*О.Н. Редина*

 **Об истоках театрального метаязыка Б. Брехта**

 У истоков «эпического театра» Б. Брехта, как у многих новаторских явлений, обнаруживается синтез различных традиций. Идеи Гёте, Шиллера, Лессинга, Дидро; театральные практики Э. Пискатора, Вс. Мейерхольда, Е. Вахтангова, А. Таирова; кинематографический язык С. Эйзенштейна; искусство комиков Чарли Чаплина и Карла Валентина; - всё это питало сознание реформатора театра. Немалую роль в формировании «эпического театра» сыграл и театр Востока.

 Весной 1935 г. Брехт приехал в Москву, где в это время гастролировал китайский театр Мэй Ланьфана. Мэй Ланьфан (1894-1961), легендарный исполнитель женских ролей амплуа «дань», прославился в США во время гастрольного тура 1930 г. Его выступления в Москве видели М. Горький, К. Станиславский, Вс. Мейерхольд, А. Таиров, С. Эйзенштейн, Г. Крэгг, Б. Брехт. Впечатление было огромным. На обсуждении китайского театра Брехт впервые употребил термин «эффект очуждения» (близкий по смыслу термин «эффект остранения» был введен в оборот В. Шкловским в 1914 г.). Выступления участников обсуждения составили сборник «Китайский театр» (М.-Л., 1935).

 Китай прочно вошел в сознание Брехта. Свидетельство тому – стихи о Лао-Цзы, роман «Туи», книга очерков «Ме-ти. Книга перемен», пьеса по мотивам китайской сказки «Добрый человек из Сычуани». Осмысление китайской театральной практики нашло выражение в статье «Эффект очуждения в китайском сценическом искусстве» (1939). Брехта интересует прежде всего разрушение традиционной иллюзии европейской сцены, особая техника актерской игры, когда актер не отделяет себя от зрителя воображаемой «четвертой» стеной, постоянно помнит, что он на виду у публики, и сам смотрит на свою игру, отделяя мимику от жестов. Такой «искусственный и искусный акт самоочуждения» позволяет представить обыденное как необычное и развить в зрителе созерцательное отношение к происходящему.

 В особой актерской стратегии китайского театра Брехт искал некую антитезу системы Станиславского. Противовесом перевоплощения и вчувствования видится мастерское «цитирование изображаемого персонажа», которое он увидел у Мэй Ланьфана. Впечатленный китайским сценическим искусством Брехт далек от мысли о прямом перенесении его на другую сцену. Китайский театр представляется ему «чрезвычайно насыщенным, изображение в нем человеческих страстей – схематичным, а его концепция общества – застывшей и ложной». Брехт остро ощущает цивилизационную и культурную границу и не ставит своей задачей ее преодоления.

 «Эффект очуждения» китайский артист черпает из арсенала магии, и этой тайной, полагает Брехт, китайский актер делиться не намерен, да и раскрывать эту «науку фокусов» едва ли стоит, поскольку это «художественное выражение примитивной техники». Брехт не намеревается прибегать к подражанию, заимствованию, его волнует другое: чем обеспечивается достижение «эффекта очуждения» у китайского зрителя и какие способы могут обеспечить достижение такого эффекта у зрителя европейского. Брехт стремится постичь механизм воздействия «эффекта очуждения» на зрителя для достижения главной цели своего театра – «служить великой цели овладения жизнью».