

Картавцева Ирина Васильевна

ЭФФЕКТ ОТЧУЖДЕНИЯ КАК ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ЯЗЫКА ТЕАТРА В МЕТАПОЭТИКЕ Б. БРЕХТА

В статье автор рассматривает актуальность проблемы изучения лингвистических особенностей частных метапоэтик, так как в последнее время особое внимание уделяется обращению поэтов и писателей к собственному творчеству, к его рефлексии. Особое внимание обращается на содержание понятия "эффект отчуждения". Автор рассматривает его в контексте метапоэтики Б. Брехта как ее центральный элемент, а также выделяет особенности, характерные для театрального языка драматурга.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2013/7/22.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2013. № 7 (74). С. 73-77. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2013/7/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Список литературы

1. Земліна Ю. В., Будя О. П. Програма навчальної (комп'ютерної) практики, напрям підготовки 6.14010301 «Туризм» КУТЕП. К.: КУТЕП, 2010. 21 с.
2. Земліна Ю. В., Дехтяр В. Д., Сударєва Н. С. Навчальна програма навчальної туристської практики для студентів I курсу з напрямку підготовки 6.140103 «Туризм» КУТЕП. К.: КУТЕП, 2011. 18 с.
3. Земліна Ю. В., Мініч І. М., Зінченко В. А. Програма з переддипломної практики для студентів спеціальності 7.14010301 «Туризм» денної і заочної форм навчання КУТЕП. К.: КУТЕП, 2010. 18 с.
4. Земліна Ю. В., Міхо О. І. Програма виробничої (організаційної) практики для студентів напрямку підготовки 6.14010301 «Туризм» КУТЕП. К.: КУТЕП, 2010. 21 с.

УДК 81

Филологические науки

В статье автор рассматривает актуальность проблемы изучения лингвистических особенностей частных метапоэтик, так как в последнее время особое внимание уделяется обращению поэтов и писателей к собственному творчеству, к его рефлексии. Особое внимание обращается на содержание понятия «эффект отчуждения». Автор рассматривает его в контексте метапоэтики Б. Брехта как ее центральный элемент, а также выделяет особенности, характерные для театрального языка драматурга.

Ключевые слова и фразы: язык театра; метапоэтика; эффект отчуждения; зонг; искусство вживания; искусство представления.

Картавецва Ирина Васильевна

Ставропольский государственный аграрный университет

irina.pigareva@mail.ru

**ЭФФЕКТ ОТЧУЖДЕНИЯ КАК ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ЭЛЕМЕНТ
ЯЗЫКА ТЕАТРА В МЕТАПОЭТИКЕ Б. БРЕХТА[©]**

Изучение вопроса исследования художниками собственного творчества, определение познавательных интенций художественного слова, направленных на выявление авторского кода, в современной науке принято называть метапоэтикой. Авторским кодом является самоинтерпретирующее начало, заложенное в художественном тексте. Другими словами, метапоэтика – это особый способ познания законов художественного творчества. В ее основе находится рефлексия самих художников на собственное творчество, то есть самоинтерпретация и самоанализ.

Исследование метапоэтики художественных текстов Б. Брехта представляется важнейшей задачей современной лингвистической науки, так как в последнее время особое внимание уделяется обращению поэтов и писателей к рефлексии относительно своих произведений. В связи с этим актуальным на сегодняшний день является изучение лингвистических особенностей частных метапоэтик, в том числе и изучение метапоэтики Б. Брехта, уделявшего в своих текстах большое внимание своему творчеству, осознавая себя не только как писателя, но и как режиссера. Для его метапоэтики характерной чертой является то, что в своих произведениях он осуществляет своеобразный диалог со зрителем, а также в них присутствует новый прием – эффект отчуждения.

Язык театра в метапоэтике Б. Брехта имеет определенные особенности. Чтобы понять их, для начала необходимо определить понятие «язык театра». Как и любая языковая система, язык театра представляет собой определенную систему знаков, направленную на выполнение функции передачи информации и общения, а также на зрительское понимание. Театр ставит зрителя в ситуацию, в которой можно либо понять, либо не понять текст. Понимание, в свою очередь, зависит от культурной компетентности, а также от природной вооруженности, в которую входит умение сопереживать и глубоко чувствовать.

К примеру, русский реалистический театр, основателем которого является К. С. Станиславский, утверждал приоритет сопереживания и эмоциональной целостности в восприятии спектакля, а также необходимость культурной компетентности зрителя. Часто после спектакля эмоционально потрясенный зритель не может логически обосновать причины потрясения и проанализировать смысл произведения, но, при этом, такие спектакли не отпускают его долгое время. Зритель вспоминает отдельные сцены, фразы и декорации, тем самым пытаясь осуществить процесс логического анализа эмоционально воспринятого произведения.

Чтобы понять, как действует механизм сопереживания и эмоциональной целостности, обратимся к театральной теории К. С. Станиславского. В ее основе можно выделить три элемента: «ремесло», «представление» и «переживание» [4].

«Ремесло» – термин, применяемый К. С. Станиславским для обозначения использования актером готовых штампов, по которым зритель может понять, какие эмоции передает актёр.

Термин «**искусство представления**» основан на принципе, по которому в процессе длительных репетиций актёр испытывает подлинные переживания, которые автоматически создают форму проявления этих переживаний, но на самом спектакле актёр эти чувства не испытывает, а только воспроизводит внешний рисунок своей роли.

Вышеназванное понятие неразрывно связано с понятием «**искусство переживания**». Под ним понимается то, что актёр в процессе игры на театральной сцене испытывает подлинные переживания, и это рождает жизнь образа на сцене, то есть зритель видит не актера, изображающего определенный образ, а образ героя, которому он сочувствует [Там же].

Эта система подробно изложена в книге «Работа актера над собой». Основным принципом актера, по мнению К. С. Станиславского, является правда переживаний. Эмоции, испытываемые актёром, должны быть неподдельными, настоящими. Актер должен верить в то, что он делает, должен не просто изображать эти эмоции, а проживать их на сцене. Если он сможет что-то прожить, максимально в это поверив, то ему удастся сыграть роль. Если его игра будет максимально приближена к реальности, то зритель этому поверит. К. С. Станиславский писал по этому поводу: «Каждый момент вашего пребывания на сцене должен быть санкционирован верой в правду переживаемого чувства и в правду производимых действий» [Там же].

В «Работе актера над ролью» сказано, что К. С. Станиславский выделяет несколько ступеней при овладении ролью: «познавание», «переживание» и «воплощение». В период воплощения у артиста возникает потребность действовать не только мысленно, но и физически, реально, общаться с партнерами, воплощать в словах и движениях пережитую партитуру роли [Там же].

К. С. Станиславский подчеркивает, что «переход от переживания роли к ее воплощению не происходит легко: все, что было нажито актером и создано в его воображении, нередко вступает в противоречие с реальными условиями сценического действия, протекающего во взаимодействии с партнерами» [Там же]. В итоге на первый план выступают актерские штампы. Чтобы этого избежать, он рекомендует актерам, не насилуя своей природы, постепенно устанавливать живое общение с партнерами и с окружающей сценической обстановкой. Этой задаче должны служить, по его мнению, этюды на темы пьесы, которые помогают актеру наладить процесс духовного общения с партнерами.

Таким образом, система К. С. Станиславского имеет ряд способов, с помощью которых актер может научиться выключать собственное сознание и заменять его сознанием воплощаемого им человека, то есть вживаться в роль. **Принцип вживания** на сцене является ключевым при сравнении теорий К. С. Станиславского и Б. Брехта и накладывает отпечаток на различие в языке театра в метапоэтике драматургов.

Для более детального анализа нам потребуется привести несколько метапоэтических высказываний Б. Брехта, иллюстрирующих его отношение к принципу вживания на сцене (*Einfühlung*). Он говорит: «Ни в коем случае зрителю не нужно позволять путем одного только *вживания* вживаться в драматические роли, т.е. не опираясь на критику (или практически не думая о последствиях). Такая игра дает начало и делает возможным процесс отчуждения» [2, S. 84]. Таким образом, Б. Брехт противопоставляет вживанию **принцип отчуждения**.

Данный принцип является одним из основных в «теории эпического театра». В своем эссе «Эпический театр» Б. Брехт сравнивает реакцию зрителя драматического и эпического театров. Первый говорит: «Да, я уже это чувствовал. – Вот такой я. – Это же естественно. – Это всегда будет так, как сейчас. – Горе этого человека расстраивает меня, так как у него абсолютно нет выхода. – Это большое искусство: это все естественное. – Я плачу вместе с рыдающими, я смеюсь вместе со смеющимися» [Ibidem]. При этом зритель эпического театра говорит: «Я об этом никогда не думал. – Так быть не должно. – В это невозможно поверить. – Это нужно прекратить. – Горе этого человека расстраивает меня, так как у него есть только один выход. – Я смеюсь над рыдающими, я плачу о тех, кто смеется» [Ibidem].

Можно предположить, что данные метапоэтические высказывания говорят о том, что Б. Брехт видит актера, прежде всего, не как актера, а как человека, который изображает другого человека. Однако делает он это не так, как будто он и есть этот человек, не с намерением заставить зрителя забыть при этом об актере. Личность актера остается такой же необычной, не похожей на других, личностью, со всеми своими чертами. Актер не привык прямо обращаться к зрителю с тем, что он делает, смотреть на зрителя прежде, чем он начнет свое представление. Это непосредственное общение необходимо и является основой эффекта отчуждения. Для примера рассмотрим произведение «Мамаша Кураж и ее дети», которое считается классической пьесой, иллюстрирующей применение этого приема.

Главная героиня мамаша Кураж не имеет никаких иллюзий относительно войны и относится к ней крайне прагматично – как к способу обогащения. Ей совершенно безразлично, под каким флагом торговать в своем дорожном магазинчике, для нее главное – прибыль. Кураж также приучает к коммерции и своих детей, которые выросли в условиях бесконечной войны. Как любая заботливая мать, она заботится о том, чтобы война их не зацепила. Однако, против ее воли, война забирает у нее двух сыновей и дочь. Но, даже потеряв всех детей, мамаша Кураж в своей жизни ничего не меняет. Как и в начале драмы, в финале она по-прежнему «тащит» свой магазинчик.

Особый символический смысл содержит в себе сцена ворожбы в первой картине, когда героиня своими руками рисует на клочках пергамента черные кресты для собственных детей, а после перемешивает эти клочки в шлеме (эффект отчуждения), шутивно сравнивая его с материнским чревом. Подобным приемом Б. Брехт рисует образ героини и дает зрителю возможность сделать вывод о том, что героиня надеется

нажиться за счет войны, а получается, что взамен расплачивается жизнью своих детей. Зритель видит ее как грубую маркитантку, которая избавлена от моральных чувств и направляет всю свою энергию только лишь на то, чтобы обогатиться. В данном случае эффект отчуждения нацелен на то, чтобы зритель имел представление о том, что война является борьбой добра и зла, в которой побеждает зло. Мамаша Кураж является косвенным олицетворителем зла, в то время как ее дети – Эйлиф и Катрин – являются, наоборот, образцами добродетелей. Но добродетелям нет места на войне, и им суждено погибнуть.

Для создания эффекта отчуждения Б. Брехт также применяет «зонги» (хоры и сольные пьесы), которые часто выпадают из действия, прерывают и «отчуждают» его. Чтобы проиллюстрировать данное утверждение, приведем пример:

«Ihr Hauptleut, laßt die Trommelruhen
Und laß teur Fußvolk halten an:
Mutter Courage, die kommt mit Schuhen
In denens besser laufen kann.
Mit seinen Läusen und Getieren
Bagage, Kanone und Gespann –
Solle seuch in die Schlachtmarschieren
So will es gute Schuhehan.
Das Frühjahr kommt. Wach auf, du Christ!
Der Schnee schmilzt weg. Die Totenruhn.
Und was noch nicht gestorben ist
Das machtsich auf die Socken nun.
Ihr Hauptleut, eure Leut marschieren
Euch ohne Wursthacht in den Tod.
Laßt die Courage sie erst kurieren
Mit Wein von Leibs- und Geistesnot.
Kanonon auf die leeren Mägen
Ihr Hauptleut, das ist nicht gesund.
Doch sind sie satt, habt meinen Segen
Und führt sie in den Höllenschlund.
Das Frühjahrkommt. Wach auf, du Christ!
Der Schnee schmilzt weg. Die Toten ruhn.
Und was noch nicht gestorben ist
Das macht sich auf die Socken nun» [3, S. 7-9].

Эй, командир, дай знак привала,
Своих солдат побереги!
Вот мой фургон. Пусть для начала
Пехота сменит сапоги.
И вшей кормить под гул орудий,
И жить, и превращаться в прах –
Приятней людям, если люди
Хотя бы в новых сапогах.
Эй, христиане, тает лед!
Спят мертвецы в могильной мгле.
Вставайте! Всем пора в поход,
Кто жив и дышит на земле.

Без колбасы, вина и пива
Бойцы не больно хороши.
А накорми – забудут живо
Невзгоды тела и души.
Когда поест, попьет военный,
Ему не страшен злейший враг.
Какой дурак в огне геенны
Гореть захочет натошак!

Эй, христиане, тает лед!
Спят мертвецы в могильной мгле.
Вставайте! Всем пора в поход,
Кто жив и дышит на земле [5].

Эта песня главной героини мамыши Кураж является первой песней, встречающейся в пьесе, и играет важную роль не только в создании эффекта отчуждения. Она представляет собой ответ на вопрос о том, кем являются мамаша Кураж и ее дети. Мамаша Кураж говорит, что они «Geschäftsleute» (деловые люди) и после этого начинает петь. Подобным образом Б. Брехт создает в своей пьесе атмосферу, когда поэтический текст становится продолжением драматического, и создает важные предпосылки для дальнейших действий героини. Они и составляют содержание песни (оправдание войны), и дополняют его (стремление защитить своего сына от войны).

Мамаша Кураж предполагает, что, чтобы выиграть войну, нужно обязательно платить. В этой песне выражен весь ее лейтмотив: война – средство коммерции. Однако такая меркантильная интерпретация войны в песне становится драматичной. Так, благодаря контрасту песни и драматического действия достигается эффект отчуждения, вследствие чего зритель должен понять, что на самом деле представляет собой война.

Приведем еще один пример «зонга»:

«Das Schießgewehr schießt, und das Spießmesser spießt
Und das Wasserfrißt auf, die drinwaten.
Was könnt ihr gegen Eis? Bleibt weg, es ist nicht weis!
Sagte das Weib zum Soldaten.
Doch der Soldatmit der Kugel im Lauf
Hörte die Trommel und lachte darauf:
Marschieren kann immer mehr schaden!
Hinab nach dem Süden, nach dem Norden hinauf
Und das Messer fängt er mit den Händen auf!
Sagten zum Weib die Soldaten.
Ach, bitter bereut, wer des Weisen Rat scheut
Und vom Alter sich nicht lässt beraten.
Nur zu hoch nicht hinaus! Es geht übel aus!
Sagte das Weib zum Soldaten.
Doch der Soldat mit dem Messer im Gurt
Lacht' ihr kalt ins Gesicht und ging über die Furt
Was konnte das Wasser ihm schaden?
Wenn weiss der Mond überm Schindeldach steht
Kommen wir wieder, nimm es auf ins Gebet! Sagten zum
Weib die Soldaten» [3, S. 15-16].

Одних убьет ружье, других проткнет копье.
А дно речное – чем не могила?
Опасен лед весной, останься со мной –
Солдату жена говорила.
Но гром барабана и грохот войны
Солдату милее, чем речи жены.
Походной понюхаем пыли!
Мы будем шагать за верстою версту,
Копье мы сумеем поймать на лету –
Солдаты в ответ говорили.
Дают совет благой – ты вникни, дорогой,
Не в удали, а в мудрости – сила.
На всех и вся плевать – добра не видать, –
Солдату жена говорила.
Мы бабам не верим – трусливый народ.
Река на пути – перейдем ее вброд,
Мундиры отмоем от пыли.
Когда загорится над крышей звезда,
Твой муж возвратится к тебе навсегда, –
Солдаты жене говорили [5].

Эти слова принадлежат сыну мамыши Кураж Эйлифу. С одной стороны, зрителю предоставляется возможность узнать Эйлифа как личность, увидеть его как отважного и храброго солдата, готового броситься на защиту страны. Он считает, что главное оружие человека – это мудрость: «Не в удали, а в мудрости – сила» [5]. С другой стороны, благодаря «отчуждению» зритель видит как бы со стороны, что Эйлиф воспевает войну, считает ее единственным путем к порядку в мире. Но в итоге храбрость и смелость Эйлифа превращаются в жестокость. Он забирает у людей скот и имущество. Драматург показывает, как война меняет людей, показывает «изнанку» их достоинств.

Не менее интересным приемом является «подхватывание» песни Эйлифа мамышей Кураж. Она поет:

«Ihr vergeht wie der Rauch! Und die Wärme geht auch
Und es wärmten euch nicht seine Taten.
Ach, wie schnell geht der Rauch! Gott behüte ihn auch!
Sagte das Weib zum Soldaten.
Und der Soldat mit dem Messer am Gurt
Sank hin mit dem Speer, und mit riss ihn die Furt
Und das Wasser frass auf, die drin waten.
Kühl stand der Mond überm Schindeldach weiss
Doch der Soldat trieb hinab mit dem Eis
Und was sagten dem Weib die Soldaten?
Er verging wie der Rauch, und die Wärme ging auch
Und es wärmten euch nicht seine Taten.
Ja, bitter bereut, wer des Weisen Rat scheut!
Sagte das Weib den Soldaten» [3, S. 15-16].

Ах, подвиги его не греют никого,
От дел героических – радости мало.
Растает как дымок, храни его бог,
Жена про солдата сказала.
В мундире, с копьем неразлучным в руке
Солдат угодил в быстрину на реке,
И льдины его подхватили.
Над самую крышей горела звезда,
Но что же, но что же, но что же тогда
Солдаты жене говорили?
Ах, подвиги его не грели никого,
И дно речное – та же могила.
На всех и вся плевать – добра не видать,
Солдату жена говорила [5].

Эта песня звучит как контрастное противопоставление словам Эйлифа. Ее слова носят как бы отрезвляющий характер. Мамаша Кураж пытается умерить пыл своего сына, рвущегося в бой, словами «от дел героических – радости мало» [Там же]. Автор недаром использует прием «подхватывания» песни. Он явно создает эффект отчуждения, дает зрителю возможность услышать мнения не только одного героя, но и другого. Зритель получает возможность критически подойти к вопросу войны, понять, что на самом деле в ней нет смысла. К тому же, он видит, что мамаша Кураж не просто обычная маркитантка, наживающаяся на войне. В ней борются страсть к деньгам, которые она зарабатывает благодаря войне, и любовь к своим детям, которых ей хочется уберечь от войны, сохранить им жизнь.

Как говорит сам Б. Брехт, «благодаря эффекту отчуждения достигается то, что зритель видит на сцене людей не более чем как абсолютно неизменных, не поддающихся никакому влиянию, беспомощных перед своей судьбой. Он видит: этот человек вот такой, так как его отношения выглядят так. А отношения такие, так как человек вот такой. Но он не только не представляет, какой он есть на самом деле, но и то, каким он мог бы быть, а также, что отношения являются другими, чем они есть на самом деле. Этим достигнута следующая цель – зритель в театре получает новую позицию» [1, с. 301].

Становится очевидным, что зритель видит картину человеческого мира на сцене не такой, какой он видит ее в жизни. В театре он становится реформатором, который смог вступить в борьбу с реальностью. Зритель больше не принимает ее условия, а создает сам. Театр больше не пытается затуманить его разум, наполнить его иллюзиями, заставить забыть о мире, смириться со своей судьбой. Теперь он бросает его в схватку с миром. Наверное, именно поэтому особое внимание драматург уделяет наставническому и поучительному тону в своих пьесах и на сцене.

Таким образом, контакт между актером и зрителем, по мнению Б. Брехта, должен возникать не на основе внушения. В игре актера должна присутствовать некоторая отдаленность от изображаемого им персонажа. Актер должен получить возможность критиковать его. Наряду с данным поведением действующего лица зрителю должна предоставляться возможность видеть и другое поведение, что делает возможными выбор и, следовательно, критику.

Если сравнить Б. Брехта с К. С. Станиславским, то нельзя сказать, что они были абсолютными антиподами, ведь Б. Брехт осознавал и необходимость вживания, хотя бы на первом этапе работы над ролью. Но это все равно не сближало их методологии.

Несмотря на противостояние идей двух деятелей, Б. Брехт все-таки впоследствии признал «теорию физических действий» К. С. Станиславского и считал ее самым значительным вкладом в новый театр. Суть этой теории в том, что на сцене нельзя жить такими же чувствами, как в жизни. Жизненное и сценическое чувство различаются по происхождению. Сценическое действие не возникает в результате реального раздражителя, как это происходит в жизни. Вызвать в себе чувство можно благодаря тому, что оно знакомо нам в жизни, то есть жизненные переживания первичны, а сценические – вторичны. Вызванное эмоциональное переживание – это воспроизведение ранее знакомого чувства. Но самое верное средство овладения чувством, по К. С. Станиславскому, – это действие.

С самого начала К. С. Станиславский пытался отвергнуть эмоцию. Он считал, что если актер пытается обращаться к эмоции, он неизбежно приходит к штампу, поскольку обращение к бессознательному в процессе работы вызывает банальное изображение любого чувства.

К. С. Станиславский пришел к выводу, что «только физическая реакция актера, цепь его физических действий, физическая акция на сцене могут вызвать и мысль, и волевой посыл, и в конечном итоге нужную эмоцию, чувство» [4]. Система ведет актера от сознательного к подсознательному, строится по законам жизни, в которой существует нерасторжимое единство психического и физического начал. В ней самое сложное духовное явление выражается через последовательную цепь конкретных физических действий.

Например, в сцене посещения Чацким Фамусова К. С. Станиславский указывает на обязательные физические задачи для Чацкого: «пройти по коридору, постучаться в дверь, взяться за ручку, отворить дверь, войти, поздороваться и т.п.» [Там же]. При объяснении же Софьи с Фамусовым в первом акте он намечает для нее ряд следующих задач: «скрыть волнение, смутить отца внешним спокойствием, обезоружить его своей кротостью, сбить с позиции, направить его по ложному следу» [Там же].

Верное выполнение обязательных задач помогает актеру почувствовать правду в том, что он делает, а правда, в свою очередь, вызывает веру в его сценическое бытие. Непрерывная линия физических и элементарно-психологических задач создает, по определению К. С. Станиславского, партитуру роли [Там же].

Несмотря на огромное количество различий в тех системах, которые создали оба режиссера, есть много точек соприкосновения, в которых они сходятся друг с другом. Теоретические работы Б. Брехта и К. С. Станиславского свидетельствуют о том, что Б. Брехт во многом проделывал ту же самую работу, какую осуществлял К. С. Станиславский.

Во-первых, Б. Брехта раздражала актерская наигранность, которую он считал самым большим врагом игры. Он заботился о физической свободе актера: «Его мышцы не должны быть напряжены, так как напряжение ослабляет любое размышление или ощущение» [1, с. 194]. Работая на репетициях над пьесой, он стремился создавать впечатление, что входит в нее впервые, разбирая ее так, как если бы не знал дальнейшего. Во-вторых, методологии К. С. Станиславского и Б. Брехта играют важную роль не только для современной драматургии, но и для педагогики и дидактики. Причина заключается в том, что они раскрывают театральные закономерности усвоения знаний, умений и навыков, содержат в себе теорию обучения театральному мастерству, рассматривают проблемы, которые возникают не только в целом в театре, но и даже в процессе игры и «общения» актера и зрителя.

Благодаря анализу метапоэтических текстов Б. Брехта также стало ясным, что в своих пьесах он хочет не только общаться со своим зрителем, но и в некотором смысле объяснять, регулировать и поддерживать процесс обучения, учить и при этом развивать способности критически мыслить. Кроме создания теории и практики театра и сцены, Брехт рассматривает театр как школу, а сцену – как дидактические подмости уроков по воспитанию. Именно эта особенность его художественного творчества делает творчество Б. Брехта таким важным и интересным не только в драматургическом, но и образовательном контексте.

Итак, данная статья представляет собой анализ метапоэтических текстов и высказываний Б. Брехта, а также сравнение их с театральной теорией К. С. Станиславского. Это позволило более детально определить особенности языка театра Б. Брехта, лучше рассмотреть понятие «эффекта отчуждения». Нами было выяснено, что в отличие от русского реалистического театра, эпический театр основан не на вживании и слиянии актера с образом, а на «отчуждении» от него. Это, по мнению Б. Брехта, способствует критическому мышлению зрителя, которое отсутствует в аристотелевском театре.

Для восприятия обществом «теория эпического театра» драматурга действительно до сих пор остается спорной во многих моментах, а системой К. С. Станиславского пользуются во всем мире, принимают ее принцип вживания на сцене как основу всех основ. Однако это ни в коем случае не отрицает состоятельность теории Б. Брехта. Брехтовское искусство – убедительное свидетельство того, что театральное новаторство невозможно без критического и творческого освоения традиций. Взаимосвязь новаторства и традиций в драматической теории и практике Б. Брехта – несомненное доказательство того, что новаторство – это переход традиций в свое новое качество в процессе развития истории непрерывной эволюции эстетического и художественного опыта человечества.

Список литературы

1. **Брехт Б.** Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5-ти т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. 566 с.
2. **Brecht B.** Schriften zum Theater: in 7 Bänden. Frankfurt/M., 1963. B. 3. 262 S.
3. **Brecht B.** Stücke: in 14 Bänden. Berlin – Weimar: Aufbau Verlag, 1981. B. 2. 659 S.
4. http://az.lib.ru/editors/s/stanislawskij_k_s/text_0080.shtml
5. http://lib.misto.kiev.ua/INPROZ/BREHT/breht3_1.txt