуміння драматургічної концепції Дюрренматта неможливе без концепції "епічного театру" Бертольта Брехта. Під терміном "епічний театр" розуміють розроблену Брехтом альтернативну класичній, арістотелівській, драму, яка в драматичну дію вводить коментуючі елементи. При цьому дія розвивається не просто до кульмінації і розв'язки, але й супроводжується аргументуючими й аналізуючими елементами. Для своїх п'єс Брехт постійно обирає парадоксальні, крайні випадки, малоімовірні оберти подій, що так приваблювали Дюрренматта. Сама ситуація творів цих драматургів повинна була служити своєрідним "ефектом відчуження".

Завдання очуження — вихопити, видернути глядача з його емоційної, некритичної в даному випадку ідентифікації з дійовими особами та подіями, що відбуваються на сцені, і тим самим пробудити його критичність. Предметом п'єси для Бертольта Брехта є "змінювана та змінна людина". Одночасно манери поведінки, що демонструються на сцені, розглядаються як суспільно зумовлені та суспільно змінювані. Творчість Брехта — це твори змін, які узагальнюють історичні факти (в більшості випадків історія нового часу = політика) та звертаються до них в прагненні розкрити те, що фактично визначено історією, одночасно оформлюючи ідеї в естетичні картини світу.

Для Брехта емоційний вплив театру — лише основа для боротьби з існуючими протиріччями за змінний суспільний порядок. За цим криється його історичний оптимізм. Він демонструє суспільство, яке має шанс звернення до нового часу. Автор вірить в позитивну здібність людини до перетворень через епатаж окремої особистості, при чому головну роль в вихованні "нового мислення" Брехт відводить мистецтву, особливо театру.

Саме це положення заперечує Ф.Дюрренматт: "Що відрізняє мене від Брехта: він вірить в світ, що здатен до змін за девізом "правильна наука — правильна політика — правильне людство". Але ні людина, ні політика, не є "правильними". Світ змінюється разом з людиною, але сама людина не змінюється і стає жертвою перетвореного нею світу"[4:101].

Отже, драматургічна творчість Ф.Дюрренматта не тільки розвиває, але й заперечує деякі аспекти методу і світовідчуття Б.Брехта. Ця внутрішня складність, що характерна для творчості Дюрренматта, є невід'ємною рисою розвитку світової драматургії другої половини ХХ століття.

Театр Ф.Дюрренматта — це "вселенський театр". Під цим терміном драматург розуміє комедію, яка "не тільки знаходить комічним те чи інше, окремі типи, чи соціальні конституції, а творить модель світу" [5:44]. "Вселенський театр" — це також метафора сучасного існування: світ розглядається як театр, в якому людина грає вигадані, нав'язані їй кимось ролі і не може більше бути окремим індивідуумом.

На відміну від Б.Брехта, Дюрренматт вважає, що письменник не в змозі змінити світ, але він зобов'язаний "турбувати" його. У зв'язку з цим, його завдання — відображення життя людини в конфліктних ситуаціях. Вирішення політичних проблем — це стихія політики, і воно ніяким чином не стосується спектру діяльності письменника. Завдання автора — зробити дійсність конкретною, із безобразності взяти літературний образ[6:115].

Письменник (особливо драматург) зобов'язаний демонструвати "моделі можливих людських стосунків", показати окремі "феномени людської натури". Більше того, драматургічне мистецтво має орієнтуватися на такий збіг обставин, коли людина раптом постала перед проблемою питань сумління. А це може здійснитися лише тоді, коли сценічна дія примусить глядача замислитися над поставленими у п'єсі проблемами.

"Театр — це школа пізнання людини. Театр — це інструмент, який веде людину до психологічних знань і розуміння". Провокуючи глядача до обдумування сценічного дійства, Дюрренматт має намір пробудити почуття

відповідальності людини у світі безвідповідальності, зневаги і необдуманності[7:5]. "Якщо людина усвідомить себе людиною, то вона може здійснитися над світом-лабіринтом".

За словами самого Дюрренматта, його драматургічною технікою є "перенесення суспільно-соціальної дійсності на театральну сцену"[8:55]. "Відображуючи світ на сцені, я осмислюю його. Результатом такого осмислення є не сама дійсність, а комедіантське творіння, в якому аналізується і реальність і сам глядач".

Комедія видається Дюрренматту єдиною формою передачі сучасних стосунків, оскільки вона вважається художньою формою, що демонструє занепад часу, який непідвладний міфам і трагічним конфліктам[9:28]. Під комедією Дюрренматт розуміє не змалювання незначної шкоди, а змалювання значного нещастя за малою причиною. Комічним у такому випадку виглядає розбіжність ваги трагедії катастрофи і її незначних чинників.

Свою форму театру і притаманні їй стилістичні засоби Дюрренматт викладає в "драматургічних роздумах" до драми "Перехрещенці" , де на прикладі історії про полярного дослідника Роберта Фалькона Скотта він будує різні моделі драматургічних розробок одного і того ж сюжету[10:150]. Ми бачимо, що в цьому випадку на Дюрренматта мають великий вплив драматургічні версії Шекспіра і Брехта, але, в той же час, Дюрренматт має і свою модель.

Список використаної літератури

1. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск: Литература, 1998. – 1374 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. Информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
3. Кугель А. Р. Утверждение театра / А. Р. Кугель – М.: Издательство журнала «Театр и искусство», 1922. – 208 с.
4. Гончар А. А. Стратегия художественной коммуникации в творчестве Фридриха Дюрренматта: дис.... канд. филол. наук: 10.01.03 / А. А. Гончар; Москва, 2006. – 157 с.
5. Дорошина Е. Н. Особенности публицистики Фридриха Дюрренматта: дис.... канд. филол. наук: 10.01.10 / Е. Н. Дорошина; М., 1998 – 167 с. 80
6. Еременко Е. И. Реализация категории образа автора в драматических произведениях Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта: дис.... канд. филол. наук: 10.02.04 / Е. И. Еременко; 1998 – 149 с.
7. Павлова Н. С. Невероятность современного мира / Н. С. Павлова // Дюрренматт Ф. Избранное: Сборник: Пер. с нем. / Составл. В. Седельника; Предисл. Н. Павловой. – М.: Радуга, 1990. – С. 5-20.
8. Затонский Д. В. Зеркала искусства: статьи о современной художественной литературе. / Д. В. Затонский – М.: Советский писатель
9. Павлова, Н. С. Седельник В. Д. Швейцарские варианты / Н. С. Павлова, В. Д. Седельник. – М.: Советский писатель, 1990. – 320 с. 28.
10. Павлова, Н. С. Типология немецкого романа. 1900-1945 / Н. С. Павлова. – М.: Наука, 1982. – 279 с.