

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.52.22.030

## Применение системы Б. Брехта при работе над постановкой с актерами-подростками

Груздев Михаил Александрович

Аспирант,  
Институт современного искусства,  
121309, Российская Федерация, Москва, ул. Новозаводская, 27а;  
e-mail: mihail.gruzdev.1995@mail.ru

### Аннотация

Цель: Обучение и воспитание актеров-подростков – сложная и ответственная задача, основанная на переосмыслении мирового театрального опыта. В этом процессе важно учитывать вклад выдающихся деятелей, таких как Станиславский, Чехов, Мейерхольд, Гротовский, Лекок и Брехт. Бертольт Брехт, наряду с театральной деятельностью, проявил себя как поэт, прозаик, публицист и критик, совершив настоящую революцию в мире современного театра. Его инновационное творчество, насыщенное влиянием мировой традиции, эпохи Просвещения и изучения эпической поэзии, отразило идеи Лессинга и стремление к сдержанности чувств, близкое к Дидро. Великие произведения, включая «Трехгрошовую оперу», «Кавказский меловой круг», «Жизнь Галилея» и «Доброго человека из Сычуани», завоевали популярность во всем мире. Бертольт Брехт, создав свой театр в период политических и социальных изменений, сформировал влиятельную сценическую силу с четкой задачей не только отображения мира, но и его трансформации. Театр, постоянно эволюционирующий и в поиске новых форм, требует новых идей, что влечет за собой эволюцию и в педагогике. Таким образом, изменения в театре и педагогике тесно взаимосвязаны, формируя новые концепции, новое актерское поколение, новые идеи, способные трансформировать искусство театра.

### Для цитирования в научных исследованиях

Груздев М.А. Применение системы Б. Брехта при работе над постановкой с актерами-подростками // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 246-256. DOI: 10.34670/AR.2024.52.22.030

### Ключевые слова

Трансформация театра, система отчуждения, эпический театр, драматургия, режиссура, работа с актерами-подростками, символы и аллегии, активное участие зрителя.

---

## Введение

«Самый большой подарок, который вы можете сделать другим,  
– это пример собственной жизни».

Б. Брехт

Обучение будущих актеров и режиссеров представляет собой чрезвычайно ответственную и сложную задачу. Этот процесс основан на переосмыслении богатого опыта мирового театра, включая наследие таких выдающихся деятелей, как К.С. Станиславский, М.А. Чехов, В.Э. Мейерхольд, Е. Гротовский, Ж. Лекок и Б. Брехт, среди прочих.

Бертольт Брехт занимает особое место в истории театра, что уже само по себе является актуальным для подробного изучения при работе с актерами-подростками. Его уникальный талант проявился не только в качестве театрального деятеля, но и как поэта, прозаика, публициста и критика. В роли драматурга, режиссера и теоретика театра Брехт осуществил настоящую революцию в мире современной сцены.

Его инновационное творчество впитало в себя наследие мировой театральной традиции, эпохи Просвещения и исследования сущности эпической поэзии, а отказ от театральной иллюзии нашел свое отражение в близости к мыслям Лессинга, а также в стремлении к сдержанности чувств на сцене, соответствующему наследию Дидро.

Его великие произведения, такие как «Трехгрошовая опера», «Кавказский меловой круг», «Страх и нищета в Третьей империи», «Жизнь Галилея», «Добрый человек из Сычуани» и, конечно же, «Мамаша Кураж и ее дети», завоевали популярность не только в Германии, но и по всему миру.

Создавая свой театр в трудное время политических и социальных изменений, Брехт создал исключительно влиятельную сценическую силу с четко выраженным характером, задачей которой было не только отображение мира, но и способствование его трансформации.

Театр представляет собой постоянное течение эволюции, постоянный поиск новаторских идей и форм, способных воплотить эти идеи в жизнь. В своем стремлении к открытию новых взаимоотношений между актером и зрителем театр постоянно ставит перед собой свежие цели и задачи, подчеркивая свою способность к преобразованию и инновациям.

Таким образом, педагогика, являющаяся неотъемлемой частью театральной деятельности, не остается в стороне от этого процесса изменений. Важно отметить, что театр воспринимается как динамичное пространство, где смена педагогических концепций и идей становится триггером для трансформации искусства театра. Таким образом, взаимодействие между театром и педагогикой приводит к непрерывному обновлению и обогащению театрального искусства.

## Основная часть

Бертольт Брехт (1898-1956) был выдающимся немецким драматургом, режиссером и теоретиком театра. Его творчество оказало значительное влияние на развитие сценического искусства, а его теоретические концепции, в частности, система отчуждения (*Verfremdungseffekt*), стали ключевыми в театральной практике [Джурова, 2016, 21].

Брехт родился в Аугсбурге, Германия. Он получил образование в Мюнхенском университете и начал свою карьеру как драматург. Его ранние произведения (например, «Ваал») выделялись новаторским подходом к традиционным драматическим формам. Однако настоящим прорывом стал период, когда Брехт разработал свою теорию эпического театра и

систему отчуждения.

Одной из основных идей Брехта была необходимость создания театра, который не только развлекает, но и заставляет зрителя задуматься. Система отчуждения предполагает использование различных приемов для отстранения зрителя от эмоционального вовлечения в происходящее на сцене. Это отчуждение должно было побуждать зрителя анализировать и осмысливать происходящее, вместо того чтобы просто сопереживать персонажам.

Основные принципы системы отчуждения включают:

- 1) Отдаление (*Verfremdungseffekt*): это ключевой принцип, призванный создавать дистанцию между актером и персонажем, а также между произведением и зрителем. Цель – избежать идентификации зрителя с персонажами и сделать его более критическим и аналитическим.
- 2) Нарушение хронологии (*historisierung*): система отчуждения подразумевает использование нелинейных сюжетных структур или изменения порядка событий, чтобы акцентировать важность событий, а не создавать иллюзию реальности.
- 3) Использование пластичности (*Gestus*): этот принцип предполагает, что актеры должны использовать особенности своего тела, жесты и мимику, чтобы подчеркнуть социальные, политические или иные характеристики персонажей, делая их более абстрактными и обобщенными.
- 4) Прямое обращение к зрителю (*direktheit*): актеры могут разрушать «четвертую стену», общаться напрямую с аудиторией, комментировать действие и даже приглашать к задумчивости по поводу происходящего.
- 5) Музыкальность речи и движения: звук, ритм и мелодия в речи и движениях могут использоваться для подчеркивания эмоциональных состояний персонажей и создания особого театрального опыта.
- 6) Использование символов и аллегорий: Брехт часто использовал символы и аллегории, чтобы передать сложные идеи и стимулировать интеллектуальное восприятие у зрителей.
- 7) Активное участие зрителя: система отчуждения направлена на то, чтобы зритель стал активным участником, включенным в процесс осмысления и интерпретации того, что происходит на сцене.
- 8) Работа с материалом: актеры должны сохранять открытыми моменты, когда персонаж «выходит из роли», чтобы зритель видел, как создаются персонажи, и мог задуматься над их образами [там же, 146].

Эти принципы создают особую эстетику, отличающую «эпический театр» от традиционных театральных подходов.

Эпический театр, зародившийся Бертольтом Брехтом, представляет собой уникальное театральное течение, бескомпромиссно отличающееся от традиционной драматической сцены. Ключевая идея заключается в активном вовлечении зрителя в процесс спектакля, сделав его не просто пассивным наблюдателем, а аналитическим мыслителем.

Основной целью эпического театра является пробуждение у зрителя осознания социальных и политических проблем, а также внушение к действию. Вместо создания иллюзии реальности на сцене, актеры активно напоминают зрителям, что происходит именно в театре. Они взаимодействуют с аудиторией, комментируют ход действия, используя различные методы, чтобы отвлечь зрителя от сюжета.

Существенным элементом эпического театра является включение экономического аспекта. Зрители сталкиваются с процессами смены декораций, актеры меняют костюмы

непосредственно на сцене, что создает осознание, будто сама сцена представляет из себя всего лишь мир иллюзии, в то время как настоящая жизнь развивается вокруг.

Театральное наследие Брехта оказало колоссальное воздействие на практику театра по всему миру, переосмысливая привычные стереотипы и ставя под сомнение устоявшиеся нормы драматургии.

Его принципы и техники по-прежнему актуальны и используются в современных спектаклях. Театр Брехта представляет собой открытую площадку для дискуссий и проблематизации социальных вопросов. Он призывает зрителей задуматься над тем, что происходит вокруг них, и вносить активный вклад в изменение существующей действительности.

В соответствии с убеждениями Брехта, основная миссия зрителя в театре заключается не в погружении в эмоциональный опыт, а в бдительном наблюдении за событиями на сцене с целью углубленного понимания и осмысления. Задача зрителя состоит в том, чтобы активно воспринимать происходящее, извлекать уроки, выражать свою заинтересованность, при этом избегая полного эмоционального погружения. Этот взгляд на роль зрителя принадлежит Лиону Фейхтвангеру, долгосрочному сотруднику и другу Брехта.

Для самого Брехта ключевой целью «эпического театра» было не только отображение великих событий, но и активная демонстрация зрителям неустойчивости и постоянных трансформаций мира вокруг них. В его трактовке театр выступает в роли катализатора, способного вызывать революционные изменения в обществе, стимулируя зрителей воспринимать и рассматривать окружающий мир как постоянно движущуюся и меняющуюся сферу.

Бертольт Брехт выстраивает новую драматургию, не просто воспроизводящую события, а рассказывающую о них. В его театре нарушаются традиционные принципы единства действия, создавая скачкообразное развитие сюжета. Однако основное изменение происходит в форме воздействия на зрителя и ожидаемой от него реакции. Цель пьесы и спектакля становится более глубокой и активной.

В классическом театре актер вживается в роль героя, отражая его поступки. Однако в эпическом театре Брехта роль зрителя изменяется: он следует за актером, сопереживая события вместе с персонажем. Вместе они преодолевают трудности, переживают эмоциональный пик (катарсис) и в конечном итоге находят умиротворение. Концепция катарсиса, присущая древней драме, в эпическом театре Брехта приобретает новые смыслы, направляясь к примирению с трагедией.

В «эпическом театре» эмоции не отвергаются, а, наоборот, подвергаются внимательному исследованию. Для Брехта эмоции и разум тесно переплетаются: «Эпический театр не отвергает эмоции, а исследует их». Важно, однако, отметить, что эмоциональная реакция не является конечной целью взаимодействия с произведением. Исследование эмоций направлено на постижение причинно-следственных связей в поступках героя.

Бертольт Брехт призывает к сопереживанию, но не безрассудному. Зритель должен подвергнуть свою реакцию сомнению и стремиться понять, какие обстоятельства привели к определенным последствиям. Таким образом, зритель достигает «критического» катарсиса, который происходит не только за счет эмоционального вовлечения, но и осмысления увиденного.

Для достижения новой сверхзадачи Брехт предлагает новый вид драматургии с уникальной структурой и эстетикой. Он делит ее на два типа: «К» и «П». «К» представляет собой драматургию, действующую как «карусель», погружающую зрителя в обстоятельства,

выносящие его за пределы реальности. «П» – это драматургия, действующая как «планетарий», оставляющая зрителя в роли наблюдателя и предоставляющая ему реальный опыт познания мира.

В процессе репетиций Брехт акцентирует внимание на игре фабулы, подчеркивая важность выделения социального окружения на передний план. Для него герой не представляет себя в изоляции от исторического контекста, и именно условия событий формируют его поведение. Диалектический подход к человеку и его историческому контексту проявляется в стремлении вносить изменения в обстоятельства для того, чтобы изменить характеры героев, а не наоборот.

«Эпический театр» Брехта подвергался критике за избыточную морализацию. Тем не менее, Брехт объяснял, что задача театра заключается именно в проведении исследований. Театр ставит перед собой задачу понимания мира и его обстоятельств, а не простого их демонстрирования.

Основой его драмы являются сцены наивысшей напряженности, осмысленные в их историческом контексте как попытка выявить закономерности. Критический подход к истории считается необходимым, поскольку, хотя невозможно изменить прошлое, получив знания, можно оказать влияние на настоящее. Взгляд на историю как на учебник формирует понимание, при условии готовности к обучению.

«Фабула является, в конечном счете, самым важным элементом. Она - сердцевина, стержень любого спектакля, так как именно через отношения между персонажами возникает то, что можно обсудить, критиковать и изменить».

Создавая новый тип драматургии, Брехт формирует также новый метод актерской техники. Этот метод позволяет актеру рассказать зрителю о жизни героя, не пряча своего отношения к нему, и активизировать зрителя в осмыслении происходящего на сцене и в жизни.

«Эффект очуждения» достигается показом героя, обладающего противоречиями, и поступками, не соответствующими ожиданиям. Это выбивает зрителя из состояния покоя и включает его разум. Столкнувшись с несоответствием, зритель начинает активно воспринимать и осмысливать увиденное.

Чтобы достичь этого, актер должен подходить к своему персонажу с чувством удивления перед его действиями. Важно, чтобы актер не прятался за маской роли; у него должно быть право иногда выглядывать из-под нее. В момент взаимодействия актера и зрителя с героем возникает особая живость, делаая персонажа по-настоящему живым. Согласно Брехту, контакт между актером и зрителем не должен основываться на внушении. Актер должен удерживать определенное расстояние от своего персонажа, чтобы подчеркнуть, что действия совершает герой, а не сам актер. Это придает зрителю свободу видеть альтернативные стороны персонажа, предоставляя возможность выбрать и выразить критику.

«Чтобы актер понимал, что он делает и как развивается образ, он должен следовать не тому, как сыграть развитие образа, а тому, как развиваются противоречия» [Ковригина, 1991, 52].

Работая с разными персонажами, актер должен представлять их действия как последовательность поступков, рожденных определенными обстоятельствами, игнорируя эмоциональную манипуляцию, вводящую зрителя в состояние сочувствия.

Таким образом, метод Брехта позволяет зрителю не только переживать, но и осмысливать, критиковать и изменять воспринимаемое на сцене.

Актер, в соответствии с методикой Бертольта Брехта, не должен ограничивать себя становлением в роли героя, за исключением случаев, когда это служит лишь одним из этапов репетиций. Вместо того чтобы полностью сливаться с персонажем, актер должен ограничивать действия героя своими собственными реакциями, сохраняя при этом две отдельные

индивидуальности. Герой и актер – две уникальные личности, их взаимодействие не должно создавать что-то третье.

В представлении Брехта слова героя выступают как цитаты, оживляемые актером в качестве наблюдателя, стоящего на стороне и описывающего развитие событий в пьесе. Форма цитаты позволяет переместить действие спектакля из привычного пространства «здесь и сейчас» в атмосферу «это театр, всего лишь абстрактное отражение жизни, а не ее реальное воплощение». Эта трансформация позволяет зрителю воспринимать происходящее как театральное представление, вызывая интерес и удивление. Вместо полного сочувствия происходящему в реальном мире, возникает интрига – как каждое действие влияет на развитие сюжета, и как причины приводят к следствиям.

«Эффект очуждения» в театре Брехта – это не просто отстранение от персонажа, а скорее позиция удивления и стремления к исследованию. Это не только разрушение иллюзии, но и вызов к более сложным реакциям, чем полное погружение актера в роль героя. По словам Брехта, «Если ты показываешь: "Это так", то покажи так, чтобы зритель задался вопросом: "Неужели это так?"» [Фильштинский, 1006, 211]. Однако, чтобы зритель поднял этот вопрос, актер должен задать его сам себе, вступив в диалог с персонажем и процессом производства театрального искусства.

Брехт настаивал на том, что театр не только способен быть образовательным, но и захватывающим местом для обучения. Художник в новом театре, стремясь к достижению своих наставнических целей, должен обладать обширными знаниями в различных научных областях, включая естествознание, политику, экономику, философию, психологию и другие. Для Брехта было неприемлемо рассматривать поэта как существо, обладающее тайнами реальности. Как, например, поэт может аутентично изобразить стремление героя к власти, не обладая пониманием политики? Как он может исследовать страсть к деньгам, не разбираясь в коммерческих тонкостях? И как он может погружаться в душу убийцы, не имея понимания психологии?

Для Брехта процесс усвоения научных знаний художником превращается в настоящее искусство. Искусство, проникнутое знаниями, приносит не только наслаждение, но и радость осознания обретенной мудрости. Для того чтобы зритель наслаждался познанием, его необходимо заинтересовать и вовлечь в сам процесс. В данном контексте театр должен обращаться к элементам спорта.

Спорт, подчеркнутое Брехтом в статье «Нужно больше хорошего спорта», влечет за собой азарт, страсть, желание, свободу ощущений и реакций. Он магнитом притягивает и удерживает в напряжении зрителя, не отпуская его до последнего момента. В своей статье Брехт выражает свое недовольство деятелями театра, обвиняя их в том, что они утратили связь со зрителем, так же как и сам зритель утратил связь с самим собой.

«Когда от театра требуется не только познание, но и радость откровения реальности, это уже недостаточно. Наш театр должен вызывать радость от познания, создавать удовольствие от восприятия действительности» [Клюев, 1966, 72]. Для постижения эстетики своего театра Бертольт Брехт в пьесе «Покупка меди» приводит пример примитивной формы, с которой мы встречаемся в жизни, но не обращаем на нее внимания.

Процесс обучения и воспитания актера-подростка представляет собой сложный процесс, не имеющий жестких правил и теоретических постановок, особенно когда речь идет о формировании будущего художника, а не только о приобретении конкретных навыков и умений.

В отличие от обучения навыкам и умениям, в воспитании артиста-подростка,

воплощающего в себе живое дыхание, человеческий нерв, собственную природу и максимальное выражение собственной личности, ситуация абсолютно иная.

В театральных институтах широко используется система мастерских, где каждый мастер, разрабатывая свой курс, руководит процессом обучения и воспитания будущих актеров. Каждый мастер представляет собой уникальный взгляд на обучение. Без вклада великих мастеров, таких как К.С. Станиславский, М.А. Чехов, Ли Страсберг, В.И. Мейерхольд, Ежи Гротовский, Ж. Лекок, современная педагогика театра была бы неполной.

Несмотря на то, что Бертольт Брехт никогда не посвящал себя преподавательской деятельности, его эстетика «эпического театра» предлагает ценные уроки для педагогики, ориентированной на раскрытие личности. При работе с актерами-подростками необходимо особое внимание обратить на следующее:

1. Работа с мастерами. Этот аспект является важным аспектом в творческой деятельности актеров, по мнению Брехта. Он призывал актеров как можно раньше начинать свою работу на профессиональной сцене и получать опыт у опытных мастеров. Это было необходимо для того, чтобы актеры могли учиться на практике и получить ценный опыт, который поможет им развиваться в своей профессии. Брехт также подчеркивал важность личности актера, важнее его темперамента и внешних данных. Он считал, что каждый актер имеет право на равноправное участие в процессе создания спектакля, вместе с режиссером и драматургом. Брехт отмечал, что актеру необходима четкая гражданская позиция, своеобразное видение театра и интерес к различным сферам знаний. Вся эта работа с мастерами и развитие актерского мастерства помогли Брехту внести свой вклад в развитие театрального искусства.

2. Брехт подчеркивает, что актеру необходимо обогащать свои впечатления через наблюдение и подражание. Он считает, что актер должен быть наблюдателем окружающего мира и уметь воссоздавать увиденное на сцене. По мнению Брехта, для актера весь мир является театром, и он сам является зрителем в этом театре. Он должен быть способен взять на себя роли различных персонажей и передать их жизненную правду на сцене. Таким образом, актер обогащает свои впечатления от окружающего мира и использует их для создания живых и эмоциональных персонажей.

3. Этапы работы над сценическим образом. Бертольт Брехт выделяет следующие этапы: Бертольт Брехт описывает следующие этапы в работе актера:

– Знакомство с произведением:

Осознание материала: актер должен внимательно ознакомиться с текстом и сценарием, понять характеры, сюжет и ключевые моменты произведения.

Анализ контекста: важно учесть общественный, политический и культурный контекст произведения. Это поможет актеру лучше понять задачи, стоящие перед персонажами.

– Вживание в образ:

Идентификация с персонажем: актер должен вжиться в роль и почувствовать ее через призму своего опыта и чувств. Он должен понять, как персонаж реагирует на события и взаимодействует с окружающим миром.

Исследование мотивации: Актер должен проанализировать мотивацию своего персонажа, его стремления, страхи и цели. Это позволит ему лучше понять, почему персонаж поступает так, а не иначе.

– Оценка образа со стороны общества:

Работа над отчуждением: важным аспектом театра Бертольта Брехта является отчуждение зрителя от действия, чтобы он не терял критического взгляда. Актер должен использовать

приемы, такие как прямое обращение к зрителю и использование символов, чтобы создать дистанцию.

Создание анализируемого образа: Актер должен представить персонажа как объект анализа, несущего в себе общественные идеи и проблемы. Это позволяет зрителям видеть не только индивидуальные характеристики персонажа, но и обобщенные общественные явления.

Эти этапы помогают актеру глубоко понять своего персонажа, внести в него личное отношение и представить его так, чтобы зрители могли активно участвовать в процессе восприятия и анализа представленной драмы. Режиссер на всех трех при работе с актером-подростком должен служить не только транслятором информации для расширения кругозора подростка, он также должен подобрать нужные слова и направлять актера до тех пор, пока не поймет, что артист осознал свою задачу и дальше уже готов действовать самостоятельно.

4. Необходимость быть сдержанным. Брехт предостерегает от чрезмерного эмоционального воздействия на зрителя, подчеркивая важность вызывать удивление и стимулировать зрителя разбираться в показанном на сцене.

5. Поступки героя должны удивлять. Актеру рекомендуется воспринимать действия героя не как естественные, а как удивительные, поддерживая дистанцию и вызывая удивление зрителя.

6. Изучение поступков, а не характера. В процессе формирования образа актер должен отойти на шаг от своего персонажа и более внимательно изучить его. Например, играя роль Ричарда Глостера, актер не погружается полностью в характер персонажа, а скрупулезно (с учетом своего взгляда) изучает, какие действия предпринимает Ричард для достижения своих целей. Таким образом, актер должен анализировать поступки, а не сконцентрироваться на характере.

7. Помимо того, что актер представляет на сцене, он также должен в ключевых моментах заставить зрителя ощутить, понять и увидеть что-то, чего он не делает прямо.

8. Развитие образа. Эффективно, если образ развивается в ходе представления.

9. Исследование роли (в основном через прочтение текста) от первого и третьего лица представляет собой эффективный метод, который помогает актеру глубже понять и лучше вжиться в своего персонажа. При чтении роли от первого лица актер погружается во внутренний мир персонажа, ощущает его эмоции, мысли и мотивации. Этот этап позволяет актеру лучше понять характер и почувствовать себя единым целым с ролью.

Прочитывание роли от третьего лица добавляет новый уровень понимания персонажа. Здесь актер рассматривает своего персонажа со стороны, как объект анализа, предоставляя себе возможность получить объективное представление о характере. Этот этап также позволяет актеру выделить ключевые черты и особенности, которые определяют персонажа.

Сочетание этих двух подходов – чтение от первого и третьего лица – создает баланс между внутренним миром персонажа и его внешним восприятием. Это позволяет актеру не только лучше понять роль, но и предоставить аудитории более глубокий и комплексный образ.

Дополнительный аспект этого метода заключается в том, что актер может уделять внимание интонации, выражению и общему тону речи персонажа на обоих этапах. Это помогает сохранить стойкий характер персонажа даже при наличии комментариев и ремарок в пьесе. Таким образом, актер может эффективно передавать мнение своего персонажа, делая его уникальным и выразительным. Актер – не просто исполнитель, а настоящий соавтор, вписанный в ткань спектакля. Режиссерская методология Брехта представляет собой яркое доказательство того, что создание спектакля должно стать результатом коллективного творчества, а не лишь индивидуального вклада. Часто роль актера ограничивается исполнением режиссерского



замысла, но Брехт настаивает на том, что актер – не просто исполнитель, а соавтор спектакля. Это переосмысливает не только отношение к материалу на уровне актерского мастерства, но и на уровне личности.

Важность заключается не только в вживании в роль, но и в возможности актера выйти из тени персонажа, выразив собственное мнение. Это придает актеру суверенитет, а роли и зрителю – особую глубину. Роль не сливается с актером, а рассматривается как отдельная личность. Актер, освобожденный от привязки к роли, способен занять критическую позицию. Зритель формирует свою собственную перспективу, основываясь на рассказанной истории и своих личных переживаниях. Таким образом, актер-творец в процессе развивается и становится более уверенным в себе, что придает ему личностную цельность. Тем самым актер-подросток развивается и растет личностно сам, что придает ему уверенность в себе.

### Заключение

Творчество Бертольта Брехта выделяется в истории мирового театра XX века как явление необыкновенной инновационности и творческой дерзости. Его пьесы, режиссерские наработки и разработанная им теория эпической драмы несут в себе уникальные оттенки нестандартности, предлагая свежий взгляд на искусство. Брехт стремился не просто изменить театр, но освободить его от застоя в идеях, превратив в место, где художник и зритель могли бы вместе обучаться.

Для Брехта «эпический театр» был средством выражения гражданской позиции, реагирующей на важные события мировой истории. Это не просто отражение, а объект для анализа и извлечения опыта. Театр, по его мнению, должен не только отображать мир, но и подчеркивать необходимость перемен и улучшений.

Брехт всегда был готов поделиться своим творчеством с теми, кто стремится учиться и развиваться. Он активно поддерживал молодых актеров, изучал произведения новых драматургов и поощрял начинающих режиссеров. Хотя он сам не являлся прямым педагогом, его творчество стало своеобразной школой. Влияние Брехта ощущается в работах различных художников, таких как Дюрренматт, Адамов, Фриш, Мюллер и многих других.

Его концепция объединяет философию, драматургию, актерское мастерство и теорию театра. Глубокое изучение эстетики «эпического театра» может открыть новые горизонты для актерской техники. Эта методика предоставляет актерам возможность сохранять дистанцию между собой и персонажем, не утрачивая при этом свою индивидуальность.

Система Брехта также позволяет научить актеров-подростков критическому взгляду на мир и поиску путей его решения, у которых мышление еще формируется и нестереотипное.

Бертольт Брехт появился в мире, нуждающемся в пространстве для критического анализа и свободного обмена мнениями.

### Библиография

1. Джурова Т. (ред.) Без цензуры: молодая театральная режиссура. XXI век. СПб., 2016. 456 с.
2. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
3. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
4. Елагина А.С. Развитие детских школ как элемента Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: институционально-культурологические аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 306-314.

5. Елагина А.С. Состояние и развитие образовательной деятельности школ искусств в сельской местности // Современное педагогическое образование. 2017. № 2. С. 10-13.
6. Клюев В.Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта. М.: Наука, 1966. 184 с.
7. Ковригина Н.В. На пути к эпическому театру. Ранняя драматургия Б. Брехта. Иркутск, 1991. 110 с.
8. Фильштинский В.М. Открытая педагогика. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. 400 с.
9. Фильштинский В.М. Открытая педагогика 2. СПб.: Балтийские сезоны, 2014. 512 с.
10. Aebischer P., Nicholas R. Digital theatre transformation: A case study and digital toolkit. – 2020.

## The use of the B. Brecht system when working on a production with teenage actors

**Mikhail A. Gruzdev**

Postgraduate,  
Institute of Contemporary Art,  
121309, 27a, Novozavodskaya str., Moscow, Russian Federation;  
e-mail: mihaile.gruzdev.1995@mail.ru

### Abstract

Purpose: The education and upbringing of teenage actors is a difficult and responsible task based on rethinking the world theatrical experience. In this process, it is important to consider the contributions of prominent figures such as Stanislavsky, Chekhov, Meyerhold, Grotowski, Lecoq and Brecht. Bertolt Brecht, along with his theatrical activities, proved himself as a poet, novelist, publicist and critic, making a real revolution in the world of modern theater. His innovative work, saturated with the influence of world tradition, the age of Enlightenment and the study of epic poetry, reflected the ideas of Lessing and the desire for restraint of feelings, close to Diderot. Great works, including *The Threepenny Opera*, *The Caucasian Chalk Circle*, *The Life of Galileo* and *The Good Man from Sichuan*, have gained popularity all over the world. Bertolt Brecht, having created his theater during a period of political and social change, formed an influential stage force with a clear task not only to depict the world, but also to transform it. Theater, which is constantly evolving and in search of new forms, requires new ideas, which entails evolution in pedagogy. Thus, changes in theater and pedagogy are closely interrelated, forming new concepts, a new acting generation, new ideas that can transform the art of theater.

### For citation

Gruzdev M.A. (2024) *Primenenie sistemy B. Brekhta pri rabote nad postanovkoi s akterami-podrostkami* [The use of the B. Brecht system when working on a production with teenage actors]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 246-256. DOI: 10.34670/AR.2024.52.22.030

### Keywords

Transformation of the theater, alienation system, epic theater, drama, directing, work with teenage actors, symbols and allegories, active participation of the viewer.

---

## References

1. Dzhurova T. (ed.) (2016) *Bez tsenzury: molodaya teatral'naya rezhissura. XXI vek* [Uncensored: young theater directing in the XXI Century]. St. Petersburg.
2. Fil'shtinskii V.M. (2006) *Otkrytaya pedagogika* [Open pedagogy]. St. Petersburg: Baltiiskie sezony Publ.
3. Fil'shtinskii V.M. (2014) *Otkrytaya pedagogika 2* [Open pedagogy 2]. St. Petersburg: Baltiiskie sezony Publ.
4. Klyuev V.G. (1966) *Teatral'no-esteticheskie vzglyady Brekhtha* [Brecht's theatrical and aesthetic views]. Moscow: Nauka Publ.
5. Kovrigina N.V. (1991) *Na puti k epicheskomu teatru. Rannyya dramaturgiya B. Brekhtha* [On the way to epic theater. Early dramaturgy of B. Brecht]. Irkutsk.
6. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
7. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
8. Elagina A.S. (2018) Razvitie detskikh shkol kak elementa Strategii gosudarstvennoi kul'turnoi politiki na period do 2030 goda: institutsional'no-kul'turologicheskie aspekty [The development of children's schools as part of the Strategy for the state cultural policy for the period until 2030: institutional and culturological aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 306-314.
9. Elagina A.S. (2017) Sostoyanie i razvitie obrazovatel'noi deyatel'nosti shkol iskusstv v sel'skoi mestnosti [State and development of educational activities of art schools in rural areas]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie* [Modern teacher education], 2, pp. 10-13.
10. Aebischer, P., & Nicholas, R. (2020). Digital theatre transformation: A case study and digital toolkit.