

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ О ТЕАТРЕ

БЕРТОЛЬТ
БРЕХТ
О ТЕАТРЕ

И * Л

*Издательство
иностранной
литературы*

*

БЕРТОЛЬТ
БРЕХТ

О ТЕАТРЕ

СБОРНИК СТАТЕЙ

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
1960

Составление, предисловие и комментарии
Е. Г. Эткинда

Редактор В. Н. Девекин

В настоящий сборник включены основные работы известного немецкого театрального деятеля Бертольта Брехта по вопросам практики и теории драматургии и сценического искусства. Значительная часть книги посвящена теории так называемого «эпического театра», принципы которого Б. Брехт стремился воплотить в своей режиссерской практике. Безусловный интерес представляют статьи и высказывания Брехта о художественном методе драматургии, о целях и задачах художественного творчества. Выступая за развитие прогрессивного театра, Б. Брехт в своих статьях и творческой практике отстаивал принцип служения искусства интересам трудящихся масс.

Книга рассчитана на литературоведов, специалистов-театроведов и работников театрального искусства.

Редакция литературы по вопросам филологии
и искусства

П р е д и с л о в и е

ТЕАТРАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

1

«Каждое слово, сказанное им — в стихах ли, в прозе, в драмах, в теоретических или практических «Опытах» (так он с величайшей скромностью называл свои труды), — каждое слово Брехта было защитой поэзии, мира, истинных прав человека».

Эта высокая оценка принадлежит поэту Иоганнесу Бехеру, произнесшему 18 августа 1956 года взволнованную речь над могилой своего друга и соратника. Бехер поставил теоретические труды Бертольта Брехта в один ряд с его художественными созданиями — с его лирикой, пьесами и блестящей сатирической прозой. Бехер был прав. Значение теоретического наследия Брехта, крупнейшего драматурга XX века, трудно переоценить.

Бертольт Брехт принадлежит к числу деятелей культуры, которые одинаково успешно работают в различных областях. Универсализм Брехта связан, конечно, и с многообразной природной одаренностью. Однако дело не только в особенностях таланта, но еще и в целеустремленности, одухотворявшей Брехта на протяжении его почти сорокалетнего творческого пути. Нечего и говорить, Брехт менялся, его идеи углублялись по мере того, как мировоззрение художника перестраивалось и усложнялось. Постепенно проникая в философский мир диалектического материализма, Брехт шел от анархического бунтарства двадцатых годов к революционному реалистическому искусству, теорию и практику которого

он разрабатывал преимущественно в годы изгнания, во второй половине тридцатых годов. На протяжении всей жизни Брехт оставался верен важнейшему принципу своих эстетических взглядов. Это был боевой принцип — борьба с буржуазным миром и искусством. На первых порах протест Брехта был умозрительным. Позднее он приобрел характер открытого наступления на буржуазную действительность. Бертольдт Брехт никогда не становился пассивным созерцателем, никогда искусство не было для него самоцелью, предметом игры или упражнений в области формы. Он с величайшим презрением относился к писателям, прибыльно торгующим беспросветным пессимизмом, — он уподоблял их художнику, который стал бы расписывать натюрморты стены тонущего корабля. Его жизнь поистине была борьбой. И он имел право сказать о себе в одном из стихотворений эмигрантской поры:

Я ел в перерывах между боями.
Я ложился спать посреди убийц.
Я не благоговел перед любовью
И не созерцал терпеливо природу.
Так проходили мои годы,
Данные мне на земле.

В мое время дороги вели меня в трясину.
Моя речь выдавала меня палачу.
Мне нужно было не так много. Но сильные мира
сего
Все же увереннее чувствовали бы себя без меня.
Так проходили моя годы,
Данные мне на земле.

Глубоко ощущая гнет общественной несправедливости и лжи, Брехт посвятил себя борьбе со всем, что враждебно человеку, что унижает и калечит его дух и тело. Он верил, что призвание поэта — открывать людям глаза, нести им правду, развеять колдовскую власть демагогии, срывая покровы лжи. Брехту как художнику свойственно стремление обнажить перед людьми законы общественной действительности, представить голую, простую и в своей простоте убийственно неотразимую

истину. Это одна из любимых мыслей Б. Брехта, и она проходит через многие его статьи, стихи, пьесы, новеллы, философские и сатирические диалоги. В «Стихах изгнания» он сформулировал ее со свойственной ему беспощадной четкостью:

Они подкупили попов, и попы говорят по-латыни,
А я перевожу эти речи с латыни на простой язык, и тогда
Они оказываются шарлатанством.
Я сбрасываю с возвышения
Весы их правосудия и показываю всем
Фальшивые картонные гири.

В годы, когда нацистская пропаганда туманила немцам головы напыщенными словосочетаниями об исключительности германской миссии, в эти годы Бертольт Брехт упорно повторял простые и вечно истинные слова: хлеб, правда, право, жилище, рубашка. «Именно неправде,— писал он в статье 1934 года «Пять трудностей пишущего правду».— свойственны многозначность, высокопарность и абстрактность». Правда проста. В переводе социальной истины с поповской латыни на простой человеческий язык Брехт видел свою художественную задачу. Во имя этой задачи он написал «Трехгрошовую оперу» и «Жизнь Галилея», «Матушку Кураж» и «Страх и отчаяние в Третьей империи», «Малый органон» и «Рассказы для всеобщего чтения», «Песнь о классовом враге» и «Песнь о едином фронте». Во имя этой задачи он создал свой театр «Берлинский ансамбль», теорию эпической драматургии и эпического спектакля, основанного на «эффекте отчуждения».

Основы общественного бытия не так-то просто раскрыть. Развеять туман высокопарной лжи может только свет научного знания. Есть глубокий символический смысл в том, что Брехт-режиссер начисто отрицал полумрак на сцене. Подмостки должны быть всегда залиты ослепительным светом юпитеров. В одном из своих стихотворных манифестов Брехт требовал:

Осветитель, дай нам побольше света на сцену!
Как можем мы, драматурги и актеры,

В полутьме представлять наши картины жизни?
Мертвенный сумрак
Наводит на зрителя сон. Нам же нужно, чтобы
Был бодр он и бдителен, пусть же
Он мечтает при свете.

На сцене не происходит магических действий. Свет льется в зрительный зал, просветляя умы зрителей, пробуждая в них сознание их исторической роли и общественную активность — ибо мир подлежит не только познанию, но и переустройству.

2

Первые шаги Бертольта Брехта — теоретика театра относятся к началу двадцатых годов, когда он, совсем еще юный драматург, автор анархической пьесы «Ваал», выступал постоянным рецензентом аугсбургской социал-демократической газеты «Фольксштимме». Как драматург, он в это время испытывает влияние экспрессионизма, его театральные воззрения только формируются. Актерскую игру он оценивает в зависимости от того, насколько удалось исполнителю вжиться в образ, перевоплотиться; по его мнению, зритель в театре должен забывать обо всем и погружаться в мир спектакля. Пока что он сторонник театра иллюзий, перевоплощения исполнителя, гипнотического воздействия на зрителя, который, подобно актеру, должен забыть о себе и об условиях театральной площадки.

В одном отношении Бертольт Брехт аугсбургского периода предвосхищает зрелого Брехта: он страстный, можно сказать фанатический, поборник современности на сцене. Брехту чужда академичность. Он восхищается авторами-классиками, но лишь в том случае, если их пьесы отвечают живым запросам сегодняшнего зрителя, — музейные экспонаты на театральных подмостках не вызывают в нем ни интереса, ни даже почтительности. Пока, в Аугсбурге, он относится к ним с иронией. Через несколько лет, в середине двадцатых годов, он станет еще радикальнее. «Филологи» — презрительно отзываясь он о людях, воскрешающих на

театре памятники литературной истории. «Драма,— пишет он в 1924 году в «Берлинер Берзен-Куир»,— если ей вообще суждено шагать вперед, спокойно перешагнет через трупы филологов». Теперь он отвергает не только старую драматургию, но и традиционный буржуазный театр, утративший контакт с публикой и свою общественную функцию. В статье 1926 года «Побольше хорошего спорта» он решительно заявляет: «Театр без контакта с публикой — бессмыслица. Значит, наш театр бессмыслица. Театр сегодня потому не установил еще контакта с публикой, что театр не знает, чего от него хотят. Того, что он когда-то мог, сегодня он уже не может, а если бы и мог, никто бы уже этого не захотел. Но театр упорно делает то самое, чего он уже не может и чего никто уже не хочет» («Берлинер Берзен-Куир», 25 декабря 1926 года).

Значит, надо перестраивать театр. Надо вдохнуть в него современность. Таков лозунг. Молодой драматург со всем пылом рвется к его осуществлению. По-старому нельзя. Но как — по-новому? Брехт ищет. И первая форма нового театрального искусства, которую он открывает,— это... спорт.

Да, спорт — таков идеал, к нему должен стремиться современный театр. Спорт — это борьба. Публика, которая смотрит на спортивную арену, не способна равнодушно созерцать: поневоле она становится участницей борьбы, она раскалывается на партии — одним сочувствует и рукоплещет, других освистывает. Зрители стадиона видят, как «тренированные люди с тончайшим чувством ответственности наиболее приятным для себя образом демонстрируют свою незаурядную силу, но так, что все думают, будто они все это делают для собственного развлечения». Современные актеры, говорит Брехт, никого не способны увлечь — они усталые, загнанные нуждой и страхом, забитые и затравленные люди. А созерцание борющегося и побеждающего спортсмена доставляет радость.

Итак, спорт привлекает Брехта несколькими свойствами. Прежде всего это борьба, в которую поневоле вовлекается и зритель. Кроме того, это — прекрасное искусство людей, которые во время игры кажутся гар-

монично развитыми и свободными от общественного гнета. Иллюзия активизации публики, борьба как самоцель, возрождение прекрасной и чистой зрительской взволнованности — все это кажется Брехту залогом обновления театра. Брехт-драматург наиболее четко воплотил эти идеи в пьесе «В чаше городов».

Но позиция Брехта шаткая, слабая — он вскоре и сам должен был это понять. Может быть, интерес к спорту и спортивным зрелищам в самом деле был характерен для современных ему жителей Веймарской республики. Но жизненная борьба — не самоцель. И ведут ее люди не ради собственного удовольствия и развлечения. Да и люди-то эти, борющиеся на поле жизненного стадиона, отнюдь не свободны и далеко не всегда прекрасны. Брехт, честный художник, не мог долго оставаться в романтическом царстве спортивной утопии. Реалистический театр требовал иных решений.

Напомним читателю, что конец двадцатых годов в Германии — время резкого обострения классовых противоречий. К 1929 году кажущееся экономическое процветание сменилось тяжким и все усугублявшимся кризисом. Стремительно росла коммунистическая партия, но и гитлеровская партия национал-социалистов благодаря демагогической пропаганде привлекала на свою сторону немцев. Накалялась атмосфера борьбы. И это было не самоцельным спортивным состязанием силачей, но политической партийной схваткой не на жизнь, а на смерть, схваткой, исходом которой решалась — и это чувствовал в то время каждый гражданин Германии — судьба страны, судьба немецкого народа. Выдвигая идеал «спортивного театра», Брехт был все же современным художником и теоретиком: он искал любых путей для активизации зрителя. Но таким образом он не выходил за пределы формальных поисков. Теперь жизнь ставила перед ним новую задачу: современный театр должен отразить не только вообще борьбу как таковую, но борьбу классов, идей, политических партий.

Стремясь осмыслить действительность, Брехт принимается за серьезное изучение диалектики и исторического материализма. Он читает труды Маркса, Энгельса, Лечина, овладевает научным пониманием общественных

закономерностей. Еще в октябре 1926 года он писал своей сотруднице и соавтору Елизавете Гауптман: «Я по уши в «Капитале». Мне теперь необходимо все это очень точно знать...» В 1927—1930 годах Брехт продолжает вести работу в области теории театра. В этот период драматург создает остро политические пьесы, такие, как «Трехгрошовая опера» (1928), «Возвышение и падение города Махагонни» (1928—1929), «Святая Иоанна скотобоев» (1930), «Мать» (по мотивам повести Горького, 1932), начинает работу над антифашистской пьесой «Круглоголовые и остроголовые», оконченной в 1934 году. В эти годы бешеного наступления гитлеровского фашизма Брехт бесповоротно связывает себя с коммунистической идеологией. В этот же период рождается теория «эпического театра».

3

«Только новая цель создает новое искусство», — так заявляет Бертольт Брехт в 1929 году в статье «О темах и форме» («Берлинер Берзен-Курир» от 31 марта). Какова же эта цель? Сам драматург отвечает: «Новая цель — педагогика». Задача в том, чтобы посредством театра перевоспитать публику.

Зритель привык к буржуазному театру, к развлекательному зрелищу. Если драматические спектакли еще порой решают общественные темы, то существует другая большая область сценического искусства, которая ничему не учит и никуда не зовет. Именно здесь Брехт дает свой первый решительный бой. Он пишет «Трехгрошовую оперу» и вслед за этим — «Возвышение и падение города Махагонни» (1928—1929). В примечаниях к этим пародийным операм Брехт развивает теорию нового оперного и театрального искусства.

Старая опера, утверждает Брехт, — зрелище «кулинарное». Она подобна изысканному блюду, доставляющему наслаждение. Зритель относится к зрелищу, как потребитель, он словно покупает некий товар, к которому испытывает вожделение. А связано это с тем, что оперное зрелище обращено только к чувствам зрителя. Кулинарные свойства оперы должны быть преодолены.

Зрелище должно удовлетворять не «вожделение», но разум публики.

Борясь за искусство, обращенное к интеллекту, а не только к эмоциям, Брехт выступал продолжателем высоких идей классической эстетики. Еще Гегель осуждал сведение искусства до одной эмоциональной сферы и писал, полемизируя с Моисеем Мендельсоном: «...Эстетика превратила исследование об изящном искусстве в исследование об эмоциях и ставила вопрос: какие именно чувства искусство должно вызвать... Такого рода исследования недалеко вели, ибо чувство представляет собой неопределенную, смутную область духа... Чувство как таковое есть совершенно бессодержательная форма субъективной аффектации»¹. И дальше, осуждая «кулинарное» отношение к искусству, Гегель замечает: «Самым плохим, менее всего подходящим для духа отношением между ним и художественным произведением является чисто чувственное восприятие этого произведения... Человек не находится к художественному произведению в таком отношении вожделения»². Гегель утверждает, что истинное восприятие произведения искусства связано со сферой *интеллекта*, ибо, как он говорит, «разумный интеллект не есть, подобно вожделению, свойство единичного субъекта как такового, а есть свойство единичного человека как являющегося вместе с тем всеобщим»³.

Апеллируя к интеллекту, Брехт еще в 1926 году мотивировал это всеобщностью интеллекта. В беседе с Гильбелином он заявил: «Чувство — дело личное, оно ограничено. Разум, напротив, обладает честностью и относительно всеобщим характером» («Ди литерарише вельт» от 30 июля 1926 года). Не следует, впрочем, думать, что, обращаясь к разуму зрителя, Брехт игнорировал мир эмоций. Годом позднее он писал, внося поправку в свою формулу: «Быть может, самым существенным в эпическом театре является то, что он апеллирует не столько к чувству, сколько к разуму

¹ Гегель, Соч., т. XII, М., Соцэкгиз, 1938, стр. 34—35.

² Там же, стр. 39.

³ Там же, стр. 40.

зрителя. Зритель должен не сопереживать, а спорить. При этом было бы в корне неверно отрицать в этом театре чувство» («Размышления о трудностях эпического театра»). Эти слова Брехта важны для понимания его эстетики. Всемерно подчеркивая значение мысли для театрального искусства, указывая на обращенность спектакля прежде всего к разуму зрителя, Брехт иногда заострял свои формулировки, — это было вызвано полемичностью его теории, желанием подорвать позицию сторонников буржуазного, развлекательного зрелища. В сущности, он требовал отнюдь не «искусства вне эмоций» (как иногда утверждают противники Брехта). Он призывал к содержательному, идейному театру, который стоял бы на уровне требований, выдвигаемых двадцатым веком — веком науки и революционных преобразований как природы, так и общества на основе открытий материалистической науки. При этом Брехт, поэт и драматург, автор новелл и романов, отлично понимал место и значение эмоций в современном искусстве. Мир эмоций XX века, говорил Брехт, качественно отличен от того, которым жили наши деды и прадеды. У нас изменились представления о пространстве — современные средства транспорта и связи сжали, сократили расстояния. Мы иначе воспринимаем время — оно утратило былой характер всеобщности и абсолютности, оно «течёт по-разному». Изменилось соотношение между повседневной жизнью людей и наукой, казавшейся когда-то, несколько десятилетий назад, абстрактным миром в себе. Современного человека пленяет и неотразимая логическая красота математической формулы, и эстетическое совершенство безукоризненной целесообразности крыла реактивного лайнера, и геометрическая стройность контуров гидростанций или стальных конструкций многоэтажного здания. Наука, познавшая социальные законы, управляет строительством общества, которое уже не потрясает людей зловещими тайнами — пути его развития озарены светом материалистической диалектики. Люди чувствуют по-иному, и поэтому, как полагал Брехт, они нуждаются в ином, современном искусстве театра, отвечающем эмоциональному миру современного человека.

К сказанному надо добавить, что теория Брехта, выдвигающая на первый план мысль, разум, не случайно возникла в тридцатые годы, в пору антифашистской борьбы. «Кликушеству, разжиганию темных инстинктов и слепых чувств, возвышенным и лживым фразам, ставке на безмозглый темперамент и истерическую эмоциональность, эпилептически-бесноватым речам Гитлера — всему этому арсеналу фашистских средств воздействия на массы Брехт противопоставлял как самое могучее антифашистское оружие разум, спокойную, бесстрашную и беспощадную критическую мысль»¹.

Итак, Брехт выступает против «кулинарного» искусства, в чистом виде воплощенного для него в традиционной опере (заметим, кстати, что Брехт оговаривается — он не имеет в виду великие творения Моцарта или Бетховена, которые «содержали элементы мировоззрения, активного начала»). Брехт решительно отвергает позицию публики в современном ему оперном театре. Ему кажется недостойным, когда, «опрометью выбежав из метро, горя желанием скорее превратиться в воск в руках магов, взрослые, выдавшие виды, суровые люди торопятся к театральным кассам. Вместе со шляпой они оставляют в гардеробе свое обычное поведение, свою осанку «в жизни»; покидая гардероб, они занимают свои места, соблюдая осанку королей... Возможно ли, чтобы они ее изменили? Можно ли заставить их закурить?» (из Примечаний к опере «Махагонни»).

Позиция зрителя, который, покуривая, смотрит на сцену и не столько «сопереживает», сколько «голосует», который, вместо того чтобы перенестись в мир действия, должен скрестить с ним шпаги, — таково, по Брехту, искомое воздействие театрального зрелища. Зрителя нужно заставить не столько наслаждаться, сколько проявлять социальную активность.

Чтобы этого добиться, Брехт закладывает теоретические основы «эпического театра», наиболее подробно и основательно разработанные в тридцатые — сороковые годы.

¹ И. Фрадкин, Литература новой Германии, М., «Советский писатель», 1959, стр. 264.

В своих исканиях нового театрального метода и стиля Б. Брехт не был одинок. Его новаторские устремления тесно связаны со смелыми экспериментами советского театра, — в двадцатые годы передовые художники всей Европы восторженно принимали спектакли Вс. Мейерхольда, А. Таирова, Евг. Вахтангова. Огромным событием в культурной жизни Германии были гастрольные поездки советских театров. Несколько раз играл в Германии театр Вс. Мейерхольда (1928, 1930); в 1927 году во всех крупных немецких городах играл московский ансамбль «Синяя блуза», под влиянием которого повсюду в Германии возникли десятки агитационно-пропагандистских театральных коллективов со звучными названиями: «Красный рупор», «Красные кузнецы», «Левой!» и другие. Уже весной 1928 года в Германии насчитывалось 65 таких групп, а годом позже — более 180. Одним из важнейших звеньев этого театрального движения было создание Эрвином Пискатором «политического театра», наиболее яркие спектакли которого относятся ко второй половине двадцатых и к началу тридцатых годов («Гопля, мы живем!» Толлера; «Гроза над Готландом» Велька, 1927; «Бравый солдат Швейк» Гашека, 1928; «§ 218» Креде; «Луна слева» Билль-Белоцерковского, 1930). Эти коллективы и группы использовали многие принципы, положенные в основу театра Брехта. Надо заметить, что и самый лозунг «эпического театра» был впервые провозглашен замечательным революционным новатором немецкой сцены Э. Пискатором, с которым Брехт был в этот период связан сотрудничеством (например, при постановке «Швейка»). Бертольт Брехт вывел «политический театр» из стадии более или менее успешного экспериментирования и поднял его до уровня высокого искусства.

4

Активная партийность — подлинная основа театральной реформы Бертольта Брехта. Он не устал повторять, перефразируя известный тезис К. Маркса о Фейербахе, что «до сих пор театр только отражал мир — задача театра заключается в том, чтобы способ-

ствовать его изменению». Именно эта установка на активное вмешательство театра в жизнь, на преобразование психологии зрителя при помощи могущественных средств театрального зрелища составляет саму душу новаторских поисков Брехта. Он никогда не стремится к формальному новаторству ради новаторства. Несмотря на пошлые теоретизирования недругов, он справедливо считал себя реалистом. «Истину можно многими способами умолчать и многими способами выразить. Нашу эстетику, как и нашу этику, мы выводим из потребностей нашей борьбы», — писал он в 1938 году в заметке «Широта и многообразие реалистического метода», заметке, которая, по определению самого Брехта, «направлена против тенденции поставить реалистическому методу формальные границы». Брехт сравнивал здесь творческий метод того писателя, которого иногда считают наиболее полным воплощением «реализма в чистом виде», — Бальзака, с методом другого гениального художника слова, одного из своих любимых поэтов — Шелли. Конечно, утверждает Брехт, у Бальзака можно многому учиться, да и многому научилась у него современная литература. Но «таким поэтам, как Шелли, надо отвести еще больше места в великой школе реалистов, чем Бальзаку, потому что Шелли лучше способствует восприятию абстракции, чем Бальзак».

На первый взгляд это утверждение выглядит парадоксом. Оно становится понятным и по-своему убедительным, если вдуматься в эстетическую систему Брехта. Система эта изложена во многих статьях, но наиболее последовательно и полно в написанном в 1948 году трактате «Малый органон для театра». Английский философ XVII века Ф. Бэкон в своем сочинении «Новый органон» противопоставил свою «индуктивную логику» логике Аристотеля. «Малый органон» Брехта развивает теорию театра, который сам Брехт любил называть «неаристотелевским». В самом деле, театр Брехта относится к традиционному «аристотелевскому» театру, как геометрия Лобачевского к евклидовой геометрии.

Новый театр, утверждает Брехт, должен быть театром нового времени и века науки. Наука дала человеку

огромную власть над природой, она многое в мире изменила. Иной стала наша планета, многие ее составные части — уголь, нефть, вода — превратились в сокровища, появились небывалые прежде скорости, побеждены стихии воздуха, огня, воды. Но — и это исходная точка рассуждения Брехта — буржуазный класс, обязанный именно науке своим господством, всячески препятствует тому, чтобы наука озарила своим светом ту область, которая для многих и многих еще тонет во мраке: область отношений, складывающихся между людьми в процессе эксплуатации и порабощения природы. Взаимоотношения людей стали более сложными и более загадочными для наблюдателя, чем когда бы то ни было прежде. «Эксплуатация природы обогащает лишь немногих, потому что эти немногие эксплуатируют людей. То, что могло бы стать прогрессом для всех, становится лишь самоутверждением немногих, все большая часть производства идет на то, чтобы создать средства истребления для гигантских войн. В этих войнах матери всех народов, прижимая к себе детей, в ужасе смотрят на небо, ожидая появления в нем смертоносных созданий науки». Буржуазный класс стремится отвести науку от общества. Но наука эта возникла сто лет назад (Брехт, пишущий это в 1948 году, имеет в виду «Коммунистический манифест»), в борьбе угнетенных с угнетателями. Современный театр, развлекая зрителя, должен не забывать о главной своей задаче — раскрывая перед народом сущность общественных отношений, будить политическую активность зрителя. Брехт ставит вопрос: «Какова та действенная позиция в отношении природы и в отношении общества, которую мы, дети научного столетия, должны занять в нашем театре, получая в то же время наслаждение от зрелища?» Брехт отвечает: «Позиция эта — критическая. В отношении реки критическая позиция в том, чтобы изменить течение реки; в отношении яблони — в том, чтобы сделать яблоне прививку; в отношении средств передвижения — в том, чтобы создавать новые конструкции автомашин и самолетов; в отношении общества — в том, чтобы совершить общественный переворот».

Итак, театральное зрелище, доставляя зрителю эсте-

тическое наслаждение, должно, во-первых, в художественной, развлекательной форме раскрывать перед широким зрителем познанные марксистской наукой законы общественного бытия,— обычными, традиционными средствами театра такие социальные явления, как, например, создание трестов, по мнению Брехта, раскрыть нельзя. Во-вторых, спектакль должен пробуждать в зрителе революционную активность. Такова задача театра.

В этой связи необходимо остановиться на полемике Брехта с декадентским театром, с одной стороны, и «театром перевоплощения» — с другой. Декадентский театр убавливает зрителя, заставляет его забыть о мире социальных противоречий и классовой борьбы, уводит его в мир иллюзорных человеческих отношений, внушает людям мораль, выгодную господствующему классу. Брехт начисто отрицает этот театр. Сложнее отношение Брехта к «театру перевоплощения». Признавая эстетическую ценность спектаклей этого театра, Брехт в течение многих лет решительно с ним полемизирует, полагая, что он не в состоянии выполнить тех задач, которые должен ставить перед собой современный театр, театр научного века, театр пролетарской революционности, социалистической идейности. В чем же Брехт не согласен с «театром перевоплощения»? По мнению Брехта, актер, перевоплощаясь, перестает быть собой и становится как бы тем персонажем, которого он изображает. Возникает иллюзия, достижение которой и является «основной целью обычного театра». Зритель как бы присутствует в качестве свидетеля в помещении, случайно лишенном четвертой стены. Поддавшись власти иллюзии, зритель забывает и об актере как исполнителе роли, и о самом себе как зрителе — он теперь только пассивный свидетель. Актер, «впадая в транс», увлекает и его. Возникает «магическая» сила воздействия сцены на зрительный зал — некое «гипнотическое поле». Зритель не думает — он сопереживает. Именно это Брехт и считает дурной стороной такого зрелища. «Нельзя требовать от зрителя, чтобы он оставлял свой разум на вешалке», — говорил Брехт своему другу, писателю Эрнсту Шумахеру (журнал «Нойе

дойче литератур», 1956, № 10). Зритель должен думать! Не только думать, но и со всем темпераментом делать выводы о необходимости изменить общественный порядок.

Не следует представлять себе Брехта как сектанта и фанатика. Выдвигая теорию «эпического театра», он, хотя и был, разумеется, убежден в правильности своей художественной позиции, признавал, однако, правомерность и даже необходимость сосуществования различных форм реалистического отражения действительности. Как известно, реалистический метод допускает бесконечное многообразие творческих стилей, индивидуальных художественных систем. Развитие советской драматургии и театра показало возможность различных и порою даже противоположных решений. Так, в драматургии социалистического реализма, с одной стороны, сосуществуют, отнюдь не отрицая друг друга, сатирические и условные, фантастические и гротескные комедии Маяковского или патетические, содержащие элементы эпического повествования драмы и трагедии Вишневского, с другой — написанные в более традиционной, «аристотелевской» (как сказал бы Брехт) манере пьесы Погодина или Розова, Арбузова или Леонова. Ведь развиваются же рядом, ничуть не мешая друг другу, столь различные по стилю и сценическим принципам МХАТ — и Московский театр сатиры, Малый театр — и Ленинградский театр комедии. Ведь работают же, творя советское театральное искусство и соперничая друг с другом в пределах одного реалистического метода, столь разные режиссеры, как Вивьен и Акимов, Завадский и Плучек, Охлопков и Товстоногов.

Бертольту Брехту, как теоретику театра, свойственна известная ограниченность: увлеченный стремлением утвердить свою театральную систему, он в некоторых работах умалчивал о достижениях мастеров иного плана, иных театральных систем. Полемизируя с театром, который он называл «аристотелевским», Брехт порой проходил мимо его достижений и даже отрицал их. Однако такая полемическая нетерпимость в большой степени относится к периоду «бури и натиска» — к двадцатым и отчасти тридцатым годам. Позднее зрелый

Брехт пришел к тем эстетическим принципам, которые он вполне недвусмысленно формулировал в уже цитированной статье с показательным заглавием: «Широта и многообразие реалистического метода».

«Театр перевоплощения» — это, с точки зрения Брехта, наиболее полное и последовательное выражение аристотелевского понимания «драматического рода» в противоположность роду эпическому. Образно и точно определил его Шиллер в письме к Гете от 26 декабря 1797 года: «Действие драматическое движется передо мной, вокруг эпического движусь я сам, оно же кажется как бы неподвижным... Если событие движется передо мной, то я накрепко прикован к чувственному настоящему, воображение мое утрачивает всякую свободу... я лишен права оглядываться или размышлять, ибо я следую за посторонней силой». Характеризуя, таким образом, сущность драматической поэзии, Шиллер утверждал ее. Брехт согласен с этой шиллеровской характеристикой, но драматическую поэзию в чистом виде он — для современности! — решительно отвергает. Современная драма, по Брехту, не должна покорять, гипнотизировать человека. Напротив, она должна будоражить, подхлестывать мысль: возбуждать социальную активность.

Так Брехт пришел к теории «эпического театра». В публикуемой ниже статье «Уличная сцена» (1940) он писал: «Поборники эпического театра отстаивают то положение, что новые явления действительности, сложнейший ход классовой борьбы в момент ее наивысшего обострения легче одолеть в эпическом театре, потому что именно он может представить общественные процессы в их причинно-следственной взаимосвязи». «Эпический театр» включает в себя многочисленные элементы эпического повествования; он, разумеется, многое показывает, но характерное его свойство именно в том, что он — эпический, то есть *повествующий*. Это значит, что перед глазами зрителя разворачивается не столько само действие, сколько рассказ о действии. Уже действие не разыгрывается непосредственно на глазах у зрителя: оно было раньше, и теперь о нем только искусно рассказывают артисты. Настоящее время как бы сменилось

прошедшим. Неизбежно образуется известный угол расхождения между реальным историческим персонажем — и персонажем, созданным драматургом, равно как между персонажем пьесы — и исполняющим роль этого персонажа актером. Развитие сценического действия комментируется надписями, песенными интермедиями («сонгами»), монологами актеров, обращенными прямо в зрительный зал. Брехт считает, что глубоко и многосторонне раскрыть действительность можно только соединенными средствами всех родов литературы: эпоса, драмы, лирики. От эпоса — повествование, сочетающееся с драматической формой произведения в целом; лирика включена в пьесу в виде «сонгов». Театр Брехта представляет собою сложное синтетическое искусство. В поисках синтетизма Брехт идет в ногу со своими современниками, крупнейшими прозаиками и драматургами XX века. Во второй половине XIX века и в XX веке наметилась отчетливая тенденция преодолеть испокон веков установленные границы литературных родов. В эпическую форму романа все более властно проникают различные элементы драматического рода, принцип которого заключается в том, что действительность не *рассказана*, а непосредственно *показана* воспринимающему. Ведь это стремление к прямому показу составляет важнейший эстетический принцип таких титанов реалистического искусства, как Флобер и Золя, а в более новое время таких писателей, как Роже Мартен дю Гар или Хемингуэй. С другой стороны, элементы эпического повествования усложняют драму. Исследователь творчества Брехта Эрнст Шумахер в книге «Драматургические опыты Бертольта Брехта, 1918—1933 гг.» (Берлин, 1955), указывая на предшественников Брехта в области эпизации театра, называет и «Фауста» Гете, и «Смерть Дантона» Бюхнера, и Шекспировские хроники. Сам Бертольт Брехт в числе своих эстетических соратников указывал на Георга Кайзера и на драматурга, который всегда вызывал его восхищение, — Бернарда Шоу. Наконец, в XX веке возникает новое искусство, синтетическое по самой своей сущности, искусство, в котором объединяются черты драматического показа и эпического рассказа, — кинематограф. Новаторство

Брехта впитывает все эти передовые тенденции XX века. Вступая в сложное взаимодействие, они определяют задуманную Брахтом перестройку театра.

Эта перестройка театра имеет, как сказано, одну важнейшую цель: социально активизировать зрителя. Необходимо делать все возможное, чтобы не допустить «иллюзии», размягчающей зрителя, как бы убаюкивающей его. С этой целью занавес не должен скрывать от взоров публики святилище сцены. Соответственно перестраивается игра актеров. В брахтовском театре актер не должен *превращаться* на сцене в персонажа, которого показывает, — он должен именно только показывать. Актер остается самим собой, зритель не должен забывать о нем, он, как говорил Брахт, «публично показывает то, что ему задано, да еще и самый показ». А значит, меняется и принцип актерского произнесения текста: в обычном театре актер как бы импровизирует заранее выученный текст; у Брехта актер произносит текст как цитату.

В театральной теории Брехта важное место занимает то, что Брахт называет «эффектом отчуждения». Этот прием противоположен «принципу перевоплощения», характерному для обычного «аристотелевского» театра. «Отчуждение» должно лишить изображаемый мир видимости того, будто бы он неизменен, незыблем; оно должно внушить зрителю мысль, что мир подлежит переустройству, изменению, поэтому оно и должно дать зрителю почувствовать и понять, что сцена — не реальность, а игра, показ. С этим связана и своеобразная условность драматургии Брехта: многие его пьесы представляют собой драматические притчи, и как место, так и время действия иногда удалены от всего, что зрителю привычно. Именно этим объясняется необычайная географическая и историческая пестрота творчества Брехта. С персонажами его пьес мы попадаем в Индию («Что тот, что этот»), в Чикаго («В чаще городов», «Святая Иоанна скотобоен»), в Клондайк («Махагонни»), в Нью-Йорк («Возвышение Артура Уй»), в Лондон («Трехгрошовая опера»), в Японию («Мальчик, говоривший «да»»), в Грузию («Кавказский меловой круг»), в Россию («Мать»), в Финляндию («Гос-

подин Пунтила и его слуга Матти»), в Китай («Добрый человек из Сезюана»), в Италию («Жизнь Галилея»), в Швецию, Польшу, Саксонию («Матушка Кураж»), во Францию («Сновидения Симоны Машар», «Дни Коммуны») и т. д. Мы путешествуем не только по странам, но и по векам: например, и в «Матушке Кураж» и в «Жизни Галилея» действие разыгрывается в XVII веке.

Все названные пьесы Брехта давали и дают ответ на самые животрепещущие вопросы современности, они актуальны в лучшем смысле этого слова, и актуальны именно для Германии. Реализм Брехта — особый тип реализма. Его произведения обнажают сущность социальных, политических, идеологических процессов современности, но облачают их при этом в ту эстетическую форму, которая при всей своей условности в наибольшей степени способствует раскрытию идеи автора, обнаружению и осуждению отрицаемых им социальных явлений. Понятно, что этот особый тип реализма и драматургии требует и особого типа оформления спектакля. «Отчуждением» являются скупые, нередко пользующиеся только намеками декорации. В этом отношении театр Брехта воюет против натурализма на сцене и против символизма. Натуралисты загромождают сценическую площадку бытовыми вещами и подробностями, задача которых — создать внешнюю достоверность обстановки и действия, внушить зрителю известное «настроение»; но зритель ни на мгновение не должен забывать о том, что он в театре, он должен думать о больших вопросах жизни, борьбы, развития общества. Что касается символов, то они стремятся дать на сцене не реальные предметы материального мира, но некие мистические символы иной, потусторонней действительности. Скупые детали брехтовского театра всегда материальны, точны и абсолютно необходимы. Таков, например, фургон маркитантки в «Матушке Кураж» или танк в «Зимней битве». «Эффект отчуждения» в драматургии Брехта и спектаклях его театра оказывается реалистически мотивированным. Впрочем, это распространяется на все стороны театрального искусства. «Отчуждением» является и особая манера произносить текст как цитату (актер учится этой манере, перефразируя свою роль — переводя ее

в третье лицо, в прошедшее время, произносятся все ремарки и комментарии), и откровенный показ зрителю заученности, тренированности жеста (отсутствие импровизационной непосредственности движения — так, например, работают акробаты). Актер, не сливающийся со своим персонажем, может и должен подвергать его критике и тем самым побуждать зрителя к критике — это и есть «эффект отчуждения», который, как и все прочие элементы брехтовской системы, нацелен на социальную активизацию зрителя. В печатаемой ниже статье 1940 года «Краткое описание новой техники актерского искусства (О пеаристотелевской драматургии)» Брехт писал: «Главным преимуществом эпического театра с его «эффектом отчуждения» (единственная цель которого — так показать мир, чтобы побудить его изменить) является как раз его естественность, его земной характер, его юмор, его отказ от всякой мистики, которая испокон веков еще свойственна обычному театру».

Итак, Брехт создает стройную теоретическую систему нового, «пеаристотелевского» театра. Однако система эта не может быть последовательно осуществлена на практике. Первым, лучшим и наиболее убедительным критиком Брехта-теоретика выступил Брехт-драматург и режиссер. Создатель не только «Трехгрошовой оперы» или «Кавказского мелового круга», но и «Матушки Кураж» или «Винтовок Тересы Каррар» (последняя пьеса сознательно написана автором в традициях «драматического» театра), Брехт-практик театра отдавал себе отчет в том, что его система не всюду и не всегда может быть применена. В «Кураж» и «Каррар» театральная условность отнюдь не преобладает. В этих пьесах отрицательные персонажи не носят масок, как в «Меловом круге», не действуют в условной внегеографической и внеисторической среде, как герои «Трехгрошовой оперы». Здесь, особенно в «Каррар», налицо вполне безусловная конкретность реалистических деталей. Недаром игра Елены Вейгель, исполняющей центральные роли в обеих пьесах, не слишком отличается от игры в «аристотелевском» театре, где ведущим художественным принципом является перевоплощение. То же можно сказать и об Эрнсте Буше, который создал великолеп-

ный образ Галилея, не являясь актером, последовательно осуществляющим программу, изложенную в «Новой технике актерской игры».

А если так, то Брехт в какой-то степени сам себя опровергает. Значит, «аристотелевский» театр с его принципами перевоплощения не такое уж мистическое искусство, как это провозглашает Брехт-теоретик, полемически утверждая свою систему. Абсолютизировать эту систему значило бы впасть в своеобразный догматизм наизнанку. Разумеется, глубоко не правы деятели и теоретики театра, которые нетерпимо относятся ко всякой театральной условности, видя в ней подрыв реалистических основ прогрессивного искусства. Но не меньшую ошибку совершил бы слепой приверженец новаторства Брехта, объявляя теорию и практику своего кумира единственным закономерным путем для театра XX века. Брехт — замечательный художник театра, но существование его театра не отменяет других, и традиционных, и по-иному новаторских театральных форм и систем. Восхищаясь искусством Брехта в спектаклях «Берлинского ансамбля», отдавая должное уму и логике Брехта в его теоретических работах, мы должны не забывать о безграничности возможностей, которые раскрывает перед художниками многообразнейших стиливых устремлений и пристрастий реалистический метод эстетического познания действительности.

5

Театральная реформа Брехта высоко поднимает общественно-преображающую, активную роль театра, она проникнута глубочайшим уважением к актеру. Для Брехта актер — не просто затвердивший свою роль и вчувствовавшийся исполнитель, но мыслитель, самостоятельный общественный деятель. В «Малом органоне» Брехт писал: «Если актер не хочет быть ни попугаем, ни обезьяной, он должен обладать современной образованностью, знать условия и закономерности общественного развития». Для Брехта всякий актер (как и вообще всякий художник), стремящийся встать над

классовой борьбой, обречен на творческое бесплодие, ибо, как говорится в том же «Органоне», «общество не может быть представлено одним всеобщим рупором, пока оно расколото на классы, борющиеся между собой». Поэтому для искусства «беспартийность» означает только принадлежность к правящей партии».

С этим марксистским представлением Брехта о партийности искусства связано его утверждение, что в классовом обществе театральное зрелище не должно стремиться к тому, чтобы сплачивать зрителя в единый коллектив — напротив, театр должен раскалывать зрительный зал на классовые группы. Добиться этого можно только одним способом: учя людей мыслить.

Брехт — последовательный реалист как в своих теориях, так и в своем искусстве. Важнейшей мыслью, проходящей через все его сочинения, является мысль о бесконечном многообразии средств и методов реалистического отражения мира. Самая большая ошибка, которую можно допустить по отношению к теориям Брехта, — это стремиться их абсолютизировать, проявлять нетерпимость к иным формам реалистического искусства. Да, Брехт стоял за искусство, разрушающее иллюзии. Значит ли это, что искусство, основанное на иллюзии, уже отжило свой век, стало несовременным? Автор блестящей статьи о Томасе Манне В. Днепров¹ справедливо замечает по этому поводу, устанавливая аналогию между искусством великого романиста и драматургической практикой его замечательного современника: «В реализме *разные виды и разновидности иллюзии...* могут отличаться между собой по степени и форме. У Толстого иллюзия, так сказать, непрерывная, а у Томаса Манна она прерывистая, на какие-то моменты выключаемая. На мгновение высовывается из-за кулис фигура художника, и он при нас делает несколько мазков, а еще через мгновение мы уже не сомневаемся в том, что тот самый образ, который только что на наших глазах рисовали, есть нечто реально жизненное. Подобно этому, мы многократно *входим* в иллюзию у Бертольта

¹ В. Днепров, Интеллектуальный роман Томаса Манна, «Вопросы литературы», 1960, № 2, стр. 164—165.

Брехта: на наших глазах ставят дворцовые ворота, и мы сразу же переносимся во дворец. Здесь использована не только представляющая, но и обобщающая, не только воспринимающая, но и *активная* способность воображения.

...Совершенно бесполезно было бы обсуждение вопроса, какой именно из многообразных видов иллюзий является с эстетической точки зрения наилучшим. В области искусства мы с особой наглядностью убеждаемся в справедливости диалектического положения: абстрактной истины нет, истина всегда конкретна. Все дело в том, чтобы понять, прочувствовать необходимость связи, соединяющей определенный способ создания реалистической иллюзии с особым взаимоотношением образа и понятия у таких художников, как Томас Манн и Бертольт Брехт. Постоянная циркуляция их искусства между образом и понятием, постоянный переход от образа к понятию и от понятия к образу вызывает потребность в новом ритме воображения, в молниеносных переключениях иллюзии, в особой подвижности и активности читательской и зрительской фантазии, в примеси условного и символического».

В. Днепров очень точно сформулировал эстетический смысл брехтовского театра. И он с глубокой проницательностью сопоставил Томаса Манна и Бертольта Брехта, писателей, которые на первый взгляд кажутся совершенно несхожими. Однако в творчестве обоих художников проявились одни и те же важнейшие тенденции прогрессивного искусства XX века: стремление слить воедино эмоциональное и интеллектуальное, поставить рядом образ и понятие, активизировать воображение, мысль, волю, творческую энергию читателя и зрителя. Но и искусство, верное традициям «иллюзорности», выработанным в реализме XIX века, отнюдь не обречено на оскудение. В статье «Широта и многообразие реалистического метода» Бертольт Брехт так сформулировал свое отношение к этой важнейшей проблеме современности: «Опасно связывать великое понятие реализма с двумя-тремя именами, сколь бы знаменитыми они ни были, и провозгласить два-три формальных приема, как

бы полезны они ни были, единственным и непогрешимым творческим методом. Выбор литературной формы диктуется самой действительностью, а не эстетикой, в том числе и не эстетикой реализма». А в другой статье, тоже ратующей за многообразие реалистического искусства, Брехт ссылается на чуткость рабочего зрителя ко всякого рода непривычным, новаторским формам, нередко отпугивающим профессиональных и литераторов и театралов. Он гордо провозглашает свой творческий и теоретический принцип: «Никогда не бойтесь выступать перед пролетариатом со смелыми, непривычными вещами, если только они базируются на действительности. Всегда найдутся люди образованные, знатоки искусства, которые вставят свое излюбленное: «Этого народ не поймет». Но народ нетерпеливо отталкивает этих людей в сторону и общается непосредственно с художниками». Действительно, народ понял новаторское искусство Бертольта Брехта, ставшего в наши дни одним из самых популярных и любимых драматургов.

Е. Эткинд

Общие работы

По эстетике

ПЯТЬ ТРУДНОСТЕЙ ПИШУЩЕГО ПРАВДУ *¹

Каждому, кто в наши дни² решил бороться против лжи и невежества и писать правду, приходится преодолеть по крайней мере пять трудностей. Нужно обладать *мужеством*, чтобы писать правду вопреки тому, что повсюду ее душат, обладать *умом*, чтобы познать правду вопреки тому, что повсюду ее стараются скрыть, обладать *умением* превращать правду в боевое оружие, обладать *способностью* правильно выбирать людей, которые смогут применить это оружие, и, наконец, обладать *хитростью*, чтобы распространять правду среди таких людей. Эти трудности особенно велики для тех, кто пишет под властью фашизма, но они ощутимы и для тех, кто изгнан из родной страны или добровольно ее покинул, и даже для тех, кто пишет в странах буржуазных свобод.

1. Мужество, необходимое, чтобы писать правду

Само собой разумеется, что тот, кто пишет правду, не должен ни заглушать, ни замалчивать ее. Пишущий правду отвергает любую ложь. Он не склоняет голову перед сильными и не обманывает слабых. Не склонять голову перед сильными, конечно, трудно, зато обманывать слабых весьма выгодно. Попасть в немилость к богатым означает вообще отречься от богатства. Отказаться от вознаграждения за труд иногда равносильно необходимости отказаться от труда. Не искать славы

¹ Звездочками обозначены ссылки на примечания, помещенные в конце сборника.— *Прим. ред.*

² Статья написана в 1934 г.— *Прим. ред.*

у сильных мира сего часто означает пренебречь любой славой. Для этого нужно обладать мужеством. Во времена жесточайшего гнета больше всего говорят о высоких материях. Нужно обладать мужеством, чтобы в такие времена под неумолчные крикливые призывы к самопожертвованию, в котором якобы заключается весь смысл жизни, говорить о таких мелочах, как хлеб насущный и жилище труженика. Когда крестьянина осыпают почестями, лишь мужественный человек скажет, что машины и дешевые корма крестьянину нужнее: они облегчили бы его столь почетный труд. Когда радио, надрываясь, кричит, что образование вредит людям и что лучше не портить простого человека знаниями, нужно обладать мужеством, чтобы спросить: «Для кого лучше?» Когда твердят о полноценных и неполноценных расах, лишь мужественный человек может спросить: не являются ли голод, невежество и войны причиной самой безобразной наследственности?

Не меньшим мужеством должен обладать побежденный, чтобы сказать правду о самом себе. Преследуемые люди часто теряют способность осознавать свои ошибки. Преследования кажутся им чуть ли не самым большим злом, а преследователи — его единственными посетителями. Себя самих они считают носителями добра, которых именно за это и преследуют. Но их добро потерпело поражение и было, следовательно, слабым, негодным и непрочным. Нельзя считать, что слабость так же органически присуща добру, как вода дождю. *Нужно обладать мужеством, чтобы сказать: «Вы побеждены не потому, что защищали доброе дело, а потому, что оказались слабыми».* Пишущий правду, разумеется, должен вести постоянную борьбу с неправдой, но правда не должна у него превращаться в нечто многозначное, высокопарное и абстрактное. Ведь именно неправде свойственны многозначность, высокопарность и абстрактность. Когда говорят: «Этот человек сказал правду», — то подразумевают, что до него кто-либо — группа людей или многие — утверждал нечто другое, нечто ложное или слишком абстрактное, а вот он, именно этот человек, сказал правду, то есть нечто истинное, неоспоримое, имеющее практическую ценность.

Особого мужества не требуется, чтобы в тех странах, где это еще позволено, пожаловаться в общих словах на испорченность мира, на торжество грубой силы и пригрозить грядущим торжеством разума. А ведь многие ведут себя при этом так, будто на них направлены жерла пушек; тогда как в действительности на них направлены лишь театральные бинокли. Они выкрикивают свои общие требования в мир своих друзей, таких же безобидных, как и сами крикуны. Они требуют всеобщей справедливости, для достижения которой они не сделали ровно ничего, и всеобщего права на ту добычу, в дележе которой они сами давно уже участвуют. Правда для них — лишь красивая фраза. Но правда сухих чисел, правда фактов, правда, которую нелегко найти, правда, требующая упорного изучения, чужда им и не вдохновляет их. Внешне эти люди выглядят правдолюбцами, но вся их беда в том, что *правды они не знают*.

2. Ум, необходимый для познания правды

Правду повсюду душат, и писать правду трудно. Поэтому большинству людей кажется, что от характера человека зависит, будет он писать правду или нет. Полагая, что одного мужества здесь достаточно, люди забывают о второй трудности — *трудности поисков правды*. Не может быть сомнений в том, что найти правду очень нелегко.

Прежде всего совсем не просто решить, о *какого рода* истинах стоит говорить. Так, например, в наши дни великие культурные страны у всех на глазах погружаются одна за другой в пучину страшного варварства. К тому же каждому ясно, что война, которую ведут внутри страны, не останавливаясь ни перед какими жестокостями, в любой момент может превратиться во внешнюю войну, в результате чего от всего нашего континента, возможно, останутся лишь груды развалин. Это истина, но, конечно, истина далеко не единственная. Так, например, вполне соответствует действительности и то, что на стуле можно сидеть или что дождь льется с неба на землю. Многие писатели сообщают нам истины именно такого рода. Они подобны художнику, который стал бы

расписывать натюрмортами стены тонущего корабля. Для таких писателей не существует первой из названных трудностей, но, несмотря на это, совесть их спокойна. Равнодушные к сильным мира сего, они не обращают внимания и на крики насилуемых, спокойно малюя свои картинки. Бессмысленность собственного поведения порождает у них «глубокий» пессимизм, которым они торгуют не без прибыли. Право же, этим пессимизмом с большим основанием могли бы проникнуться те, кому приходится наблюдать за подобными художниками и их сделками. При этом не так-то легко понять, что возвещаемые ими истины ничем не отличаются от упомянутых истин о стульях и дожде. Ведь обычно они звучат совсем не так банально и похожи на истины весьма значительные. Профессиональное мастерство художника в том и заключается, что он может придать значительность любой вещи.

Лишь взглядевшись внимательней, можно заметить, что они говорят всего только: «стул есть стул и не более» или «дождь льется с неба на землю, и тут уж ничего не поделаешь».

Такие люди не видят правды, о которой стоило бы писать. Но есть и другие. Их волнуют действительно самые животрепещущие вопросы, они не боятся ни гнева власть имущих, ни бедности и все же не могут постигнуть правду: им не хватает знаний. Эти люди живут в плену старых суеверий и общеизвестных предубеждений, нередко красивых по форме, которую им придали еще в далеком прошлом. Мир для таких людей слишком сложен. Они не знают фактов, не видят взаимосвязи явлений. Одних благородных убеждений недостаточно — нужно еще приобрести знания и овладеть определенным методом. Тому, кто пишет в наше время, в дни, полные великих перемен, необходимо знание материалистической диалектики, знание экономики и истории. Обладая достаточным упорством, можно почерпнуть эти знания из книг и из практической жизни. Можно и более простым путем открыть немало истин, являющихся лишь частью большой правды, понять многое из того, что ведет к познанию правды. Для того чтобы поиски были успешными, всегда полезен метод,

однако кое-что можно найти и без всякого метода, а иногда даже и без поисков. Но тому, кто надеется на случай, едва ли удастся отобразить правду так, чтобы она помогла людям узнать, что им делать. Те, кто описывает лишь мелкие факты, не могут никого научить, как познавать и использовать то, что происходит в жизни земной. А в этом единственная цель правды — другой цели у нее нет. Этим людям писать правду не по плечу.

Тому же, кто отважился писать правду и способен познать ее, остается преодолеть еще три трудности.

3. Умение превращать правду в боевое оружие

Правду надо говорить ради тех практических выводов, которые из нее можно сделать. Примером истины, которая вообще не приводит к практическим выводам, а если приводит, то к ложным, может послужить широко распространенное мнение, будто нетерпимые порядки, установившиеся в некоторых странах, идут от варварства. Фашизм, согласно этому мнению, есть не что иное, как волна варварства, стихийная сила, обрушившаяся на некоторые страны.

Согласно этому мнению, фашизм представляет собой якобы некую новую третью силу и существует наряду с капитализмом и социализмом (или стоит над ними); отсюда следует вывод, что капитализм может, якобы в дальнейшем существовать без фашизма и т. п. Это, разумеется, утверждение фашистского толка, капитуляция перед фашизмом. Фашизм является современной исторической фазой развития капитализма, и в этом смысле он — нечто и новое и старое одновременно. В фашистских странах капитализм существует теперь только как фашизм, и поэтому *бороться против фашизма можно только как против капитализма, капитализма самого неприкрытого, в его наиболее наглой, жестокой и демагогической форме.*

Что же получится, если противник фашизма попытается сказать правду о нем, не затрагивая при этом капитализм, его порождающий? Где уж тут дойти до истины, годной для практического применения!

Противники фашизма, не являющиеся противниками капитализма, с их жалобами на варварство, идущими от варварства, напоминают людей, которые не прочь вкушать от тельца, но не хотят, чтобы его зарезали. Они любят мясо, но не выносят вида крови. Пусть мясник вымоет руки перед тем, как принести мясо,— это их вполне удовлетворит. Они ведь не против имущественных отношений, порождающих варварство, а лишь против варварства как такового. Они поднимают свой голос против варварства, находясь в странах, где господствуют те же имущественные отношения, но где мясники пока еще моют руки, прежде чем принести мясо.

Громогласные обличения варварских порядков, может быть, и приносят какую-то пользу на протяжении недолгого времени, пока слушатели убеждены, что в их стране ничего подобного не случится. Некоторые страны пока еще в состоянии сохранять господствующие в них отношения собственности с помощью средств, которые не носят столь насильственный характер, как в других странах. Демократия еще выручает их там, где другие страны уже не могут обойтись без насилия,— она гарантирует частную собственность на средства производства. Частная собственность монополий на заводы, шахты и землю повсюду порождает варварские порядки, но в этих странах они не так бросаются в глаза. Варварство становится явным в тот момент, когда защитить монополистов может лишь прямое насилие.

Некоторые страны, где нет еще необходимости принести в жертву варварским монополистам формальные гарантии гражданских прав, могут разрешить себе такие вольности, как искусство, философия, литература и другие приятные вещи. В таких странах особенно охотно выслушивают гостей, которые ставят своей родине в вину отказ от этих приятных вещей. Выслушивают, ибо рассчитывают, что это принесет им пользу в будущей войне. Можно ли в этом случае утверждать, что познали истину те люди, которые во всеуслышание требуют повести беспощадную борьбу против Германии, ибо «она в наше время воистину превратилась в вотчину зла, в филиал преисподней и стала страной антихриста!»?

Едва ли! Правильней будет сказать, что это глупые, беспомощные и вредные люди. Вывод из их болтовни только один: уничтожение Германии, всей страны со всем ее населением. Ядовитые газы убивают всех на своем пути — и правых и виноватых.

Безответственный человек, не знающий правды, изъясняется абстрактно, высокопарно и неточно. Он болтает о «немцах» вообще, жалуется на «зло», и слушающий его даже в лучшем случае не знает, что же делать. Может быть, перестать быть немцем? А может быть, преисподняя исчезнет сама, если он будет хорошим и добрым? Так же обстоит дело и с разговорами о варварстве, проистекающем от варварства. Утверждают, что варварство порождается варварством, а конец этому может положить лишь моральное совершенствование, источником которого является просвещение. Все это общие фразы. Они не заключают в себе никакого руководства к действию и, в сущности говоря, обращены в пространство.

Подобные рассуждения указывают лишь на немногие звенья причинной цепи, изображая определенные движущие силы как силы стихийные, непреодолимые. Такие рассуждения, как мгла, скрывают силы, грозящие катастрофой. Но стоит только лучу света проникнуть в эту мглу, как начнут вырисовываться люди — истинные виновники катастрофы. Судьбы человеческие в наше время определяются только людьми!

Фашизм — это не стихийная катастрофа, причины которой кроются якобы в самой «человеческой природе». Впрочем, даже стихийные бедствия можно отображать способами, достойными человека, пробуждая его волю к борьбе.

После большого землетрясения, разрушившего Токио, многие американские журналы поместили фотографии развалин города. Подпись под ними гласила: «Сталь выстояла!» И в самом деле, прочтя эту подпись, читатель замечал на фотографии среди развалин несколько уцелевших высоких зданий, которые сразу не бросились ему в глаза. Несравненно большее значение, чем все возможные описания землетрясения, будут иметь выводы инженеров-строителей, которые, учтя

смещение почвы, силу подземных толчков и максимальные температуры, спроектируют здания, способные выдержать землетрясение. Тот, кто хочет писать о фашизме и войне — катастрофах большого масштаба, но вовсе не стихийных, — должен стремиться к тому, чтобы его правда имела практическую ценность. Он должен показать, что эти катастрофы подготавливаются собственниками средств производства и направлены против огромных масс трудящихся, лишенных средств производства.

Чтобы действительно высказать правду о бесчеловечных порядках, нужно вскрыть их причины и показать, что их вполне можно предотвратить. Когда причины вскрыты, против бесчеловечных порядков можно успешно бороться.

4. Способность правильно выбирать людей, которые смогут действительно использовать правду

Сложившиеся веками обычаи купли-продажи на рынке печатного слова, где любые мнения и писания легко сбываются с рук, освободили пишущего от всякой заботы за судьбу написанного. У писателя укоренилось представление, что его заказчик или издатель посредничает между ним и остальным миром. «Мое дело — говорить; имеющий уши да слышит», — так думал писатель. В действительности же он говорил, а слышал его лишь тот, кто мог заплатить за это. Его слова доходили не до каждого, а тот, кто слушал, далеко не все хотел слышать. Об этом говорилось много, хотя и недостаточно. Здесь мне хочется только подчеркнуть, что понятие «писать для кого-либо» превратилось ныне в «писать вообще». Но правду нельзя «писать вообще», не обращаясь ни к кому. Писать правду надо обязательно *для кого-либо*, а именно для того, кто сможет применить ее на деле. И писатель и читатель приходят к познанию правды общим путем. Истинно хорошее можно сказать, только если хорошо слышишь, и слышишь истину. Высказывая правду и слушая ее, надо преследовать определенную цель. Для нас, писателей, важно, кому мы говорим правду и от кого мы ее слышим.

Правду о нетерпимых порядках мы должны говорить тем, для кого они наиболее нетерпимы, и узнавать ее мы должны от тех же людей. Обращаться надо не только к людям определенных убеждений, но и к людям, убеждения которых соответствовали бы условиям их жизни. Помните, что убеждения ваших слушателей не всегда неизменны. Даже палачи могут прислушаться к вашему голосу, если им перестанут платить, или если их ремесло станет для них опасным; люди меняются. Баварские крестьяне в свое время были против каких бы то ни было переворотов, но когда их сыновья, сытые войной по горло, вернулись с фронта и не нашли для себя места в родных деревнях, то убедить их в необходимости переворота оказалось не столь уж трудным делом.

Пишущему правду важно найти нужный тон. Обычно принято говорить правду тоном скорбным и всепрощающим — сразу видно, что говорящий и мухи не обидит. Тот, кто в несчастье услышит такой тон, становится еще несчастнее. Подобные люди, быть может, и не враги, но уж во всяком случае, не соратники. Правда должна быть воинствующей. Она поражает не только неправду, но и ее носителей.

5. Хитрость, необходимая, чтобы распространять правду

Написавший правду гордится проявленным мужеством. Он счастлив, что познал ее. Он, быть может, утомлен трудом, затраченным на то, чтобы превратить правду в боевое оружие. Он с нетерпением ждет, когда же люди, интересы которых он защищает, воспользуются этим оружием. Но если, как часто бывает, он не сочтет нужным прибегнуть еще и к особому рода хитрости для того, чтобы донести правду до этих людей, весь его труд может пойти насмарку.

Испокон веков люди прибегали к хитрости, распространяя правду там, где ее запрещают и скрывают. Конфуций подделал для этой цели казенно-патриотический календарь, изменив в описаниях исторических событий лишь определенные слова: там, где говорилось, что

«правитель Кун приказал казнить философа Вана за мысли, высказанные им», Конфуций вместо «казнить» написал «убить». Если же говорилось, что какой-либо тиран был убит заговорщиками, он писал вместо «убит» «казнен». Так Конфуций пролагал путь к новому пониманию истории.

Писать «население» вместо «народ» и «землевладение» вместо «земля» в наше время уже само по себе означает во многих случаях отказ от неправды, очищение этих понятий от мистической шелухи. Понятие «народ» включает в себя наличие определенного единства, предполагает общность интересов. Его можно, следовательно, употреблять лишь в тех случаях, когда речь идет о нескольких народах, ибо тогда еще есть какие-то основания говорить об общности интересов. Различные группы людей, населяющих какую-либо территорию, имеют также различные и даже противоположные интересы. Такова правда, и правда эта — под запретом. Поэтому человек, который пишет просто о «земле», о цвете и запахах пашни, поддерживает тем самым неправду, распространяемую власть имущими. Все зависит не от плодородия почвы, не от любви пахаря к земле и не от трудолюбия его, а прежде всего от цен на зерно и от оплаты затраченного труда. Одни люди ходят за плугом, другие ходят на биржу пожинать плоды их трудов; а на биржах пахнет не черноземом, а прибылью. Напротив, «землевладение» — слово правильное, употребляя его, трудней обманывать. Там, где царит гнет, слово «*новинение*» следует предпочесть слову «*дисциплина*». Дисциплина мыслима и без повелителя и является поэтому понятием более благородным, чем повиновение. Точно так же лучше писать не «*честь*», а «*человеческое достоинство*». При таком словоупотреблении каждый отдельно взятый человек не исчезает так легко из поля зрения. Ведь какой только сброд не присваивает себе право защищать честь народа. Известно также, что сытые не скупаются на почести, лишь бы голодные не роптали и продолжали кормить их. Хитрость Конфуция — замена неправильной оценки событий национальной истории правильной применима и в наши дни. Англичанин Томас Мор описал в своей «Утопии» страну, где гос-

подставляет справедливость. Эта страна была совсем не похожа на Англию того времени и все же напоминала ее во многом — во всем, кроме справедливого устройства.

В. И. Ленин, преследуемый царской полицией, хотел написать о том, как русская буржуазия угнетает и эксплуатирует население Сахалина. Вместо России он взял Японию, а Сахалин заменил Кореей. Методы японской буржуазии сразу напоминали читателям методы русской буржуазии на Сахалине, но брошюру не запретили, поскольку Россия враждовала в то время с Японией *. Многое, касающееся Германии, о чем в самой Германии запрещено говорить, может быть сказано применительно к Австрии. Существует много приемов, чтобы усыпить бдительность государства-цербера.

В фривольных стихах поэмы «Орлеанская девственность» Вольтер нанес тяжелый удар церковному учению о чудесах. Он рассказал о таких чудесах, без которых Иоанне едва ли удалось бы сохранить свою девственность и в армии, и при дворе, и даже среди монахов.

Описывая в изящных, остроумных стихах любовные приключения, подобные тем, какими была полна праздная жизнь власть имущих, Вольтер склонял знатных к отказу от религии, хотя именно религия давала ей средства для такой жизни. Более того, Вольтер тем самым добивался, чтобы его книги окольными путями доходили до тех, для кого он их писал, так как знатные читатели поощряли или по крайней мере допускали их распространение. Тем самым знатные наносили удар в спину полиции, призванной охранять ее праздность. Таких примеров много. Великий Лукреций прямо говорил, что красота его стихов поможет ему распространить атеизм Эпикура **.

Действительно, совершенство литературной формы может иногда спасти произведение от преследований. Но, с другой стороны, такое совершенство часто вызывает и подозрение. В подобных случаях умышленно прибегают к снижению художественного уровня. Так, например, описания, обличающие бесчеловечные порядки, можно незаметно, «контрабандой» помещать и в книгах столь низкопробного жанра, как бульварный де-

тективный роман, вполне оправдывая тем самым использование этого жанра.

Великий *Шекспир* также прибегал к намеренному снижению художественного уровня, причем по соображениям гораздо менее значительным. Так, например, монолог матери Кориолана, которая пытается убедить сына не обращать оружие против родного города, написан им бледно, невыразительно. Поступая так, Шекспир стремился показать, что не какая-либо реальная причина и не пережитое душевное потрясение заставили Кориолана отказаться от своего замысла, а известного рода косность и неспособность освободиться от старых традиций и взглядов. У Шекспира можно найти и примеры хитроумного распространения правды. Такова речь Антония у трупа Цезаря. Постоянно напоминая своим слушателям о том, что убийца Цезаря — Брут — весьма достойный человек, Антоний одновременно, но гораздо более выразительно говорит и об обстоятельствах, вредящих Бруту. Оратор как бы уступает напору фактов, более красноречивых, чем он сам. Примерно тем же приемом воспользовался один *древнеегипетский поэт*, живший четыре тысячи лет тому назад. То было время великих классовых битв, когда господствовавшему классу становилось все труднее отражать удары своего грозного противника — класса людей, дотоле угнетенных и поработенных. Поэт рассказывает о том, как некий мудрец, представ перед властелином, призывает к борьбе против внутренних врагов. Он обстоятельно, во всех подробностях описывает смуту, вызванную восстанием низших слоев общества. Вот как выглядит это описание:

Воистину: Благородные в горе, простолюдины же в радости. Каждый город говорит: «Изгоним сильных из наших пределов».

Воистину: Вскрыты архивы, похищены списки платящих подати¹, и рабы превратились в господ.

¹ В этих списках были перечислены свободные и принадлежащие им рабы. См. «Речение Ипувера», Лейденский папирус № 344, М., Соцэкгиз, 1935, комментарий.— *Прим. ред.*

Воистину: Сына благородного человека не отличить теперь от простолюдина. Сын госпожи стал сыном рабыни¹.

Воистину: Свободные и зажиточные склонились ныне над ручными мельницами. Те, которые не видели сияния дня, вышли на свободу.

Воистину: Разломаны жертвенники из эбенового дерева. Драгоценное дерево расколото в щепы.

Смотрите: Столица разрушена. За один час ее не стало.

Смотрите: Богатым стал бедняк!

Смотрите: Кто раньше не имел хлеба, владеет теперь закромами. Чужим добром полны амбары его.

Смотрите: Благоденствует человек, который ест свой хлеб.

Смотрите: Тот, кто не имел зерна, владеет теперь амбарами; кто брал в долг зерно, теперь сам раздает его.

Смотрите: Тот, кто не имел даже упряжки быков, стал теперь владельцем стада; кто не имел быков для распашки, владеет теперь стадами.

Смотрите: В собственном доме живет тот, кто не мог построить себе даже хижину.

Смотрите: Вельможи находят себе пристанище лишь в амбарах. Тот, кому даже у стен не было места, спит теперь на собственном ложе.

Смотрите: Тот, кто никогда не строил для себя даже простой лодки, владеет теперь кораблями. Бывший владелец кораблей смотрит на них, но они уже не принадлежат ему.

Смотрите: В лохмотьях ходит тот, кто владел некогда роскошными одеяниями. Тот, кто никогда не ткал для себя, ныне владеет тонкими полотнами.

Смотрите: Богатый проводит ночь, страдая от жажды. Тот, кто раньше выпрашивал опивки его,

¹ То есть сравнился в правах с сыном рабыни.— *Прим. ред.*

завладел его кувшинами и пьет теперь вдоволь.

Смотрите: Тот, кто ничего не понимал в музыке, теперь владеет арфой. Музыка и пение улаживают слух того, перед кем никогда раньше не пели певцы.

Смотрите: Тот, кто спал без жены из-за бедности, находит теперь благородных женщин. Зеркало есть теперь у той, которая лишь в воде видела отражение свое.

Смотрите: Правители спасаются бегством, не находя себе дела. Сильным ничего не докладывают больше. Тот, кто сам был на посылках, теперь посылает гонцов.

Смотрите: Вот пятеро рабов. Господин послал их в путь, но они говорят: «Идите сами этой дорогой — мы уже достигли своей цели».

Совершенно очевидно, что крушение старого порядка, описанное здесь, претворяет в жизнь чаяния угнетенных, и все же поэта трудно в чем-либо уличить. Он ведь осуждает происходящее, хотя и не очень резко.

Джонатан Свифт в одном из своих памфлетов * предложил убивать и засаливать в бочках детей бедняков, а мясо пускать в продажу, чтобы таким путем привести страну к процветанию. Он приводит точные расчеты, показывая, с какой выгодой можно вести дела, если не останавливаться ни перед чем.

Свифт нарочно прикидывается дурачком. В вопросе, где вся гнусность ненавистного ему образа мыслей выступала наиболее неприкрыто, он яро и со знанием дела защищал его. Возможность проявить в этом вопросе больше ума или по крайней мере больше человеколюбия Свифт предоставил любому читателю, в особенности же читателю, который до тех пор не задумывался над практическими выводами, вытекающими из тех или иных воззрений.

Пропаганда мышления всегда приносит пользу делу угнетенных, в какой бы области она ни велась. Такая пропаганда крайне необходима. Ведь там, где прави-

тельство служит угнетателям, мыслить почитается делом низменным.

Низменным, недостойным человека объявляется там все, что приносит пользу угнетенным. Низменной объявляется постоянная забота об утолении голода. Солдаты не хотят защищать «отечество», в котором они голодают, и с презрением отвергают обещанные им за это почести? — Это низость. Люди усомнились в фюрере, считают, что он ведет страну к катастрофе? — Это тоже низость. Угнетенные испытывают отвращение к труду, который не дает им достаточных средств к существованию, протестуют против бессмысленных действий, к которым их принуждают, проявляют равнодушие к семье, видя, что они уже не в силах чем-либо помочь ей? Все это также объявляется низменным. Голодных там презрительно называют обжорами, а людей, которым нечего защищать, клеймят как трусов. Тех, кто не доверяет угнетателям, изображают как маловеров, сомневающих-ся в своих собственных силах, а людей, желающих получить плату за свой труд, объявляют лодырями. В странах, где подобные правительства у власти, мыслить вообще почитается низменным делом — человеческая мысль там в опале. Думать людей не приучают, а думающих преследуют. И все-таки в определенных областях можно говорить о достижениях человеческой мысли, не рискуя подвергнуться нападению. Это те области, в которых даже подобные диктатуры не в силах обойтись без мышления. Так, например, можно указать на достижения человеческой мысли в военной науке и технике. Когда не хватает шерсти, приходится различными способами ограничивать ее потребление и изобретать всевозможные эрзацы. Готовясь к войне, продукты питания заменяют низкокачественными суррогатами и усиленно обучают молодежь военному делу. Все это тоже своего рода достижения человеческой мысли, которая служит здесь совершенно бессмысленной цели — войне. Но их можно описать, искусно избежав при этом каких-либо восхвалений самой войны. Описанные таким образом достижения человеческой мысли, обеспечивающие наиболее эффективное ведение войны, могут навести на мысль о том, есть ли смысл начинать войну, и заставят

в конце концов задуматься над тем, как эту бессмысленную войну предотвратить.

Поставить такой вопрос открыто, разумеется, было бы весьма затруднительно. Может ли, следовательно, пропаганда достижений человеческой мысли приносить пользу, может ли она убеждать людей? Бесспорно, может!

В наше время режим угнетения, режим, при котором одна, меньшая часть населения эксплуатирует другую, большую часть, можно сохранить лишь в том случае, если население придерживается определенного мировоззрения, охватывающего все области жизни. Научное открытие в зоологии, подобное открытию англичанина Дарвина, может внезапно оказаться опасным для эксплуататоров. Однако блюстители порядка долгое время не замечали этой опасности, и только церковь сразу забила тревогу. Исследования, проведенные физиками в последние годы, привели к определенным выводам в области логики, которые подрывают в той или иной мере целый ряд догм, оправдывающих угнетение. Казенно-пруссский философ Гегель, исследуя сложные вопросы логики, разработал метод, который стал в руках классиков пролетарской революции Маркса и Ленина незаменимым оружием. Науки связаны друг с другом в своем развитии. Но развиваются они неравномерно, и государство не в состоянии сразу за всем уследить. Области, за которыми наблюдают не особенно внимательно, являются хорошим полем боя для борцов за правду. Самое главное — научить людей правильно мыслить. Они должны распознавать в предметах и явлениях то, что отмирает, и то, что постоянно подвергается изменениям. Резкие изменения ненавистны власти имущим. Им хочется, чтобы все шло по-старому. Пусть ничто не меняется по меньшей мере тысячу лет. А еще лучше, если луна остановится и солнце прекратит движение свое. Тогда никто не проголодается к вечеру. Если уж они открыли огонь, то противник и думать не смей им отвечать. Последний выстрел должен остаться за ними. Мировоззрение, которое подчеркивает преходящий характер всего существующего, — хорошее средство поднять дух угнетенных; побежденные должны помнить, что и после поражения

растут и множатся противоречия, грозящие сегодняшнему победителю. Таким мировоззрением является диалектика — учение о всеобщем движении и развитии. Научиться владеть методом диалектики можно в тех областях, которые до поры до времени не привлекают внимания власть имущих. Он применим и в биологии, и в химии. Описывая судьбы какой-либо отдельной семьи, также можно воспользоваться этим методом, не рискуя вызвать подозрения. Мысль о том, что любой предмет, любое явление зависит от множества других постоянно изменяющихся предметов и явлений, таит в себе опасность для диктаторов. Можно различными способами выразить эту мысль, не давая властям повода для преследования. Иногда достаточно во всех подробностях описать многочисленные препятствия, с которыми сталкивается человек, решивший открыть табачную лавочку, чтобы нанести диктатуре чувствительный удар. Всякий, кто над этим поразмыслит хоть немного, поймет, почему это так.

Правительства, которые обрекают массы на тяжкую, беспросветную долю, не могут допустить, чтобы в годину бедствий обездоленные задумывались о своем правительстве, и стараются поэтому все свалить на судьбу. Судьба — вот источник всех бед. Всякого, кто попытается разобраться в причинах человеческих несчастий, бросят в тюрьму, прежде чем он заговорит о правительстве. И все-таки имеется возможность выступить вообще против разглагольствований о судьбе. Нужно только показать, что судьбы людей определяются самими людьми.

Это достигается опять-таки разными способами. Почему бы, например, не описать историю простой крестьянской семьи. Пусть действие происходит где-нибудь в Исландии. Все село говорит, что над этой семьей тяготеет проклятье: недавно у них невестка в колодезь бросилась, а еще раньше один из зятьев повесился. И вот в один прекрасный день в семье празднуют свадьбу: сын хозяина женится на девушке, за которой дали в приданое добрый надел пахотной земли. И проклятье исчезает. Крестьяне в селе по-разному объясняют счастливую перемену. Одни приписывают ее открытой душе молодого парня, другие склонны считать, что дело скорее

в приданом жены, ибо хорошая земля оживила развалившееся хозяйство. Впрочем, даже описывая природу в лирических стихах, можно кое-чего добиться в том же направлении. Стоит лишь увидеть на фоне природы творения рук человеческих.

Нельзя обойтись без хитрости, распространяя правду среди людей.

Выводы

Наш континент погружается в пучину варварства, которое порождено формой собственности на средства производства, сохраняемой лишь путем прямого насилия. В этом непреложная истина нашей эпохи. Познать ее — еще не означает добиться осязаемых результатов, но, не познав ее, вообще невозможно постигнуть другие сколько-нибудь значительные истины.

Какой прок мужественно писать о том, что мы погружаемся в пучину варварства (хотя это, конечно, правда), если вопрос о причинах, порождающих варварство, останется без ответа. Мы должны говорить: людей подвергают насилиям и пыткам потому, что определенные силы отстаивают отжившие формы собственности. Мы должны это говорить, хотя бы это и оттолкнуло от нас тех друзей, которые выступают против насилий и пыток лишь потому, что верят в возможность сохранения старых форм собственности без насилия (а это уже неправда!).

Мы должны рассказать правду о варварстве в нашей стране, должны показать, что ему можно положить конец, лишь изменив старые формы собственности.

Далее, мы должны обращаться со словами правды к тем, кому эти отношения собственности приносят наибольшие страдания, к тем, кто больше всех заинтересован в их изменении, а именно — к рабочим. Мы должны обращаться также к людям, которые хоть и имеют долю в прибылях, но по сути дела не являются собственниками средств производства. Таких людей мы можем превратить в союзников рабочего класса.

Накопец, мы должны уметь прибегать в борьбе к хитрости.

И все эти пять трудностей мы должны преодолевать одновременно. Постигая правду о варварских порядках, нельзя забывать о тех, кто больше всего страдает при этих порядках. И если писатель, поборов в себе понятный страх, решил говорить правду тем, кто готов ею воспользоваться, то он должен сказать ее так, чтобы тем самым вложить в руки этих людей надежное боевое оружие. Но в то же время нужно еще перехитрить врага, чтобы он не смог обнаружить и уничтожить это оружие.

Вот почему, требуя писать правду, мы требуем от писателя так много.

1934

ШИРОТА И МНОГООБРАЗИЕ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО МЕТОДА *

В последнее время читатели журнала «Дас Ворт» ** с беспокойством заговорили о том, что понятие реализма в литературе трактуется журналом слишком узко; причиной тому явились, видимо, критические этюды, в которых особое внимание уделялось буржуазному реалистическому роману, как одной из разновидностей реалистического метода. Возможно, что в определении реалистического метода авторы некоторых этюдов пользовались слишком формальными критериями, и, видимо, вследствие этого кое-кто из читателей решил, что, по мнению этих авторов, произведение может считаться реалистическим только в том случае, если оно «написано по образцу буржуазных реалистических романов прошлого века». Разумеется, не это имелось в виду. Установить, является данное произведение реалистическим или нет, можно, лишь сопоставив его с той действительностью, которая в нем отображена. Нет никаких особых формальных признаков, которые заслуживали бы при этом внимания. Пожалуй, бесполезно в этой связи обратить внимание читателя на одного из поэтов прошлого века, который писал не так, как буржуазные романисты, и все же с полным правом считается великим реалистом. Это великий английский поэт-революционер Перси Шелли. Его превосходная баллада «Карнавальное шествие Анархии» ¹ написана под свежим впечатлением кровавой бойни, которую буржуазия учинила во время

¹ Эта баллада послужила мне прообразом для стихотворения «Свобода и Демократия».

волнений в Манчестере в 1819 году; и если бы оказалось, что его баллада не соответствует привычным определениям реалистического метода, то нам следовало бы позаботиться об изменении, расширении и уточнении этих определений.

Шелли описывает процессию чудовищных масок, шествующую из Манчестера в Лондон:

II

В маске Кэстльриг¹ на меня
Шла жестокая РЕЗНЯ —
Щёки гладки, рот пунцов;
Следом семь кровавых псов.

III

Свора жирная была
Чрезвычайно весела:
Псарь от щедрости своей
То и дело своре всей
Скармливал сердца людей.

IV

Как лорд Эльдон², в горностае,
Следом шел ОБМАН, рыдая.
Слёзы, выступив едва,
Превращались в жернова.

V

Детям, чей незрелый разум
Слёзы те причёл к алмазам,
Жёрнов, мрачен и тяжёл,
Сразу череп расколол.

¹ Английский государственный деятель.

² Английский политик того времени.

VI

ЛИЦЕМЕРИЕ, одето
В ключья Ветхого Завета,
Словно Сидмут¹ в полной силе
Ехало на крокодиле.

VII

Следом шли, потупив взоры,
ОГРАБЛЕНЬЯ и ПОВОРЫ,
Ряженные, например,
Как епископ или пэр.

VIII

И АНАРХИЯ вослед
Ехала. В крови — Конь Блед;
Так бледна, суха, как жердь,
В Апокалипсисе Смерть.

IX

Был венец ее богат,
Скипетр был в руке зажат,
А на лбу прочесть всяк мог:
«Я — ЗАКОН, КОРОЛЬ И БОГ!»

X

И покамест сановито
Ехали монарх и свита,
Втоптан в пыль, окровавлен,
Простирался Альбион.

XI

Кровь на их мечах свежа,—
Госпоже своей служа,
Войско движется, пыля,
А вокруг дрожит земля.

¹ Английский политик того времени.

XII

Торжеству хмельному рада,
Лпхо скачет кавалькада,
Вдрызг пьяна, меж наших нив
Всё как есть опустошив!

XIII

Истоптав наш остров весь,
Скорым шагом едет СПЕСЬ,
Отдувается, устав,
Возле лондонских застав.

XIV

И в испуге задрожали
Горемыки-горожане,
Услыхав у всех ворот
Как АНАРХИЯ ревёт.

XV

Ведь навстречу кровопийце
Прут наемные убийцы,
И поют — выводят всласть:
«Ты — наш Бог, Закон и Власть!»

XVI

Мы тебя так долго ждали,
Обеднели, отощали,—
Нет работы для булата:
Дай нам славу, кровь и злато!

XVII

Разношёрстая толпа
От судьи и до попа
Бьет челом, аж слышен звон:
«Ты — Господь наш и Закон!»

XVIII

Все вскричали в унисон:
«Ты — Король, Господь, Закон!
У АНАРХИИ подножья
Да святится имя божье!»

XIX

И АНАРХИЯ при этом
Заюлила всем скелетом:
Мол, за миллионов десять
Мне не в труд поклон отвесить!

XX

Ей монархи-недотроги
Стелят путь в свои чертоги,
С ней престолы разделяют
И на царствие венчают.

Таким образом шествие Анархии движется к Лондону; мы видим величественные картины, полные символического значения, и чувствуем, что каждая строка здесь — это голос самой действительности. Автор не только называет убийц по имени, но и разоблачает существующий строй, показывая, что так называемые Порядок и Спокойствие на самом деле не что иное, как Анархия и Преступление. «Символическая» манера письма не помешала Шелли говорить о самых конкретных вещах. В полете творческой фантазии он не потерял почвы под ногами. В той же балладе он говорит о свободе:

XXXVIII

Сбросьте дрёму, словно львы,
Вас не счесть — могучи вы!
Сбросьте цепи с рук своих,
Как росу в рассветный миг,—
Много вас и мало их!

XXXIX

Что есть Вольность? В вашей доле
Рабство вам знакомо боле;
Ваше имя, ваше слово —
Отзвук имени былого!

XL

Рабство — труд за малый грош,
Труд за здорово живешь,
Только, чтоб не околеть вам,
На тиранов чтоб потеть вам!

XLI

Значит — вы для их услуг,
Словно заступ, меч и плуг:
Вы — от прялки до лопаты —
Их кормилицы и солдаты!

XLII

Ваши дети как сморчки,
С колыбели — старички.
Плачет вьюга, плачет мать,
На кого ей уповать?

XLIII

Паче голода и мора
Гложет вас богач-обжора,
Тать, швырнувший жирным псам
То, что съесть не может сам!¹.

У Бальзака можно многому поучиться — при условии, что ты и до этого многое узнал. Но таким поэтам, как Шелли, в великой школе реалистов принадлежит еще более почетное место, чем Бальзаку, ибо творения Шелли помогают мыслить более общими категориями, а сам он не враг, а друг угнетенных классов.

¹ Перевод Александра Голембы.

На примере Шелли видно, что реалистический метод вовсе не означает отказа ни от фантазии, ни даже от сугубо формальных приемов. Ничто не мешало таким реалистам, как Сервантес и Свифт, изобразить поединок рыцаря с ветряными мельницами или государство, в котором правят лошади. Для реализма характерна не узость, а, напротив, широта взглядов. Ведь сама действительность широка, многообразна, полна противоречий; сама история дает материал для литературы и она же отвергает его. Эстетствующий критик, пожалуй, скажет, что мораль повествования должна вытекать из описываемых фактов, и запретит автору самому оценивать их. Но никто не мог запретить ни Гриммельсхаузену *, ни Бальзаку, ни Диккенсу поучать и обобщать. Можно сказать, что Толстой облегчает читателю доступ к своему произведению, а Вольтер, наоборот, затрудняет.

Бальзак строит повествование на внутренней динамике, у него оно богато конфликтами, Гашек, напротив, избегает динамики и строит действие на незначительных конфликтах. Внешне формальные элементы отнюдь не являются признаками реализма. Рецептов, годных на все случаи жизни, здесь нет и быть не может; часто у одного и того же писателя свежесть формы превращается в гнилое эстетство и яркая фантазия — в бесплодную погоню за призраками. Но нельзя же из-за этого возражать против фантазии и мастерства в области формы. Это означало бы низвести реализм до уровня механического воспроизведения действительности, которым часто грешили даже самые выдающиеся реалисты. Нелепо советовать: «Пишите, как Шелли» или «Пишите, как Бальзак». Получив такой совет, писатель станет, чего доброго, оперировать образами, взятыми из мира мертвых, или начнет спекулировать на психологических реакциях, которые ныне немислимы. Убедившись, сколь многообразны методы описания действительности, мы придем к выводу, что проблема реализма — это не проблема формы. Самое опасное при выдвижении формальных критериев — выдвинуть их слишком мало. Опасно связывать великое понятие реализма с двумя-тремя именами, как бы знамениты они ни были, и провозглашать два-три формальных приема, как бы полезны они

ни были, единственным и непогрешимым творческим методом. Выбор литературной формы диктуется самой действительностью, а не эстетикой, в том числе и не эстетикой реализма. Есть много способов сказать правду и много способов утаить ее.

Наша эстетика, как и наша мораль, определяется требованиями нашей борьбы.

1938

НАРОДНОСТЬ И РЕАЛИЗМ *

Предъявляя требования к современной немецкой литературе, нужно учитывать, что все претендующее на то, чтобы называться литературой, может быть напечатано и прочитано почти исключительно за границей. Требование *народности* литературы приобретает благодаря этому своеобразный оттенок. Писателю приходится писать для народа, от которого он оторван. Однако при более пристальном наблюдении оказывается, что расстояние между писателем и народом не так уж велико, как можно было бы предполагать. Теперь оно немного меньше, чем кажется, а раньше было немного больше, чем это казалось. Господствующая эстетика, цена книг и полиция всегда создавали изрядное расстояние между писателем и народом. Тем не менее было бы неправильно, точнее нереалистично, расценивать увеличение этого расстояния как элемент чисто «внешний». Для того чтобы в наши дни писать в духе народа, несомненно, требуется немалая затрата сил. С другой стороны, писать так легче, хотя и значительно важнее. Народ резче отмежевался от своей верхушки; его угнетатели и эксплуататоры отдалились от него и вступили с ним в кровавую борьбу, не замечать которую уже нельзя. Легче стало примкнуть к одной из сторон. Среди «публики» разыгрывается, так сказать, открытое сражение.

Теперь уже нельзя так легко отмахиваться и от требования реалистической манеры письма. Такое требование приобрело неоспоримую очевидность. Господствующие слои все более открыто прибегают ко лжи, которая

становится еще беззастенчивее. Провозглашать правду — задача, которая становится все более необходимой. Увеличились страдания, возросло и число страдающих. Пред лицом великих страданий масс заниматься мелкими заботами или заботами мелких групп кажется смешным, даже презренным.

В борьбе против усиливающегося варварства возможен только один союзник — народ, так сильно страдающий от варварства. Только от народа можно ждать чего-то. Значит, сейчас важнее всего обращаться к народу и важнее, чем когда-либо, говорить на его языке.

Так естественным образом сочетаются требования *народности* и *реализма*. Народ, то есть широкие трудящиеся массы, заинтересован в том, чтобы найти в литературе правдивое отображение жизни, а правдивое отображение жизни служит действительно только народу, широким трудящимся массам; и, следовательно, оно обязательно должно быть понятным и доступным для них, иными словами, народным. Но прежде чем вставить понятия народности и реализма в предложения, в которых они растворятся, эти понятия надо основательно почистить. Ошибкой было бы считать их вполне ясными, внеисторичными, ничем не скомпрометированными, однозначными. («Все мы, мол, прекрасно знаем, что они означают, так не будем педантами».) Ведь и само понятие народности (*Volkstümlichkeit*) не слишком-то народно. Не следует принимать его на веру. К целому ряду слов, оканчивающихся на *-tümlichkeit*, следует подходить с осторожностью. Вспомним хотя бы *Brauchtum*, *Königtum*, *Heiligtum*.¹ а ведь известно, что и в слове *Volkstum*² звучит совсем особая, благоговейная, торжественная и подозрительная нота, которую никак нельзя пропустить мимо ушей. Нам нельзя не прислушаться к этой подозрительной ноте, потому что без понятия *народности* нам не обойтись. Мы имеем в виду прежде всего так называемые поэтические творения, в которых «народ» изображается крайне суеверным или, еще того больше, возбуждающим суеверие.

¹ Обрядность, королевство, святины.

² Народность.

В таких творениях народ обычно паделают постоянно присущими ему чертами, священными традициями, специфическими художественными формами, нравами и обычаями, религиозностью, непессякаемой силой и т. д. Вместо противопоставления сильным мира сего множества «маленьких» людей, людей трудящихся, в них царит изумительное единство мучителей и измученных, эксплуататоров и эксплуатируемых, обманщиков и обманутых.

История бесчисленных фальсификаций понятия *народности* — это длинная, запутанная история, это своего рода история классовой борьбы. Не станем здесь углубляться, но будем помнить об этих фальсификациях, говоря о том, что нам нужно народное искусство. Под народным искусством мы понимаем искусство для широких народных масс, для тех многих, которых угнетают немногие, для «самых пародов», для массы производителей, которые так долго служили объектом политики и наконец должны стать ее субъектом. Мы не забудем, что государственные институты долгое время задерживали развитие этого *народа*, сговывая его искусственно или насильственно всякими условиями, и что понятие *народности* упорно превращали во внеисторический, застывший, не способный к развитию штамп. С такой редакцией этого понятия у нас не может быть ничего общего, вернее сказать, мы должны бороться с таким пониманием *народности*. Наше понимание *народности* связано с народом, который не только полностью участвует в общем развитии, но решительно берет это дело в свои руки, ускоряет и определяет его. Мы имеем в виду народ, творящий историю, изменяющий мир и самого себя. Мы имеем в виду народ борющийся и, следовательно, боевое понимание *народности*.

Народность — это то, что понятно широким массам, что воспринимает и обогащает те формы, в которых они выражают свои мысли, что стоит на их точке зрения и укрепляет ее; народность — это то, что выражает идеи самой передовой части народа так, что дает ей возможность взять на себя руководство и тем самым стать понятной и другим слоям народа; народность — это то, что примыкает к традициям, продолжает их и передает до-

стижения нынешней передовой части народа — той части народа, которая стремится взять на себя роль руководителя.

А теперь мы подходим к понятию «реализм». Это понятие — старое, оно использовалось много, многими и для многих целей; его тоже придется почистить перед употреблением. Это необходимо потому, что народ вступает в права наследства путем акта экспроприации. Нельзя овладеть литературными произведениями, как фабриками, или литературными формами, как рецептами изготовления. На реалистической манере письма, для характеристики которой история литературы дает много самых различных примеров, тоже лежит определенный отпечаток; благодаря ему мы даже по мельчайшим деталям видим, как, когда и для какого класса создавалась данная манера письма. Имея перед глазами пример народа, народа, который борется и в борьбе преобразует действительность, мы не должны цепляться за «проверенные» правила повествования, почтенные историко-литературные прообразы, «вечные» законы эстетики. Мы не можем отрицать, что определенным, уже давно существующим произведениям свойствен реализм именно *такого* рода, но сами мы будем пользоваться всеми живыми средствами, старыми и новыми, проверенными и непроверенными, возникшими в искусстве или вне его, чтобы показать живым людям живую действительность в художественной форме. Мы не станем выдвигать какую-нибудь одну исторически определенную форму романа определенной эпохи, предположим балзаковскую или толстовскую, как единственно реалистическую. Не станем подходить к реализму только с формальными, литературными критериями. Мы говорим о реалистической манере письма не только тогда, когда, например, можно «все» понюхать, попробовать, ощупать, когда есть «атмосфера» и когда развитие фабулы ведет к раскрытию духовной жизни героев. Наше определение реализма должно быть широким и политическим, свободным в области эстетики, не ограниченным никакими условностями.

Реалистическим мы называем то, что раскрывает комплекс социальных причин и разоблачает господст-

вующее мнение как точку зрения господствующего класса; реалистическим мы называем то, что выступает с позиций класса, которому доступны наиболее широкие решения самых насущных проблем, вставших перед человеческим обществом, а также то, что подчеркивает момент развития, идя от конкретного к обобщению.

Эти требования огромны, но их еще можно дополнить. Кроме того, мы разрешаем художнику использовать всю свою фантазию, всю свою оригинальность, весь свой юмор, всю свою изобретательность. Мы не станем навязывать писателю литературных прообразов, не будем требовать от него сугубо определенных типов поведения.

Мы должны констатировать, что так называемую сенсуалистическую манеру письма (при которой можно все понюхать, попробовать, ощупать) нельзя безоговорочно отождествлять с реалистической; мы знаем, что есть произведения сенсуалистические, которые нельзя назвать реалистическими, и есть, наоборот, реалистические, но отнюдь не сенсуалистические. Нам придется тщательно разобраться в том, правда ли, что фабула лучше всего развивается тогда, когда мы стремимся к раскрытию душевного мира героев как к заключительному эффекту. Может быть, наши читатели вовсе не считают, что получили ключ к пониманию событий, если они, обольщенные искусными приемами, соучаствуют только в душевных эмоциях героев наших книг. Реализм — вопрос не только формы. Копируя манеру реалистов прежних лет, мы перестали бы быть реалистами.

Ибо время бежит, а если бы оно не бежало, то плохо пришлось бы тем, кто не сидит за золочеными столами. Методы изнашиваются, ощущение притупляется. Всплывают новые проблемы, требуя новых средств. Изменяется действительность; чтобы изобразить ее, нужно изменить и метод изображения. Из ничего так и не будет ничего; новое возникает из старого, и тем не менее оно новое.

Угнетатели не во все времена носят одну и ту же маску. И срывать маски нельзя во все времена одинаковыми методами. Угнетатели знают множество способов уклоняться от зеркала, которое им подставляют. Их

военные коммуникации окрещены безобидным словом — автострады. Их танки столь же безобидны на вид, как и кусты Макдуфа. Их агенты демонстрируют мозоли на руках, подделываясь под рабочих. Нет, для того чтобы превратить охотника в дичь, нужна изобретательность. То, что вчера было народным, сегодня уже перестало им быть, ибо народ сегодня не тот, каков он был вчера.

Каждый человек, не ослепленный формальными предрассудками, знает, что правду можно по-разному скрыть и по-разному высказать. Возмущение бесчеловечными порядками можно возбудить многими способами: непосредственным изображением в патетической или сухо деловой манере, баснями и аллегориями, шутками, преувеличениями и преуменьшениями. На сцене действительность можно показать в обычной или фантастической форме. Актеры могут почти или вовсе не гримироваться, быть «совсем естественными», и тем не менее это будет сплошным обманом; они могут носить гротескные маски и тем не менее изображать истину без прикрас. Об этом вряд ли стоит спорить: о средствах надо судить по цели. Народ умеет судить о средствах по цели. Театральные эксперименты Пискатора * (и мои собственные), систематически нарушающие традиционные условности, встретили большую поддержку у передовой части рабочего класса. Рабочие судили обо всем с точки зрения правдивости содержания, они приветствовали всякое новшество, служившее раскрытию истины, раскрытию подлинных социальных отношений. Они отвергали все, что казалось праздною игрой, механизмом, работающим ради самого себя, то есть еще не выполняющим или уже утратившим свое назначение. Аргументы рабочих никогда не были литературными или театрально-эстетическими. Здесь не услышишь, что не следует смешивать театр и кино. Если идейная основа фильма была ложной, то в худшем случае говорили: этот фильм не нужен, он уводит нас в сторону. Рабочие хоры декламировали стихотворные партии со сложными ритмами («Будь это стишки, они бы стекали, как вода, ничего бы не осталось») и пели трудные (непривычные) сочинения Эйслера («Ну и силища!»). Но нам приходилось переделывать некоторые строки, смысл

которых был неясен или неправилен. Иногда в маршевых песнях, рифмованных (чтобы быстрее запоминались), и с простым ритмом (чтобы лучше «проходили»), попадались некоторые тонкости (неровности, усложнения), и тогда рабочие говорили: тут ловко закручено, это забавно. Все избитое, тривиальное, настолько привычное, что уже не вызывает никакой мысли, было им совсем не по душе («От этого толку нет»). Кому требуется система эстетических взглядов — ее следует искать именно здесь. Никогда не забуду, с какой усмешкой, склонив набок голову, посмотрел на меня один рабочий, предложивший вставить в хоровую декламацию еще кое-что о Советском Союзе («*Надо* это вставить, а иначе какой толк?»), когда я возразил, что это нарушит художественную форму произведения. От этой вежливой усмешки рассыпался бы любой трактат по эстетике. Рабочие не боялись учить нас и сами не боялись учиться.

Опираясь на собственный опыт, я говорю: никогда не бойтесь выступать перед пролетариатом со смелыми, непривычными вещами, но только если они базируются на действительности. Всегда найдутся люди образованные, знатоки искусства, которые вставят свое излюбленное: «Этого народ не поймет». Но народ нетерпеливо отталкивает этих людей в сторону и общается непосредственно с художниками. Существует особо художественный хлам, изготавливаемый для кучки снобов с целью воспитания снобов, — двухтысячная переделка старой войлочной шляпы, сдабривание перцем старого, подгнившего куска мяса. Пролетариат от этого отказывается («Нам бы ваши заботы, господа!») и недоверчиво, скорее даже снисходительно, покачивает головой. Он отказывается не от перца, а от гнилого мяса; не от двухтысячного варианта, а от старого войлока. Когда рабочие сочиняют сами и сами же играют, они неотразимо оригинальны. Так называемое искусство агитпропа, от которого отворачиваются далеко не лучшие носы, было сокровищницей новых художественных приемов и выразительных средств. В нем всплывали давно забытые, великолепные элементы времен подлинно народного искусства, смело переkreенные для новых социальных задач. Там были и смелые сокращения, и вырази-

тельная лаконичность, и прекрасные упрощения (наряду с неудачными); было там и поразительное изящество, и меткость, и бесстрашное принятие необходимой усложненности. Много было, может быть, примитивно, но примитивность эта никогда не походила на ту, которой грешили столь дифференцированные на вид картины духовной жизни в буржуазном искусстве. Не следует из-за некоторых неудачных стилизаций отворачиваться от такого стиля изображения, который стремится (и часто вполне успешно) выразить самое существенное и создать возможность обобщения. Острый глаз рабочих пронизывал плоские натуралистические отображения действительности. Когда рабочие смотрели «Возчика Геншеля» и говорили: такие подробности нам вовсе не нужны,— за этим скрывалось желание получить более точную картину социальных сил, действующих вне сферы непосредственно видимого. На своем опыте я убедился, что рабочих не коробило от фантастического облачения и кажущейся нереальности «Трехгрошовой оперы». Их взгляды не были узкими, они ненавидели узость, тесноту (тесны были их квартиры). Рабочие были щедры, а предприятия, напротив, мелочно скупы. Рабочие считали кое-что излишним, хотя художники утверждали, что оно для них необходимо: но в этом они были покладисты и не возражали против излишества, они возражали только против лишнего. Волю на молодилке они не завязывали морду, но посматривали, работает ли он. В «единственный, священный, творческий метод» они не верили. Они знали, что им нужно много методов, чтобы добиться цели. Если требуется система эстетических взглядов, ее следует искать именно здесь.

Итак, выбор критериев народности и реализма требует как широты взглядов, так и большой тщательности: их нельзя выводить только из уже существующих реалистических и народных произведений, как это часто делается. При таком подходе критерии оказались бы чисто формалистическими, а народность и реализм были бы народностью и реализмом только по форме.

О том, реалистично произведение или нет, нельзя судить по его сходству или несходству с существующими так называемыми реалистическими произведе-

ниями, которые для своего времени, может быть, и заслуживали этого названия. В каждом отдельном случае надо сравнивать изображение жизни с самой жизнью, а не только с другим ее изображением. И в отношении народности тоже существует чисто формалистический принцип, которого следует остерегаться. Доступность литературного произведения достигается не только тем, что оно написано так же, как другие, которые были поняты. Эти другие понятые произведения не всегда писались так, как написанные до них. Для их понимания кое-что делалось. Также и мы обязаны что-то сделать, чтобы новые произведения были понятны. Народным можно не только *быть*, но и *стать*.

Если мы желаем иметь живую, подлинно народную, боевую литературу, проникнутую действительностью и проникающую в действительность, мы должны идти в ногу с бурным развитием этой действительности. Огромные трудящиеся массы народа готовятся выступить за правое дело. Доказательством тому служат суетливость и жестокость их врагов.

1938

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО НЕМЕЦКИМ МАСТЕРАМ ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ *

С тревогой узнал я, как и многие другие, насколько серьезно расценивает правительство Германской Демократической Республики положение в Германии. Я понял это из речи Отто Гротевоя, в которой он требует созыва общегерманского совещания для подготовки всеобщих свободных выборов.

Будет ли у нас война? Ответ: если вооружаться для войны, война будет.

Будут ли немцы стрелять в немцев? Ответ: если они не будут разговаривать друг с другом, они станут стрелять друг в друга.

В стране, бывшей долгое время единой в своих делах, а теперь неожиданно насильно разорванной на части, всегда возникает много конфликтов. Разрешить их необходимо, но пути к этому различны. При наличии армии конфликты будут разрешены путем войны. Но раньше, чем появится опасность возникновения таких армий, надо при любых условиях вновь постараться добиться воссоединения мирным путем. Только воссоединение способно устранить конфликты, не говоря уже о том, что единство имеет вообще огромные преимущества. Опасность грозит людям всех профессий, и все должны помочь устранить возникшее напряжение. Как писатель, я призываю немецких писателей и работников искусств просить своих народных депутатов обсудить на ближайших совещаниях следующие предложения:

1. Полная свобода литературы с одним ограничением.

2. Полная свобода театров с одним ограничением.

3. Полная свобода изобразительного искусства с одним ограничением.

4. Полная свобода музыкального искусства с одним ограничением.

5. Полная свобода кино с одним ограничением.

Ограничение: никакой свободы произведениям литературы и искусства, которые прославляют войну или изображают ее неизбежной либо поощряют вражду между народами.

Великий Карфаген воевал трижды. После первой войны он сохранил еще силы. После второй в нем еще жили люди. После третьей он был стерт с лица земли.

1951

Т е а т р и д р а м а т у р г и я

МОЖНО ЛИ ОТОБРАЗИТЬ СОВРЕМЕННЫЙ МИР СРЕДСТВАМИ ТЕАТРА? *

Я с интересом услышал о том, что Фридрих Дюрренматт ** в одной из бесед о театре поставил вопрос, можно ли вообще отобразить современный нам мир средствами театра.

Такой вопрос кажется мне вполне законным, коль скоро он поставлен. Прошло то время, когда окружающий нас мир отображали средствами театра только как переживание. Чтобы стать переживанием, отображение должно быть правдивым.

Многие отмечают, что переживание ослабевает в театре; но не так уж много людей понимает, что отображение современного нам мира становится все более и более трудным. А ведь именно сознание этого факта и побудило некоторых из нас, драматургов и режиссеров, отправиться на поиски новых средств в искусстве.

Вам, мастерам сцены, известно, что я сам предпринял немало попыток ввести современный нам мир, современное сосуществование людей в фокус театрального представления.

Сейчас, когда я пишу эти строки, я нахожусь всего в нескольких сотнях метров от большого театра, обеспеченного хорошей труппой и всем необходимым оборудованием; на сцене этого театра я вместе со многими, в основном молодыми, сотрудниками могу ставить разнообразные эксперименты. На столах вокруг меня лежат альбомы с тысячами фотографий наших спектаклей и с многочисленными, более или менее точными описаниями самых различных проблем и их предварительных решений. Я располагаю, таким образом, всеми возмож-

ностями, но не берусь утверждать, что драматургия, которую я по определенным причинам называю неаристотелевской, а также соответствующая ей эпическая манера исполнения являются искомым решением. Ясно все же одно: современный нам мир может быть описан только в том случае, если его описывать как мир, который можно изменить.

Для людей нашего времени вопросы ценны ответами на них. Люди нашего времени интересуются такими делами и событиями, в которых они могут выступить активно.

Много лет тому назад я увидел в одной газете рекламный фотоснимок, на котором был показан Токио, разрушенный землетрясением. От большинства домов остались лишь развалины, но некоторые современные здания уцелели. Подпись гласила: «Steel stood» — «Сталь выстояла». Сравните это описание с классическим описанием извержения Этны у Плиния Старшего, там вы найдете именно тот тип описания, от которого должны отказаться драматурги нашего столетия.

В эпоху, когда наука умеет в такой степени подчинять себе природу, что мир кажется уже почти приспособленным для жизни, в такую эпоху человека уже нельзя показывать как жертву, как объект неизвестного, но раз навсегда данного окружающего мира. Впрочем, с точки зрения футбольного мяча законы движения вряд ли постижимы.

Поскольку — в противоположность природе вообще — природу человеческого общества от нас скрывали, мы оказались сейчас, как утверждают компетентные ученые, перед угрозой полного уничтожения нашей планеты, только было приспособленной для жизни.

Вас не удивит, если я скажу, что вопрос о возможности отображения мира — вопрос общественный. Я отстаивал эту точку зрения на протяжении многих лет и живу сейчас в государстве, в котором предпринимаются огромные усилия для того, чтобы изменить общество. Вы, может быть, осудите его средства и пути (я, впрочем, надеюсь, что они известны вам в действительности, а не по газетам). Вы, может быть, не примете этого осолоблого идеала нового мира (я надеюсь, что и он вам из-

вестен), но вы вряд ли усомнитесь в том, что проблема изменения мира, проблема сосуществования людей разрешается в государстве, в котором я живу. При этом, я полагаю, вы согласитесь со мной в том, что современный мир нуждается в изменении.

В этой небольшой заметке, которую я прошу считать дружеским вкладом в вашу дискуссию, возможно, будет достаточно высказать мое мнение так: современный нам мир может быть отображен в театре, но только если подходить к нему как к миру, который можно изменить.

1955

ЭПИЗАЦИЯ ТЕАТРА *

(Примечания к «Трехгрошовой опере»)

Чтение драмы

Нет никаких оснований менять эпиграф Джона Гэя ** к его «Опере нищих» — «Nos povimus haec esse nihil» ¹. Что касается данного текста «Трехгрошовой оперы», то он почти не отличается от сценической редакции и, следовательно, адресован скорее специалисту, чем потребителю. Заметим, однако, что следует всячески добиваться превращения возможно большего числа зрителей (или читателей) в специалистов. Процесс этот действительно совершается на наших глазах.

Буржуазные понятия составляют не только содержание «Трехгрошовой оперы». Дело не только в том, что она их изображает, но и в том, *как* она их изображает: «Трехгрошовая опера» — это своего рода доклад о том, отражения каких сторон жизни ждет зритель от театра. Однако зрителю приходится смотреть и то, чего ему не хотелось бы видеть; его желания не только исполняются, но и критикуются (он оказывается не субъектом, а объектом). Поэтому он в принципе готов признать, что театр получает новую функцию. Но так как театр сопротивляется своей модификации, то полезно, чтобы драмы, предназначенные не только для постановки, но и для реформы театра, зритель читал сам — из недоверия к театру. Сейчас мы наблюдаем абсолютный примат театра над драматической литературой. Примат театрального аппарата — это примат средств производства. Сопротивление театрального аппарата новой целевой установке выражается в том, что, сталкиваясь с дра-

¹ «Мы-то знаем, что это — ничто» (лат.).

мой, он сразу же изменяет ее так, что она перестает быть в нем инородным телом. Нетронутыми остаются разве только те пункты драмы, в которых она убивает самое себя. Необходимость правильно ставить новую драматургию — а это для театра еще важнее, чем для драматургии, — отступает на задний план из-за того, что театр может ставить *все*: он «театрализует» что угодно. Разумеется, этот примат имеет причины экономического характера.

Щиты и заголовки

Щиты, на которые проецируются заголовки сцен, — робкий шаг к *литературизации театра*. Эту литературизацию театра, как и вообще литературизацию всех публичных представлений, следует всячески развивать.

Литературизация — это слияние «воплощаемого» с «формулируемым»; она дает театру возможность прикнопить к другим институтам, также призванным к духовной деятельности. Однако она остается односторонней до тех пор, пока публика сама не примет в ней участия и благодаря этому не поднимется на более высокий уровень.

С точки зрения канонов драматургии заголовки неприемлемы потому, что автор обязан воплотить все свои мысли в действии, и потому, что драма должна выразить все через себя самое. Это справедливо, если считать, что зритель должен думать не об увиденном, а в рамках увиденного. Но такое стремление подчинить все одной идее, увлечь зрителя прямолинейной динамикой, не давая ему глядеть ни влево, ни вправо, ни вверх, ни вниз, — такое стремление новая драматургия отвергает. В драматургию также нужно вводить сноски и примечания.

Нужно добиваться сложного видения. И здесь мысли зрителя о ходе действия, пожалуй, важнее, чем мысли по ходу действия. Кроме того, применение щитов требует от актера нового стиля. Стил ь этот — *эпический*. Читая надписи на щитах, зритель занимает позицию спокойно покуривающего наблюдателя. Такая позиция сама собой вызывает более верную, более точную игру, ибо всякая попытка «загипнотизировать» хладнокровно

курящего и, следовательно, достаточно занятого собственной персоной человека безусловно обречена на провал. Очень скоро в зрительном зале было бы полно специалистов, как полно их в спортивных залах и на стадионах. Актеры не отважились бы выйти к таким людям, имея за душой только ту жалкую порцию мимики, которую они сегодня кое-как, без раздумий, сколачивают после двух-трех репетиций. Они не смогли бы найти потребителя на такой сырой, необработанный материал. Им пришлось бы искать совершенно иные средства, чтобы события, указанные в заголовках и, следовательно, уже лишенные сюжетной сенсационности, обратили на себя внимание зрителя.

К сожалению, приходится опасаться, что заголовков и разрешения курить еще недостаточно, чтобы сделать театр более доходным.

Главные действующие лица

Характер *Ионафана Пичема* ни в коем случае нельзя сводить к ходячей формуле «скряга». Деньги он ни во что не ставит. Сомневаясь во всем, что будит какие-либо надежды, он считает и деньги далеко не достаточным средством защиты. Конечно, он негодяй и злодей, злодей в понимании старого театра. Его преступление в его взгляде на жизнь. Этот взгляд настолько отвратителен, что достоин сопоставления с делами любого другого великого преступника. И все-таки, рассматривая нищету как товар, Пичем только следует «духу времени». Скажем конкретнее: деньги, которые он берет у Фильча в первой сцене, Пичем не станет запирасть в нескороаемый шкаф. Нет, он просто сунет их в карман брюк: ни эти деньги, ни любые другие его не спасут. Он сознательно их не выбрасывает, и это только говорит о его состоянии безнадежности: он не может позволить себе ничего выбросить. Точно так же он отнесся бы и к миллиону шиллингов. Он уверен, что ни его деньги (как и все деньги на свете), ни его голова (как и все головы на свете) все равно ничему не помогут. По этой-то причине он и не работает, а расхаживает по своей лавке, не снимая шляпы, заложив руки в карманы: он следит

только за тем, чтобы ничего не потерять. Кто по-настоящему напуган, тот не станет работать. Если он прикрепляет свою библию цепочкой к конторке, то это вовсе не проявление мелочности. Он просто боится, что книжку украдут. Своего зятя он впервые видит только тогда, когда доводит его до эшафота. И это не случайно: любые личные качества человека, отнявшего у него дочь, не представляют для Пичема никакого интереса. А все преступления Мэки-Ножа интересуют Пичема лишь постольку, поскольку они дают возможность устранить человека, ставшего ему поперек пути. Что касается дочери, то она для Пичема, как и библия, всего лишь вспомогательное средство. И это больше поражает, чем отталкивает: каково должно быть его отчаяние, если из всех вещей на свете он ценит лишь те немногие, которые могут спасти его от гибели!

Исполнительнице роли *Полли Пичем* полезно изучить эту характеристику господина Пичема: Полли его дочь.

Разбойника Мэкхита актер должен представить как явление буржуазного общества. Пристрастие буржуа к разбойникам объясняется заблуждением: разбойник, дескать, не буржуа. Это заблуждение породило другое заблуждение: буржуа — не разбойник. Так что же, значит, между ними нет никакой разницы? Нет, есть. Разбойник иногда не трус. С буржуа театр обычно ассоциирует понятие «миролюбия». Эта ассоциация сохраняется и здесь: деловой человек Мэкхит испытывает отвращение к кровопролитию, если только кровопролитие не способствует успеху дела. Сведёние кровопролития к минимуму, его рационализация — вот его деловой принцип; когда нужно, господин Мэкхит показывает высокий класс фехтовального искусства. Он знает, чем обязан своей славе: известная доля романтики, выставляемая напоказ, служит не чему иному, как этой самой, только что упомянутой рационализации. Он следит за тем, чтобы все смелые или хотя бы наводящие ужас дела его подчиненных приписывались ему самому. Он подобен профессору, который не терпит, чтобы его ассистенты сами подписывали свои работы. Женщинам он импонирует не красотой, а своим положением в обществе и капиталом. Английские рисунки к «Опере нищих» изо-

бражают его приземистым, коренастым, не лишенным достоинства человеком лет сорока, с лысоватой, похожей на редьку головой. Не обладая чувством юмора, он держится чрезвычайно степенно. Солидность Мэка проявляется уже в том, что его деловое усердие направлено не столько на ограбление посторонних лиц, сколько на эксплуатацию своих служащих. Со стражами общественного порядка он, хотя это и сопряжено с расходами, поддерживает хорошие отношения. Он делает это не только ради собственной безопасности; практическое чутье говорит ему, что его безопасность и безопасность этого общества теснейшим образом связаны между собой. Посыгательство на общественный порядок, вроде того, каким Пичем грозит полиции, внушило бы Мэкхиту глубочайшее отвращение. Допуская, что его связь с тернбриджскими дамами предосудительна, Мэкхит тем не менее убежден, что ее вполне оправдывает специфика его занятий. Да, для своего увеселения он при случае пользовался и чисто деловыми связями, однако, как холостяк, он имел на это право, разумеется в известных границах. Впрочем, что касается этой, интимной стороны его жизни, то свои педантично регулярные посещения одного и того же тернбриджского кафе он ценит прежде всего потому, что они стали у него *привычкой*. А уважать и умножать привычки — это, пожалуй, и есть главная цель его истинно буржуазного существования.

Во всяком случае, исполнитель роли Мэкхита ни в коем случае не должен брать за исходный пункт его образа эти посещения публичного дома. Они — не больше, чем одно из многих иррациональных проявлений буржуазной стихии.

Свои сексуальные потребности Мэкхит, естественно, охотнее всего удовлетворяет там, где это можно совместить с радостями домашнего уюта, то есть с женщинами, в известной мере обеспеченными. Женитьба как бы пугает его предприятие. По роду своих занятий он вынужден время от времени отлучаться из столицы, и это беспокоит его лишь постольку, поскольку его служащие совершенно ненадежны. Заглядывая в будущее, он видит себя отнюдь не на эшафоте, а у комфортабельной кормушки, и притом своей собственной.

Шеф полиции *Браун* — явление в высшей степени современное. У него два лица: одно — для частной жизни, другое — для службы. Он живет не вопреки, а благодаря этому раздвоению. И, так же как и он, благодаря этому раздвоению живет все общество. Как частное лицо он никогда не отважился бы на те поступки, которые как чиновник считает своей обязанностью. Как частное лицо он и мухи не обидел бы. Да ему и не пришлось бы никого обижать... Любовь его к Мэкхиту, следовательно, совершенно искренняя, и известные материальные выгоды, которые она дает Брауну, не ставят эту любовь под сомнение: в том-то и дело, что жизнь пачкает все на свете...

Указания актерам

Что касается подачи материала, то зрителя не нужно заставлять «вживаться» в него. Нет, просто между зрителем и актером устанавливается контакт; ведь при всей своей отчужденности от зрителя актер в конечном счете обращается непосредственно к нему. При этом актер должен рассказать зрителю о данном персонаже больше, чем написано «в его роли». Конечно, актер должен найти ту линию поведения, которая наиболее удобна для событий, составляющих сюжет пьесы. Однако он обязан иметь в виду и события, не составляющие сюжета, то есть работать не только на сюжет. Например, в любовной сцене с Мэкхитом Полли не только возлюбленная Мэкхита, но и дочь Пичема; и всегда она не только дочь, но и служащая своего отца. В основе ее отношения к зрителю должна лежать ее критика общепринятых представлений о невестах разбойников и купеческих дочерях.

Об исполнении песен

Исполняя песни, актер меняет свою функцию. Ничего не может быть отвратительнее актера, притворяющегося, будто он не замечает, что оставил обыденную прозаическую речь и запел. Существует три плоскости: обыденная речь, торжественная речь и пение. Эти плос-

кости необходимо отделять друг от друга. Торжественная речь ни в коем случае не должна сливаться с приподнятой обыденной речью, а пение — с приподнятой торжественной речью. Следовательно, нельзя прибегать к пению в тех случаях, когда от избытка чувств не хватает слов. Актер должен не только петь, но также изображать поющего человека. Он не акцентирует эмоционального содержания своей песни (можно ли предложить другому кушанье, которое ты уже съел сам?), а демонстрирует жесты, являющиеся, так сказать, обычными и привычными жестами его тела. Поэтому, репетируя, лучше всего пользоваться не словами текста, а просторечными оборотами, выражающими примерно то же самое, но стандартным, обиходным языком. Что касается мелодии, то ей не нужно следовать слепо: существует манера говорить вопреки музыке, и эффект здесь подчас может быть очень большим. Секрет этого эффекта — упорная, не считающаяся с музыкой и ритмом неподкупная трезвость. Если же речь актера входит в русло мелодии, то это должно восприниматься как факт исключительный. Чтобы подчеркнуть его, актер может намеренно не скрывать от публики удовольствия, доставляемого ему музыкой. Актер только выиграет, если во время его пения публика будет видеть музыкантов или если ему разрешат проделать некоторые приготовления к пению на глазах у зрителя (скажем, подвинуть стул, нарочно подкраситься и т. п.). Особенно важно в пении, чтобы «показывающий показывал себя»...

Почему два ареста, а не один

С точки зрения немецкой псевдоклассики первая сцена в тюрьме — *оттяжка*, с нашей же точки зрения — пример примитивной эпической формы. Эту сцену действительно можно назвать оттяжкой, если, следуя правилу чисто динамической драмы, отстаивать примат идеи и подводить зрителя ко все более и более ясной для него цели — в данном случае *к смерти героя*, — если, так сказать, создавать каждым новым предложением все больший и больший спрос и, добываясь от зрителя

максимума эмоционального участия (чувства любят надежные плацдармы и не терпят разочарований), навязывать действию прямую линию развития. *Эпическая же драматургия, придерживающаяся материалистической установки* и менее всего заинтересованная в возбуждении эмоций зрителя, не преследует, собственно, никакой цели, кроме конечной, и дает иное развитие действия — не только по прямой, но и по кривым, а порой и скачками. Идеалистическая по своим установкам динамическая драматургия, объектом которой является индивидуум, была в начале своего пути (у елизаветинцев) гораздо радикальнее — радикальнее по всем решающим для драматургии пунктам, — чем двести лет спустя, в эпоху немецкой псевдоклассики, спутавшей динамику изображения с динамикой изображаемого и «прилизавшей» свой объект-индивидуум.

(Сегодня эпигонов этих эпигонов уже не встретишь: динамика изображения успела выродиться в эмпирически получаемое хитроумное нагромождение эффектов, а индивидуум, полный распад которого подразумевается, все еще склеивается из своих же кусков. Такая картина наблюдается только в драматургии. Что же касается позднего буржуазного романа, то он по крайней мере разработал психологию, полагая, что можно анализировать индивидуум, давно распавшийся на куски.)

Однако эта великая драматургия была менее радикальна в выхолащивании материала. Конструкция не устраняла здесь отклонений индивидуума от прямой линии, отклонений, «вызываемых жизнью» (к тому же из поля зрения не ускользали и внешние, «необязательные» обстоятельства, зонд вводился гораздо глубже). Эти отклонения служили двигателями действия. Внешнее раздражение проникает в самую глубину индивидуума и только здесь преодолевается. Вся сила этой драматургии в нагнетании противодействий. Однако стремление к дешевой идеальной формуле отнюдь не определяет расположения материала. Еще живо нечто от бэконовского материализма, да и сам индивидуум, не лишившийся еще плоти и крови, сопротивляется формуле. А везде, где есть материализм, в драматургии возникают эпические формы, особенно в области комиче-

ского, которое по природе своей наиболее материалистично и «низко». Сегодня, когда человека следует воспринимать как «совокупность общественных отношений», эпическая форма является единственной, способной охватить процессы, дающие драматургии материал для широкой картины жизни. И человека, живого человека, можно запечатлеть только через процессы, благодаря которым он существует. Новая драматургия, следуя своей методологии, должна распространить «опыт» и на форму. Она должна использовать все связи, существующие в жизни, ей нужна статика. Ее динамическая напряженность создается разноименно заряженными подробностями. (Таким образом, эта форма не имеет ничего общего с мешаниной обозрения.)

Почему королевский вестник появляется верхом на коне?

«Трехгрошовая опера» изображает буржуазное общество (а не только «люмпен-пролетарские элементы»). В свое время буржуазное общество создало буржуазное мироустройство, а значит, и вполне определенное мировоззрение, без которого это мироустройство не может обойтись. Когда перед буржуазией предстает изображение ее жизни, появление конного гонца короля совершенно необходимо. Господин Пичем заботится только о том, чтобы заработать на нечистой совести общества, и ни о чем другом. Пускай же практические работники театра подумают, почему не может быть ничего глупее, чем лишить королевского вестника *коня*, как это сделали почти все модернизирующие постановщики «Трехгрошовой оперы». Ведь ставя, например, пьесу о судебной ошибке, театр выполнит свой долг перед буржуазным обществом, несомненно, только в том случае, если журналист, доказывающий невиновность приговоренного, влетит в зал суда по меньшей мере на крыльях лебедя. Неужели не очевидна бестактность тех, кто, выставляя на посмешище королевского вестника, учит публику смеяться над собой? Если бы конный гонец в той

или иной форме не появлялся, буржуазная литература скатилась бы к простому изображению условий существования. Конный гонец обеспечивает полное удовольствие от созерцания вообще-то невозможных условий и является поэтому *conditio sine qua non*¹ для литературы, чье *conditio sine qua non* — непоследовательность.

Третий финал, разумеется, следует играть со всей серьезностью и с абсолютным достоинством.

1931

¹ Необходимое условие (*лат.*).

ПРИМЕР ЭПИЧЕСКОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ (Примечания к пьесе «Мать»)¹

I

Пьеса «Мать», написанная в стиле пропагандистских пьес, но требующая актеров,— пьеса антиметафизической, материалистической, *неаристотелевской драматургии* *. Последняя пользуется самозабвенным эмоциональным вживанием зрителя не столь неразумно, как аристотелевская, а также по-иному в принципе относится к некоторым психическим эффектам, например катарсису **. Не задаваясь целью отдать своего героя во власть неизбежной судьбы — во власть окружающего мира, она в то же время и не стремится отдать зрителя во власть суггестивного . театрального переживания. Стремясь научить своего зрителя совершенно определенному практическому поведению, направленному на изменение мира, она должна уже в театре привить ему принципиально иное к нему отношение по сравнению с тем, к которому он привык. Ниже следует описание некоторых опытов, которые были проведены при постановке пьесы «Мать» в Берлине в 1932 году и в Нью-Йорке в 1935 году ***.

II

Опосредствованное действие эпической сцены

В первой постановке пьесы сцена (художник Каспар Неер ****) не должна была изображать какой-либо реальной обстановки: она, так сказать, сама высказы-

¹ Статья публикуется с некоторыми сокращениями.—
Прим. ред.

вала отношение к происходящим событиям, она цитировала, рассказывала, подготавливала и напоминала. В своих скупых намеках на мебель, двери и т. д. она ограничивалась предметами, которые участвовали в игре, то есть такими, без которых действие не могло бы развиваться или развивалось бы иначе. Прочная система металлических труб позволяла быстро менять обстановку каждой сцены; одни — несколько выше человеческого роста — были установлены вертикально и укреплены на полу сцены на различных расстояниях друг от друга; на них монтировались горизонтально другие трубы, раздвижные, которым можно было придать любую длину и на которых крепился холст. В промежутках между трубами висели в рамках закрывающиеся деревянные двери. Сцена в Нью-Йорке (художник Макс Горелик) была оформлена аналогично, но более стабильно. На большое полотно, помещенное на заднем плане, проецировались тексты и фотографии; они оставались там на протяжении всей сцены, поэтому экран заодно служил и своего рода кулисой. Сцена показывала, таким образом, не только наметки реальной обстановки — с помощью текстов и фотодокументов она отражала тот могучий духовный подъем, который сопровождал происходящие события. Проекция отнюдь не являлась просто механическими вспомогательными средствами — это не ключ к задачку и не подстрочник; они занимают по отношению к зрителю не позицию содействия, а позицию противодействия: они противодействуют его полному эмоциональному вживанию, прерывают его механическое следование за действием. Они делают *действие опосредствованным*. Тем самым они становятся органическими частями произведения искусства.

III

Берлинская постановка

ПРОЕКЦИИ

Сцена I

Пелагеи Власовы всех стран

Сцена II

Борьба за копейку

Сцена III

Фото: «П. Сухлинов, хозяин заводов «Сухлинов и К°»

Сцена IV

Теория, овладевшая массами, становится материальной силой! (Маркс)

Сцена V

1 Мая. Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Сцена VI

Партбилет Российской социал-демократической рабочей партии (большевиков) на имя Пелагеи Власовой из Твери

Сцена VI

Трудящиеся стремятся к знанию, так как оно необходимо им для победы (Ленин)

Сцена VII

Докажите, что вы умеете бороться! (Из обращения Ленина к женщинам)

Сцена VIII

Эмблема серпа и молота, помещенных порознь, то есть рядом друг с другом, и соединенных союзом «и».

Сцена VIII (продолжение)

Эмблема серпа и молота, соединенных крест-накрест.

Сцена IX

Необходимо развивать общественную деятельность женщин, чтобы они сбросили с себя обывательскую психологию домашнего очага и семьи (Ленин)

Сцена X

Религия — опиум для народа (Маркс)

Сцена XI

Фотографии воюющих: царь, германский кайзер, Пуанкаре, Вильмон, Грей.

Сцена XII

1914. Против течения!

Сцена XIII

Фотография Ленина; рядом: *Превратить войну империалистическую в войну гражданскую!*

Сцена XIV (начало)

1917

Сцена XIV (конец)

В ноябре 1917 года русский пролетариат взял власть в свои руки

Фильм с документальными кадрами об Октябрьской революции (запрещен цензурой)

В зрительном зале транспарант: *«Без участия женщин нет подлинного движения масс» (Ленин)*

Нью-Йоркская постановка

Перед сценой I

Титры: *Жизнь революционерки Пелагеи Власовой из Твери*

Картина: Портрет матери

Сцена I

Титры: *В 1907 году рабочие города Твери жили в условиях крайних лишений*

Картина: Лавочный счет, написанный крупным, ко-
ржавым почерком:

<i>Хлеб</i>	<i>4 коп.</i>
<i>Сало</i>	<i>7 коп.</i>
<i>Капуста</i>	<i>3 коп.</i>
<i>Картошка</i>	<i>5 коп.</i>
<i>Лук</i>	<i>2 коп.</i>
<i>Чай</i>	<i>5 коп.</i>
<i>Итого</i>	<i>26 коп.</i>

Сцена II

Титры: *Пелагея Власова с огорчением видит, что ее сын общается с революционными рабочими*

Картина: Четыре бедные женщины — представительницы разных рас, среди них негритянка и китаянка,

надпись:

В каждой стране мира есть женщины, подобные Пелагее Власовой

Сцена III

Титры: *Мать сама распространяет листовки на заводе Сухлинова, чтобы помешать сыну заниматься революционной деятельностью*

Картина: Листовка:

Рабочие!

Не допускайте, чтобы Сухлинов урезал ваши заработок!

Не вступайте в переговоры! Бастуйте!

Заводской комитет

Сцена IV

Титры: *Мать получает первый урок экономики*

Картина: Завод и портрет владельца завода в овале, надпись под всей картиной: *Заводы Сухлинова*
надпись под портретом: *П. Сухлинов, владелец заводов*

Сцена V

Титры: *1 Мая рабочие Твери протестуют против снижения зарплаты. Мать получает урок политики*

Картина: Демонстрация

Сцена VI

Титры: *1908 год. Павел в тюрьме. Иван Весовицков приводит мать в дом своего брата Николая, учителя, живущего в городе Ростове*

Картина: Партийный билет Власовой, перекрытый портретом матери, и надпись: *Билет члена Российской социал-демократической рабочей партии Власовой*

Титры: *Учитель застает свою хозяйку в разгар собрания*

Титры: *Мать учится писать и читать*

Картина из слов: *Знание — сила (Фрэнсис Бэкон)*

Картина, составленная из слов: *Классовая борьба — рабочий — эксплуататор*

Титры: *Иван Весовицков не узнает своего брата*

Картина: Царский портрет в раме.

Сцена VII

Титры: *Мать использует свидание с сыном в тюрьме, чтобы получить адреса революционно настроенных крестьян*

Картина: Тюрьма.

Сцена VIII

Титры: *В 1909—1913 годы рабочие неоднократно пытались вовлечь в свое движение крестьян-бедняков*

Картина: Рабочие с одной стороны, крестьяне — с другой.

Сцена IX

Титры: *Павел возвращается после долгой ссылки из Сибири*

Картина: Донесение по Третьему отделению.

Сцена X

Титры: *Павел Власов задержан при переходе финской границы и казнен*

Картина: Фотография Павла. Затем — его полицейский снимок.

Сцена XI

Титры: *Объявление войны*

Картина: Фотография царя и его генералов.

Сцена XII

Титры: *В первые годы войны рабочие не слушали революционеров*

Картина: строка текста: *Мы надеемся, что вы потерпите крах!*

Сцена XIII

Титры: *Мать ведет антивоенную пропаганду*

Картина: Список погибших (три сражения на Восточном фронте).

Сцена XIV

Титры: *В бурлящих рядах бастующих рабочих и вставших солдат идет Пелагея Власова, мать*

Картина: Фотография вооруженной демонстрации.

Конец

Титры: *В ноябре 1917 года русский пролетариат взял власть в свои руки*

IV

Эпический стиль игры

Эпический стиль игры пользуется максимально простыми группировками актеров на сцене, способствующими более наглядному изображению смысла событий. «Случайная», «похожая на жизнь», «непринужденная» группировка отвергнута, сцена не отражает «естественного» беспорядка вещей. Желаемая противоположность естественного беспорядка — естественный порядок. Упорядочивающие соображения — историческо-общественного характера. Точка зрения, на которую должна стать режиссура, не будет полностью очерчена, но если ее назвать точкой зрения описателя нравов и историка, она для многих станет понятнее. Во второй сцене пьесы «Мать» должны быть, например, четко разработаны и отделены друг от друга следующие внешние события:

1. К молодому рабочему Павлу Власову впервые приходят революционеры. Они хотят устроить у него на квартире подпольную типографию.

2. Новое общество сына вызывает у матери тревогу. Она пытается отпугнуть рабочих, сделать так, чтобы они перестали ходить в ее дом.

3. В короткой песенке работница Маша Халатова говорит, что рабочий, для того чтобы добиться хлеба и работы, должен «перетрясти все государство сверху донизу».

4. Полицейский обыск в доме Пелагеи Власовой убеждает ее в опасности новой деятельности сына.

5. Хотя мать в ужасе от грубостей жандармов, она все же говорит, что виновным в применении насилия считает не государство, а своего сына. Поэтому она и осуждает Павла, а еще более — его совратителей.

6. Мать узнает, что ее сын получил опасное поручение — распространять листовки. Чтобы не подвергать его опасности, она вызывается сделать это сама.

7. После краткого совещания революционеры передают листовки матери. Она не может их прочесть.

Эти семь событий должны быть показаны без патетики, столь же значительно и ясно, как любые извест-

ные исторические события. Артист эпического театра, служащего неаристотелевской драматургии, должен делать при этом все, чтобы проявить себя посредником между зрителем и событием. Это *проявление самого себя* также делает воздействие на зрителя, как мы к тому и стремимся, опосредствованным.

V

Пример: описание первой постановки пьесы «Мать»

Вот что удалось показать первой исполнительнице роли матери (Елене Вейгель *), применяя эпический стиль игры.

1. В первом эпизоде исполнительница, стоя в определенной типической позе посредине сцены, произносила текст таким образом, словно он написан в третьем лице, то есть она не только не создавала иллюзии, будто она — это и есть в действительности Власова или будто она считает себя ею и действительно произносит этот текст так, как его произнесла бы Власова. Нет, она даже препятствовала тому, чтобы зритель, по небрежности или по старой привычке, перенесся в некую определенную комнату и вообразил себя незримым свидетелем, подслушивающим естественную, интимную и единственную в своем роде сцену. Например, она открыто представила зрителю то лицо, которое ему предстоит видеть в течение нескольких часов как лицо действующее и требующее ответного действия.

2. Попытки Власовой отвадить революционеров от своего дома показывались исполнительницей так, что зритель, проявив некоторое внимание, мог почувствовать ясность ее души. Слова, которыми она упрекает революционеров, выражают скорее испуг, чем раздражение, а ее предложение раздать листовки полно порицания.

3. Проникнув на заводской двор, она показала, что революционеры выиграют, если сумеют привлечь на свою сторону такого борца.

4. Свой первый урок экономики мать воспринимает, ведя себя как великая реалистка. Энергично, но вместе с тем и участливо полемизирует она со своими противниками как с идеалистами, не желающими видеть действительность. От доказательств она требует не только правды, но и правдоподобия.

5. Сцена майской демонстрации произносилась таким образом, будто действующие лица предстали перед судом, но в конце сцены артист, исполняющий роль Смагина, изображая поражение, падает на колени, а исполнительница роли матери нагибается к нему и с последними произносимыми ею словами подхватывает знамя, выпавшее из его рук.

6. С этого момента актриса исполняет роль матери с гораздо большей симпатией и достоинством, за исключением самого начала этих сцен, где она кажется испуганной. Хор «Хвала коммунизму» поется легко и спокойно.

Сцена, в которой Пелагея Власова вместе с другими рабочими учится читать и писать,— наиболее трудная для исполнительницы. Смех зрителей над отдельными ее словами не должен помешать ей показать, как трудно учиться пожилым, неповоротливым людям, он должен помочь раскрыть всю серьезность поистине исторического события — социализации науки и духовной экспроприации буржуазии эксплуатируемым и прикованным к физической работе пролетариатом. Это не подразумевается «между строк», а говорится прямо. Дело в том, что многие из наших артистов, когда им приходится говорить в какой-либо сцене о чем-нибудь прямо, тотчас начинают беспокойно искать в ней нечто, чего прямо не сказано, чтобы это-то и представить. К этому «невыразимому», сказанному между строк, которое нуждается в их помощи, они и бросаются. Но так как благодаря этому выразимое и выраженное ставится банальностью, такое отношение наносит вред исполнителю.

В небольшой сцене «И. Весовщиков не узнает своего брата» исполнительница показала, что Пелагея Власова не верит в неизменность характера и взглядов учителя, но и не указывает пальцем на происходящие перемены.

7. Пелагея Власова должна на глазах у врага вместе с сыном выполнять революционную работу. Она обманывает тюремного надзирателя, разыгрывая перед ним укоренившееся в его представлении трогательное и безобидное поведение, свойственное любой матери. Она дает ему возможность проявить сочувствие к ее безобидности. Таким образом, являясь сама образцом совершенно новой материнской любви, активно вмешивающейся в судьбу сына, она использует свое знание материнской любви, старой, отжившей, фамиллярной. Исполнительница показывает, что мать понимает юмор этой обстановки.

8. В этой сцене исполнительница также показывала, что не только она сама, но и Власова ощущает легкий комизм своего притворства. Она ясно показала, что пассивного, хотя и гибкого поведения (заслуженно потерпевшего) совершенно достаточно, чтобы пробудить сознание классовой принадлежности у мясника. Она показывает, какова эта маленькая скромная капля, которая переполняет чашу. Хор «Хвала Власовым» (пример ограничивающего воздаяния хвалы) декламировался перед гардиной и в присутствии Власовой, стоящей сбоку, несколько поодаль.

10. Скорбь матери о сыне может показать ее седина. Скорбь глубока, но она только отмечается. Разумеется, она не уничтожает юмора. Описание вознесения Христово должно быть проникнуто им.

11. Эффект сцены определяет то, насколько ясно будет показано, как истощены силы Пелагеи Власовой. Ей очень трудно говорить громко и отчетливо. Перед каждой фразой она в течение долгой паузы собирается с силами. Затем она ясно, определенно и без эмоций выговаривает фразу. Так она демонстрирует свою долготерпеливую школу. Исполнительница поступает правильно, подавляя свое сострадание к изображаемому ею персонажу.

12. Исполнительница не только высказывалась здесь против рабочих, с которыми она говорила, но и показывала себя частью их: она давала представление о себе как о представителе пролетариата периода начала войны. С наибольшей тщательностью произносилось ее

«да-а...» в четвертой строке от конца сцены — оно становилось чуть ли не кульминацией сцены. Старуха со сгорбленной спиной поднимала подбородок и, улыбаясь, произносила это слово протяжно и тихо, «головным голосом», будто создавала одновременно и то, как велико искушение предоставить все самотеку, и то, что в существующем положении пролетариату необходимо жертвовать всем до последнего.

13. Ведя антивоенную пропаганду, исполнительница говорила, согнувшись, повернувшись вполоборота, закутанная большим платком, — она подчеркивала подпольный характер этой работы.

Из всех черт она настойчиво подбирала те, знание которых давало возможность самой широкой политической трактовки Власовых (следовательно, и совершенно индивидуальные, однократные и неповторимые!), а также те, которые делают возможной работу для самих Власовых; иными словами, она играла так, будто перед ней сидят политики, однако это не умалило ее как артистку, а ее игра не перестала от этого быть искусством.

VI

Хоры

Чтобы воспрепятствовать «поглощению» зрителей, «свободному ассоциированию», в зрительном зале могут быть размещены небольшие хоры, которые показывают зрителям пример правильного отношения к представляемому, приглашают их выработать свое мнение и призвать на помощь свой опыт, строго контролируя изображаемое. Такие хоры исполняют «Обращение к практикам» в зрительном зале, призывают зрителей к свободе по отношению к изображаемому лицу и к самому представлению. Их можно свободно менять (смотря по обстановке), дополнять или заменять декламацией цитат или документов, исполнением песен и т. д.

VII

Модель для последующих сцен

Когда публика уже познакомилась в ходе спектакля с образом матери, могут быть показаны, например, следующие сцены:

ПАЛЬТО ИЗ БУМАГИ

Даже в мелочных событиях будней Пелагея Власова стремится вести борьбу с равнодушием эксплуатируемых к своим страданиям.

Работница (с ребенком). Сколько с меня?

Лавочница. Колбаса — пять копеек, мука — двенадцать, мармелад — десять, чай — двадцать, спички — две копейки. Всего сорок девять копеек.

Работница (обращаясь к ребенку). Видишь, Ильич, сорок девять копеек, а мне еще надо купить тебе пальто. (К другим женщинам в магазине.) Зябнет он у меня все время.

Женщины. Уж слишком он легко одет. Чего удивительного, если простудится. Как можно позволять ему так бегать в такую метель?

Работница. Но у меня всего только двадцать копеек. А есть у вас пальто?

Лавочница показывает вешалку, на которой висят шесть детских пальто.

Работница. Ого, сколько! (Пробует материал.) И размер, кажется, как раз. Вон то не такое уж дорогое. Оно, конечно, и не такое теплое. Но не плохое. Вон то, с подкладкой, было бы лучше.

Лавочница. Оно и дороже.

Работница. А то, полегче, сколько стоит?

Лавочница. Пять с полтиной.

Работница. Ну, тогда я не могу его купить, столько у меня нет.

Лавочница. Даром только смерть. (К другой женщине.) Вы что желаете?

Женщина. Полфунта смальцу.

Работница. На прошлой неделе на заводе Мура-това опять урезали получку.

Пелагея Власова. Я тоже слыхала, да и рабочие согласились.

Работница. Да ведь только потому, что иначе Муратов совсем закрыл бы фабрику. Когда моему мужу приходится выбирать: меньшая получка или никакой, он выбирает меньшую.

Пелагея Власова. Видишь, Ильич, всегда нужно стоять за меньшее зло. Да ведь в конце концов это и для Муратова — меньшее зло. Ему приятнее платить нам меньше, чем больше. Когда Муратову хочется получить больше дохода, Ильич, он должен урезать заработок твоего отца. Твой отец ведь не обязан работать, если не хочет. Но тебе обязательно нужно пальто. И не за двугривенный, а настоящее. А если за двугривенный, тогда вот это (*берет бумажную выкройку пальто с прилавка и надевает ее маленькому Ильичу*).

Лавочница. Не трогайте мои выкройки.

Пелагея Власова. Видишь, Ильич, тебе никакого пальто не полагается. Конечно, такое, из бумаги, — это не настоящее. А ведь тебе-то нужно настоящее? Видишь, оно тонкое, как бумага. А у твоей матери и вообще-то никакого нет. Это совсем неправильно.

Лавочница. Я не разрешаю вам брать выкройки!

Первая женщина. Она ведь просто шутит.

Вторая женщина. Зачем это вам нужно, насмехаться над ребенком?

Пелагея Власова. Кто насмехается над Ильичом? Я или господин Муратов, хозяин швейной фабрики? Ильич потребовал пальто за несколько копеек, он получил его. Ему холодно? Надо было требовать теплое!

Лавочница. Скажите уж, что я виновата, потому что не дарю ему пальто.

Работница. Я ничего у вас не просила, я знаю, что вы этого не можете.

Первая женщина (*обращаясь к Пелагее Власовой*). Ведь правда, вы вовсе не хотели сказать, что лавочница виновата?

Пелагея Власова. Нет, никто не виноват, кроме Ильича.

Работница. И все-таки купить пальто я не могу.

Л а в о ч н и ц а. Вас и не заставляют покупать, если цена для вас высока.

Р а б о т н и ц а. У меня остается еще двадцать копеек, и это все.

В т о р а я ж е н щ и н а. Я знаю ее, она ходит повсюду и только сеет недовольство.

П е р в а я ж е н щ и н а (*показывает на лавочницу, которая теперь плачет*). Ведь ей нужно платить хозяину фабрики за пальто.

П е л а г е я В л а с о в а. Конечно, это не пальто, оно не греет. И это (*она показывает на висящее пальто*) тоже не пальто: это товар. Раз хозяину швейной фабрики нужен доход, Ильич не может получить другое пальто. Это пальто, Ильич,—меньшее зло. Совсем без пальто было бы большее зло. Иди, Ильич, со своим пальто, скажи, пусть снег тебя пощадит, так как господин Муратов не хочет тебя пощадить. У тебя не такое пальто, как нужно, и не такие родители, как нужно, Ильич: они не знают, как достать для тебя пальто. Ну, скажи же, пусть снег и ветер дуют вот сюда, где висят пальто.

VIII

Американская обработка

Чтобы проиллюстрировать драматический принцип, приведем обработку пьесы, сделанную американским драматургом Питерсом по поручению «Тиэтр Юнион» в Нью-Йорке, в которой он возвратился к прежним принципам.

ВВОДНАЯ СЦЕНА

Раннее утро в кухне и жилой комнате Пелагеи Власовой. Мать варит сыну суп. Павел выходит из маленькой комнатки за перегородкой, застегивая ворот рубашки. В руке у него брошюра.

П а в е л. Доброе утро, мать!

М а т ь. Да ведь еще только пять часов, Павел.

П а в е л. Я знаю, мать. Я сегодня рано встал. У меня дело. (*Садится и зашнуровывает ботинки, читая одновременно брошюру, которую он положил на стол.*)

М а т ь (*глядит на него озабоченно, затем качает головой*). Дело! (*Снова подходит к плите и мешает суп*.) Павел!

П а в е л. Да, мать?

М а т ь. Мне прямо стыдно давать тебе этот суп на обед, такой он пустой. Но мне нечего положить в него, Павел: ничегошеньки в доме нет. Те две копейки в час, которые на прошлой неделе урезали с твоей получки, так много значат, Павел. Уж я и так и сяк, да как-то все не получается, чтобы обернуться незаметно.

П а в е л (*погруженный в чтение, рассеянно*). Это ничего, мать.

М а т ь. Нет, не ничего. Ты работаешь целый день, и работа тяжелая; тебе надо есть хорошо, чтобы были силы. (*Отворачиваясь к плите, качая головой*.) Ох, плохо, плохо. Своему сыну единственному не могу дать на обед хорошего супа! Ты молодой, Павел. Ты должен расти. (*Оборачивается к нему, но Павел погружен в чтение*.) Ну чего ты все время читаешь эти книги? Ты теперь всегда недоволен. От урезанной получки да от пустого супа будешь еще недовольнее. (*Тем временем она наливает суп в его котелок и ставит перед Павлом, ссутулившимся над книгой*.)

П а в е л. Спасибо. (*Не отрывая глаз от книги, поднимает крышку котелка и вдыхает запах супа; затем, опустив крышку, отодвигает котелок*.)

М а т ь. Знаю, знаю, Павлуша, суп плохой, но что я поделаю? Что поделаю?

Павел не отвечает. Небольшая пауза.

М а т ь. Я знаю, что ты думаешь. «Старуха мне теперь уже не в помощь. Только обуза. И зачем мне держать ее, кормить и одевать ее из моей никчемной получки?» Ну да, ну да, ты скоро уйдешь. (*Садится; на лице мұка*.) Что же делать, Павел, что же делать? Я и так растягиваю каждый пятак, дальше некуда. Урезаю на дровах, выгадываю на керосине. И латаю, и штопаю, и экономлю. И все никак, Павел, все никак. Не знаю, что и делать.

Павел по-прежнему углублен в книгу. Мать встает и начинает убирать комнату. Она чистит пиджак сына, вытирает мебель, подметает пол. В это время по обеим сторонам сцены появляется хор революционных рабочих, хор поет.

Х о р.

Работай! Работай упорней, упорней!
Выгадывай, выкраивай и экономь!
Рассчитывай, рассчитывай хитрее,
Но если нет денег,
Все равно не добьешься ничего.

Делай, что хочешь,
Ничто тебе не поможет;
Дела твои плохи,
Но будет еще тяжелей;
Жить дальше так невозможно,
Но где же тогда ответ?

Жила-была ворона,
Ей не под силу было прокормить птенцов.
Она тщетно билась с зимней вьюгой,
А потом, побежденная, села и заплакала;
Вот так и ты побеждена,
Вот так и ты плачешь.

Делай, что хочешь,
Ничто тебе не поможет;
Дела твои плохи,
Но будет еще тяжелей;
Жить дальше так ты не можешь,
Но где же тогда ответ?

Труд твой тщетен, бесплодны твои старанья
Обеспечить то, чего обеспечить нельзя.
Пополнить то, чего никогда не пополнить,
Раз денег нет, сколько ни работай — не хватит.

Не ты ведь решаешь, должно или нет
Быть мясо в твоём котле.

Делай, что хочешь,
Тебе ничто не поможет;
Дела твои плохи,
Но будет ещё тяжелей.
Жить дальше так ты не можешь,
Но где же тогда ответ?

Хор стихает. Раздается стук в дверь. Павел быстро встает. Мать, удивленная, оборачивается, следя за ним. В комнату входит группа рабочих-революционеров. У некоторых оттопыриваются карманы пальто.

А н т о н Р ы б и н. Ну, вот мы и пришли.

П а в е л. Здравствуй, Антон. Привет, Андрей.

М а ш а (*осматриваясь*). Да, здесь, кажется, без-
опасно. Они нас здесь никогда не найдут.

А н д р е й. Это Маша Халатова, Павел. (*Маша и Павел пожимают друг другу руки.*) Павел вступил в нашу группу только неделю назад. А это Иван, Иван Весовщиков. Павел предложил нам свой дом на случай особой работы.

Остальные пожимают Павлу руки.

И в а н. Такой работы хоть отбавляй.

А н д р е й. Нам надо печатать листовки, Павел. Сокращение зарплаты всколыхнуло весь завод. Мы уже три дня распространяем листовки.

М а ш а. Но сегодня решительный день.

А н д р е й. Сегодня вечером будет заводское собрание, и на нем решат, уступить или бастовать!

А н т о н. Итак (*вынимает из-под пальто гектограф, поднимая его к потолку*), мы принесли с собой нашу малую типографию.

Маша извлекает из-под пальто несколько пачек бумаги. Все вместе смеются.

П а в е л (*тоже смеясь*). Садитесь. Садитесь. Мать угостит вас чаем.

Все снимают пальто, подходят к столу, устанавливают гектограф и приготавливаются печатать.

А н д р е й (*подавая Павлу скатерть, которую он только что снял со стола*). На, закрой получше окно, Павел.

А н т о н. Кстати, где твой брат, Маша?

М а ш а. Мы решили, что ему лучше не приходиться. Вчера за ним, кажется, до самого дома кто-то следил. Вот он и решил идти сегодня прямо на завод.

П а в е л. Я вот что хотел сказать (*они обращают к нему лица, и он понижает голос*). Говорите потише, хорошо? Не хочется, чтобы она слышала нас (*он кивает головой в сторону матери, занятой у плиты*). Она ведь уже не молода. (*Они смотрят на него мгновенье, затем кивают. Молчание.*)

А н т о н. Ну, вот трафарет. Ну-ка, давай...

У каждого свое дело: вскоре все углубляются в работу. У плиты мать медленными движениями приготавливает чай. Время от времени, украдкой она оборачивается и следит за рабочими. То, что она видит, не нравится ей.

М а т ь. Вот так компания, нашел с кем связаться! Не нравятся мне они. От них только горя и жди. Заведут его в беду бог знает какую. (*Бросает чайник на плиту.*) Нет, господа хорошие. Не стану я для вас чай готовить. (*Подходит решительно к столу.*) Павел, у меня чаю маловато. Вы ведь не будете пить слабый чай?

П а в е л. Что ты, мама! Слабый чай — это ничего.

М а т ь (*не зная, что сказать*). Ну, ладно. Ну, ладно. (*Отходит обратно к нише, в которой стоит плита, и садится на табуретку.*) Что же теперь делать? Если я не подам им чай, он поймет, что они мне не нравятся. (*Антон и Маша шепчутся между собой в то время, как она на них смотрит.*) Шепчутся, чтобы я их не слышала. Гм! Хорошие же вещи, наверное, говорят, что о них и сказать громко нельзя. (*Она встает и решительно подходит к столу.*) Павел, что, по-твоему, подумает хозяин, если он заметит, как приходят сюда в пять часов утра какие-то подозрительные люди и что-то печатают? Мы и без того уж должны за квартиру.

П а в е л. А почему ты думаешь, что он заметит, мать?

И в а н. Поверьте, госпожа Власова, мы как раз больше всего и беспокоимся о вашей задолженности за квартиру. Этого как будто и не видно, но это правда.

М а т ь (*сурово*). Ну, это еще как сказать. (*Возвращается к плите и снова садится.*)

М а ш а. Мне думается, твоя мать настроена против нас, Павел.

А н д р е й. И моя мать тоже такая. Ей трудно понять, что все, что мы делаем, поможет ей покупать чай и платить за квартиру.

М а ш а (*поет, обращаясь к матери*).

Если у тебя и супа нет,
Где тогда взять пищу, чтобы жить?
Так схвати ты это государство,
Снизу доверху перетряси его,
Пока суп не будет у тебя.
Вот как пищу ты найдешь, чтоб жить.

Если нет работы никакой,
Как же сможешь ты существовать?
Так схвати ты это государство,
Снизу доверху перетряси его,
Чтобы стал ты сам себе хозяин.
Так найдешь работу для себя.

Если издеваются: ты слаб,—
Времени тогда терять нельзя;
Вот твоя задача: всех собрать,
Всех, кто слаб, в один большой отряд.
Будет сила негибкая в вас,
Не посмеют насмехаться над тобой.

Резкий свисток на улице. Группа людей мгновенно прекращает работу.

И в а н. Полиция!

А н д р е й. Скорей, гектограф! (*Маша с гектографом в руках направляется к дивану.*) Нет, не сюда. За окно. Антон, спрячь листовки. Сядь на них. (*Все делается второпях. Мать, застыв от изумления, наблюдает.*)

М а т ь. Полиция? Павел! Павел, что же вы делали? Почему полиция идет, Павел? Что вы печатали?

М а ш а (*мягко уводя мать к стулу у окна*). Ну-ну, мать. Ничего не случится. Вы только садитесь здесь и сидите тихонько.

(*Гектограф спрятан, рабочие рассказываются. Минутная пауза; без стука в дом врывается полиция.*)

П о л и ц е й с к и й. Всем оставаться на местах. Первый, кто двинется с места, будет застрелен...

Эта обработка пьесы была нами отклонена, но нам не удалось победить ее тенденцию в общем стиле спектакля.

IX

Критика Нью-Йоркской постановки

(Для журнала «Нью мэссис»)

Спектакль «Мать», показанный театральной организацией «Тиэтр Юнион», представляет собой попытку познакомить нью-йоркскую публику с постановкой неизвестного до сих пор типа. Этот тип пьесы неаристотелевской драматургии пользуется изобразительными принципами нового, эпического театра, а именно — применяя, с одной стороны, технику высокоразвитого буржуазного театра, а с другой — технику небольших пролетарских актерских групп, которые после революции в Германии разработали в политических целях своеобразный новый стиль. Этот стиль неизвестен не только зрителям, но и артистам, режиссерам, драматургам. Режиссура требует здесь политических знаний и таких способностей в области искусства, которые при постановке пьес общеизвестного типа не нужны.

Если какой-либо театр и в состоянии идти впереди публики, а не плестись у нее в хвосте, то это пролетарский театр. Однако идти впереди публики — вовсе не значит выключать ее из участия в театральном производстве. Наши театры должны в гораздо более широких, чем в настоящее время, масштабах организовать политический и культурный контроль над театральным производством со стороны наиболее сознательной публики. Целый ряд вопросов, возникших при постановке пьесы

«Мать», мог бы без труда быть решен при участии рабочих, а организовать такое участие нетрудно. Никогда, например, политически грамотные рабочие не согласились бы с театром, утверждающим, что, поскольку для публики важно, чтобы пьеса продолжалась не более двух часов, необходимо во что бы то ни стало вычеркнуть в третьем акте большую (отнимающую всего 7 минут) сцену антивоенной пропаганды. Они тотчас сказали бы: ведь тогда получится, что вслед за сценой, показывающей, как в 1914 году подавляющее большинство пролетариата отклоняет лозунги большевиков (XII), наступает без всякого перехода, будто манна небесная для тех, кто сидит сложа руки, переворот 1917 года! (XIV). Ведь надо показать, что для осуществления таких переворотов необходима революционная работа, и, кроме того, показать, как ее следует проводить. Аргументируя таким образом, они спасли бы и эстетическое построение третьего акта, погубленное злосчастной купюрой ключевой сцены пьесы.

Драматургия типа пьесы «Мать» одновременно и требует и предоставляет гораздо большую по сравнению с пьесами иного типа свободу дочерним искусствам, то есть музыке и сценическому построению. Нас чрезвычайно удивило, насколько незначительные творческие возможности были предоставлены отличному оформителю сцены. Его не привлекали к обсуждению расстановки атрибутов сцены, расположения действующих лиц, у него ничего не спросили относительно костюмов. Так, например, без его ведома в последний момент была произведена русификация костюмов — акт в политическом отношении сомнительный, поскольку это порождало лубочное впечатление и деятельность революционных рабочих приобретала экзотический, местный характер. Даже вопрос освещения решался без художника. По его замыслу осветительные и музыкальные атрибуты открыто представляли взору зрителя. А здесь рояли во время музыкального действия не освещались, и поэтому возникало лишь впечатление, что для них просто-напросто не нашли другого места («Есть у меня идея — дай бороду наклею и веером прикроюсь впереди, подика бороду найди»). На дезиллюзионирующей сцене при-

менялись осветительные эффекты иллюзионной сцены; например (среди этих, рассчитанных на совершенно иной эффект простых стен), создавалось эффектное освещение октябрьской ночи. Так же обошлись и с музыкой Эйслера: режиссура считала, что группировка и общественные жесты поющих не должны быть согласованы с музыкой; в результате некоторые куски пьесы совершенно утратили свой смысл, были допущены и политические искажения. Так, например, хор «Партия в опасности» нанес ущерб всему спектаклю. По воле режиссуры певец или певцы, вместо того чтобы разместиться рядом с музыкальной аппаратурой или за сценой, вторгаются в комнату, где лежит больная мать, и резкими жестами призывают ее идти на помощь партии. Вместо преданности отдельного лица своей партии, проявившейся в час опасности, театр показал черствость, жестокость; вместо призывного клича партии, в ответ на который поднимаются даже смертельно больные, прозвучал приказ, согнавший с постели старую больную женщину. Пролетарский театр должен научиться свободно развивать различные искусства, которые ему необходимы. Театр должен учитывать художественные и политические аргументы и не позволять режиссеру становиться на путь «индивидуального самовыражения». Весьма важен вопрос упрощения. Для того чтобы зритель мог до конца понять политическое значение поведения персонажей драмы, в показе поведения необходимы некоторые упрощения. Но простота — не примитивность. В эпическом театре персонаж вполне может экспонировать себя в минимальное время, например, заявив просто: я учитель в этой деревне, моя работа очень тяжела, так как у меня слишком много учеников, и т. д. Но наличие возможности — это еще не реализация ее. Для реализации возможности необходимо искусство. Манера говорить, общественные жесты — все надо тщательно отобрать и вылепить характерными штрихами. Так как интерес зрителя направляется исключительно на поведение персонажей, необходимо, чтобы с чисто эстетической точки зрения жест был всегда значительным и типичным. В режиссуре должен прежде всего чувствоваться исторический взгляд на происходящее.

Так, небольшая сцена, в которой Власова получает первый урок политической экономии, вовсе не является лишь одним из событий ее частной жизни; это — событие историческое: под чудовищным гнетом нищеты эксплуатируемые начинают мыслить. Они выявляют причины своей нищеты. Пьесы этого типа проявляют такой глубокий интерес к развитию описываемой в них жизни как к историческому процессу, что способны оказать свое полное воздействие на зрителя лишь при втором просмотре. Отдельные высказывания персонажей постигаются во всей своей полноте лишь тогда, когда зрителю уже известно, как будут говорить эти персонажи в дальнейшем. Поэтому всем событиям и высказываниям необходимо придать такой характер, чтобы они оставались в памяти. В постановке пьесы «Мать» в «Театр Юнион» правильные речевые приемы были использованы в следующих местах: в сцене болезни матери — госпожой Генри (к сожалению, позднее сцена была сокращена); в сцене майской демонстрации исполнителем роли Павла — Джоном Боруффом, особенно в тот момент, когда он говорит: «Смагин, рабочий, революционер, пятнадцать лет в революционном движении, первого мая тысяча девятьсот восьмого года, в одиннадцать часов утра» и т. д.; артисткой Миллицент Грин в сцене, где бедная женщина, которую выселяют из квартиры, требует библию, чтобы доказать, что христианин должен любить своего ближнего, и потом разрывает ее.

Приведенные места произносились правильно, потому что они произносились с полной ответственностью, как заявления на суде, которые записываются в протокол, и потому, что они вытекали из основной позиции персонажа.

Все это трудные художественные задачи, и неудача или частичная неудача вначале не должны обескураживать наши театры. Если мы сумеем улучшить организацию театрального производства, если нам удастся убедить наше представление о театре от косности, если мы усовершенствуем и сделаем гибкой нашу технику, то мы — при наличии энтузиазма нашей пролетарской публики и наших молодых театров — сможем создать настоящее пролетарское искусство.

XI

Примитивна ли неаристотелевская драматургия типа пьесы «Мать»?

Несмотря на то, что нью-йоркская постановка в своих принципах была не очень четкой, в ней все же осталось много такого, что позволяет характеризовать ее как эпическую. Сожаления буржуазных зрителей, которых лишили привычного «персживания», не заставили себя ждать ни в Берлине, ни в Нью-Йорке.

«Ахт-ур абендблат», 18. I. 1932:

«...Брехт обращается к слуху и разуму, почти совершенно отбрасывает русский колорит и основы русской психологии, изображение которых сделало тенденциозный роман Горького произведением искусства...»

«Нью-Йорк дейли геральд», 20. XI. 1935:

«...Пудовкин переработал роман в выдающийся и трогательный трагедийный фильм. В переделке же Брехта горестная повесть о рабочей матери, невольно способствующей гибели своего сына и искупающей свою вину, идя на смерть вместе с ним во время забастовки, невероятно искажена... показана мать, проходящая своего рода семинар по тактике классовой борьбы с 1905 по 1917 год, а колорит классического произведения Горького почти исчез...»

«Дейче цейтунг», Берлин, 18. I. 1932:

«...Для выявления стиля этих спектаклей в распоряжении театра имеются артисты, чарующие ясностью своей игры. Правда, собственно артистическое, то есть претворенная в переживаемом сценическом действии страсть, подавляется, и вместо него выступает репортер, рассказчик, посторонний наблюдатель».

«Вестфалишер курир», г. Хамм:

«...Он (Биллингер) показывает также своей концовкой, как после гибели этой соvrащенной демонами четы некто, под влиянием событий и проникшись милостив

Христова дня, некто, также очарованный волшебством снежной ночи, принимает решение вступить в брак — это шедевр Биллингера, созданный им во имя благополучия брака, как он нам непостижимо завещан в таинстве очеловечения бога и святого семейства. Мы можем гордиться тем, что наконец вновь драматург-католик удостоен чести быть представленным на столь высокой сцене.

Сколь беден в сравнении с этим поставленный коммунистической группой молодых артистов и драматизированный Брехтом в пропагандистской пьесе спектакль «Мать» по известному роману Максима Горького! Жизненный путь рабочей женщины, у которой не хватает средств, чтобы досыта накормить сына, показан в постепенном росте героини, пришедшей от личной жизни к партии, к партийной работе, призван доказать, что даже для женщины-матери место там, где империалистическая война, согласно учению Ленина, превращается в войну гражданскую».

«Дейче тагесцейтунг», 18.I.1932:

«...То, что происходит, то, что разыгрывается перед глазами публики, уничтожающе убого и ребячливо...»

«Дейли миррор», 20.XI.1935:

«...«Мать» — никудашная пьеса, поставленная в любительской манере».

«Берлинер тагеблат», 18.I.1932:

«...Мы будем дружелюбно мягки, если скажем: это пьеса для примитивных слушателей. Иначе — это пьеса примитивного автора».

«Нью-Йорк ивнинг джорнал», 20.XI.1935:

«...Они недооценивают, как я подозреваю, уровень развития своих слушателей. Их метод наивен, как черная доска, он столь же детский, как набор детских кубиков».

«Я — Пелагея Власова, — говорит старая женщина, обращаясь непосредственно к аудитории, — и я готовлю суп моему сыну — рабочему. Суп становится день ото

дня все более жидким, и сын отказывается от него. В сыне растет недовольство, и он дойдет до беды. Он читает книги».

Она могла бы с таким же успехом сообщить еще и ту интересную новость, что дважды два — четыре...»

Ясно видно, как упорно настаивает буржуазная публика на непременном удовлетворении в театре ее идеологических и психологических потребностей. Если театр не выполняет или лишь отчасти выполняет предписанную ему функцию, значит, он зашел в тупик, он не заслуживает внимания, он примитивен. Насколько трудно пробить это косное предопределение функции, показывает наивное заявление Андора Габора в «Линкскурве» по поводу обсуждения постановки Бехера «Великий план» (якобы) эпигонами эпического театра.

Габор пишет:

«Линкскурве», ноябрь — декабрь, 1932:

«Если он (зритель) и шел туда с намерением воздать дань восхищения сцене, автору и артистам, то все же он не смог этого сделать, поскольку представление «только» — правда и это уже много — лишь натягивало в нем струны, но не вызывало певучей мелодии, желанной всему его существу».

Вот зачем, оказывается, ходят в театр даже политически просвещенные люди! И дальше ни единой строчки о политическом значении спектакля! А только очень сильные политические или по крайней мере философские или практические интересы зрителя могут помочь театру прийти к его новой общественной функции. Да и рабочие, посмотревшие пьесу «Мать», вовсе не уходили со спектакля равнодушными. Они, разумеется, не могли прийти к выводу, что она примитивна.

«Вельт ам атенд», Берлин, 18.I.1932:

«...Назвать этот стиль примитивным, конечно, никак нельзя. Было очень много сцен, которые наверняка могли бы явиться материалом для целого ряда дискуссий».

«Нью-Йорк пост», 20.XI.1935:

«...Посетители премьеры, с которыми говорил наш корреспондент, пришли на спектакль, побуждаемые одним из двух чувств: любопытством или сочувствием борьбе рабочих. Их высказывания, как правило, оставляли без внимания непривычные приемы постановки и были скорее доводами в пользу политической темы, чем в пользу пьесы как таковой...»

«Нью лидер», 30.XI.1935:

«...Взятая сама по себе, пьеса «Мать» — наиболее искренняя, наиболее непосредственная и наиболее убежденная драматическая постановка, которую создал «Тиэтр Юнион». Несколько минут уходит на то, чтобы уяснить себе плоскость представления, и в течение этого времени «пьеса» кажется сентиментальной и паивной. Можно сказать, что она таковой и является, так как это драматизация поучительной истории на материале жизни одной женщины, элементарная брошюра в виде театрального спектакля, тема классового сознания, лишенная всяких «мясных» наращений, оголенная до твердой кости раздора, кости, которая есть начало и конец напряженной проповеди всей пьесы. В этом качестве «Мать» становится значительным документом, целесообразно организованным и производящим интересное впечатление... Это не сценическая игра в сколько-нибудь обычном понимании слова; но это, говоря простейшим языком, новое наглядное свидетельство далеко идущих возможностей театра и его ценности. И если не в хронологическом смысле, то по своей структуре, духу и полезной энергии «Мать» — прародительница всех пропагандистских пьес».

«Нью-Йорк дейли уоркер», 22.XI.1935:

«...Брехт мыслил создать спектакль, воплощающий драматическую историю современной классовой борьбы, кульминацией которой должна быть победа пролетариата. Он задумал свой спектакль в грандиозных масштабах. Сцена за сценой, картина за картиной мировой конфликт должен предстать перед глазами зрителя... *Революционная техника*: Излишне говорить, что

такая постановка требует особой техники. Утверждали, что игра неизбежно должна быть абстрактной, поскольку социальные категории представляют собой абстракции. Мы думаем, это неверно. Рабочие, капиталисты и служители государства — действующие лица такой пьесы — могут быть живыми человеческими существами, мужчинами и женщинами во плоти и крови. Другими словами, они могут быть реальны. Справедливо, однако, что это будет реализм особого рода... «Тизэтр Юнион» показал волнующую новую пьесу. Она не похожа ни на какую иную пьесу из всех идущих в американских театрах... Автор смело использовал новую стилевую, постановочную и музыкальную технику, рассказав замечательную историю... В центре спектакля — один из наиболее впечатляющих сценических образов — Пелагея Власова, мать-революционерка...»

СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР — ТЕАТР ЭПИЧЕСКИЙ

(Примечания к опере
«Возвышение и падение города Махагонни»)*

Опера — но с новшествами!

С некоторого времени стали стремиться к обновлению оперы. Сохраняя кулинарный характер оперы, стараются сделать ее более актуальной по содержанию и более техничной по форме. Так как опера дорога оперным завсегдатаям именно своей отсталостью, следовало подготовиться к притоку нового контингента слушателей с новыми вкусами; учитывая это, стремятся к демократизации оперы, разумеется, не меняя при этом существа демократии, которое заключается в том, что «народу» дают новые права, но не дают возможности осуществлять их. Кельнеру в конце концов все равно, кому подавать, лишь бы подавать. Таким образом, наиболее прогрессивные деятели требуют новшеств или защищают их, поскольку эти новшества должны привести к обновлению оперы, — однако принципиальной дискуссии об опере (и об ее функциях!) никто не требует, да и защитников такая дискуссия, вероятно, не нашла бы.

Такая скромность требований наиболее прогрессивных деятелей имеет экономические основы, о которых они сами почти не подозревают. Крупные органы общественной мысли — опера, драма, печать и т. п. — творят свою волю, так сказать, инкогнито. В то время как они уже давно используют творчество (здесь — музыку, поэзию, критику и т. д.) работников умственного труда — еще сооплачиваемых и, таким образом, экономически согосподствующих, но в социальном отношении уже пролетаризованных — лишь как подкормку для организованной ими публики, оценивая это творче-

ство на свой лад и направляя его своими путями, сами творческие работники все еще питают иллюзии, что весь этот механизм не что иное, как средство для использования результатов их творчества, то есть вторичный процесс, который не влияет на их работу, а лишь дает ей возможность оказывать влияние. Это господствующее среди музыкантов, писателей и критиков недопонимание своего положения приводит к чрезвычайно серьезным последствиям, на которые обращается слишком мало внимания. Ибо, полагая, что они владеют аппаратом, который в действительности владеет ими, они защищают аппарат, который уже им не подчинен, который, вопреки их предположениям, является уже не средством для творческих работников, а средством против творческих работников, то есть против их собственного творчества (в тех случаях, когда оно преследует свои собственные, новые, несоразмерные аппарату или противоположные ему тенденции). Их творчество приобретает рыночный характер. Для оценки этого творчества применяется качественная категория, мерилom которой является возможность использования. Это создает неписаную традицию проверять каждое произведение искусства с точки зрения его соответствия аппарату, но отнюдь не аппарат с точки зрения его соответствия данному произведению искусства. Говорят: то или иное произведение искусства хорошо, и подразумевают, но не говорят: хорошо для аппарата. Но этот аппарат определяется существующим обществом и принимает только то, что поддерживает его существование в этом обществе. Всякое новшество, не угрожающее общественной функции этого также позднебуржуазного аппарата, а именно позднебуржуазному вечернему развлечению, может дискутироваться. Не могут дискутироваться такие новшества, которые направлены на изменение его функции, то есть которые ставят аппарат в иное положение в обществе, те, которые имели в виду поставить его в один ряд с учебными заведениями и крупными органами общественной мысли. Общество берет для себя посредством этого аппарата то, что ему необходимо для воспроизведения самого себя. Значит, пройти может любое «новшество»,

ведущее к обновлению, но не к изменению существующей общественной формации независимо от того, хороша она или плоха. Работники искусства в большинстве своем не думают о том, чтобы изменить аппарат, так как они полагают, что держат в руках аппарат, который сервирует то, что они свободно творят, и который таким образом автоматически изменяется с каждой их мыслью. Но они не творят свободно: аппарат выполняет свою функцию с ними или без них, театры играют каждый вечер, газеты выходят столько-то раз в день и берут то, что им нужно, а нужно им просто определенное количество материала ¹.

Можно было бы предположить, что открытие этого положения (неизбежной зависимости работников искусства от аппарата) явится одновременно и его осуждением. Его так стыдливо скрывают!

Однако ограничение свободной умственной деятельности индивидуума само по себе является процессом прогрессивным. Индивидуум становится все более активным участником событий, преобразующих мир. Он не может уже только «выражать себя». Его заставляют и ему дают возможность решать общие задачи. Несправедливо лишь то, что аппараты еще не являются собственностью всех, средства производства не принадлежат производителям, и труд их приобретает характер товара, подчиняясь всем законам товарного хозяйства. Искусство — это товар; без средств производства (аппаратов) его производить нельзя! Оперу можно создать только для оперы. (Но нельзя выдумать оперу на манер Бёклинского морского чуда и затем, захватив власть, выставить этот феномен в аквариуме, а еще смешнее было бы пытаться протащить его в наш добрый старый зоосад!) Даже если бы захотели дискутировать вопрос об опере как таковой (об ее функциях!), то и тогда надо было бы создать оперу.

¹ Творческие работники полностью зависят от аппарата как в экономическом, так и в социальном отношении; он монополизировал их деятельность, и продукция писателей, композиторов и критиков все более и более приобретает характер сырья; готовый же продукт выпускает аппарат.

Опера...

Существующая опера — кулинарная опера. Она была предметом наслаждения задолго до того, как стала товаром. Она служит наслаждению даже в тех случаях, когда требует определенного развития или способствует развитию, ибо и в том и в другом случае это не что иное, как развитие вкуса. Она сама определяет все мерилом наслаждения. Она «переживает» и остается для слушателей «переживанием».

Почему «Махагонни» — опера? Ее основная позиция — оперная, то есть кулинарная. Подходит ли она к предмету с меркой наслаждения? Да, подходит. Является ли она переживанием? Да, является. Ибо «Махагонни» — это шутка.

Опера «Махагонни» сознательно отдает дань всему абсурдному, что есть в опере как жанре искусства. Это абсурдное заключается в том, что в опере, где используются рациональные элементы, стремятся достичь элементов пластических и реальных, и в то же время пластика и реальность вновь уничтожаются музыкой. Умиравший человек реален. Но если он при этом поет, то сфера абсурдного достигнута. (Если бы при виде его пел слушатель, это не было бы абсурдно.)

Чем более расплывчатой, нереальной становится реальность благодаря музыке — ведь при этом возникает что-то третье (комплекс очень сложный, но сам по себе опять-таки вполне реальный), из чего могут исходить вполне реальные действия, но что совершенно удалено от своего предмета, от использованной реальности, — тем лучше будет удовлетворять цели наслаждения общий эффект. Степень наслаждения находится в прямой зависимости от степени нереального.

Категория оперы — расшатывание ее устоев здесь не предполагалось — определила для «Махагонни» все остальное. Итак, что-то абсурдное, нереальное и несерьезное, будучи поставлено на надлежащее место,

должно было здесь самоликвидироваться (*sich selbst aufheben*) в двояком смысле слова¹.

То абсурдное, что здесь фигурирует, связано только с местом, где оно фигурирует.

Что касается *содержания этой оперы, то это — наслаждение*. То есть шутка не только по форме, но и по существу. Развлечение должно быть по крайней мере предметом исследования, раз уж исследование должно быть предметом развлечения. Развлечение выступает здесь в своей современной исторической форме, как товар².

Не станем отрицать, что содержание должно действовать прежде всего провоцирующим образом. Когда, например, в тринадцатой сцене «Махагонни» обжора объедается насмерть, то делает он это потому, что кругом царит голод. Хотя мы и намеком не показали, что пока этот обжирался, другие голодали, тем не менее эффект был провоцирующим. Потому что если не каждый, у кого есть, что есть, умирает от обжорства, то ведь много и таких, которые умирают от голода потому, что этот умирает от обжорства. Его эпикурейство провоцирует, поскольку в нем заложен большой смысл³. В подобной конкретной обстановке опера как средство наслаждения вызывает сейчас вообще провоцирующее впечатление. Правда, не у своих немногочисленных

¹ Узость границ не помешала ввести в действие непосредственность, поучительность и мотивировать все языком жестов. Оком, которому все представляется на языке жестов, является мораль. Итак, описание нравов. Но субъективное:

Теперь еще стаканчик,
Но все ж домой мы не пойдем.
Затем еще стаканчик,
Затем чуть-чуть передохнем.

Те, кто расппевают эти строчки, — суть субъективные моралисты. Они описывают самих себя!

² Товаром здесь является и романтика. Только она выступает как содержание, а не как форма.

³ «Почтенный господин с испитой физиономией вытащил связку ключей и стал энергично протестовать против эпического театра. Его супруга не покинула его в решительный час. Она сунула в рот два пальца, зажмурила глаза, надула щеки. Свист ее заглушил бреление ключей от сейфа» (А. Полгар о премьере «Махагонни» в Лейпциге).

завсегдаев. В провоцирующем мы видим вновь вос-
становленную реальность. «Махагонни», может быть, не
очень аппетитна, она, может быть, от нечистой совести
даже честолюбиво упорствует в обратном, но она на-
сквозь кулинарна.

«Махагонни» — не что иное, как опера.

...но с новшествами!

Оперу нужно было поднять до технического стан-
дарта современного театра. Современный театр — театр
эпический. Следующая схема показывает некоторое сме-
щение нагрузок в драматическом и эпическом театре ¹.

Драматическая форма театра	Эпическая форма театра
Действие	Повествование
Вовлекает зрителя в сце- ническое действие и рас- трачивает его актив- ность	Делает зрителя наблюда- телем, но пробуждает его активность
Позволяет ему проявлять чувства	Заставляет его принимать решения
Переживание	Мировоззрение
Зритель сопереживает	Зритель изучает
Внушение	Аргументация
Восприятия консервиру- ются	Переходят в познание
Зритель находится в цен- тре событий, сопережи- вает их	Зритель лицом к лицу, сталкивается с событи- ями, анализирует их
Человек предполагается известным	Человек является пред- метом исследования
Неизменный человек	Изменяющий и изменяю- щий человек

¹ Эта схема показывает не абсолютные их противоречия,
а только различную акцентуацию. Таким образом, в рамках со-
общаемого может быть отдано предпочтение эмоционально суг-
гестивному или чисто рационально убеждающему.

Заинтересованность ис- ходом действия	Заинтересованность ходом действия
Предыдущая сцена обу- словливает последую- щую	Каждая сцена независима
Развитие	Монтаж
События развиваются ли- нейно	По кривым
Эволюционная неизбеж- ность	Скачки
Человек как нечто неиз- менное	Человек как процесс
Мышление определяет	Общественное бытие опре- деляет мышление
Чувство	Разум

Вторжение методов эпического театра в оперу приводит прежде всего к радикальному разделению элементов. Великий спор о приоритете между словом, музыкой и представлением (причем вечно ставится вопрос о том, что для чего является поводом: музыка поводом к сценическому действию или сценическое действие поводом к музыке, и т. д.) может быть просто решен путем радикального разделения элементов. До тех пор пока понятие «целостное произведение искусства» означает, что целое смысляет специфику частного, следовательно, до тех пор, пока искусства должны «сливаться», отдельные элементы вынуждены в одинаковой мере деградировать, являясь каждый лишь под-сказчиком для другого. Процесс слияния охватывает и зрителя, который также становится одним из элементов и представляет собой пассивную (страдающую) часть целостного произведения искусства. Против такой магии, конечно, нужно бороться. Все, что призвано быть гипнотическими опытами, что вызывает дурман, затуманивает, должно быть отброшено.

Музыка, слово и изображение должны получить большую самостоятельность

а) Музыка

Для музыки наметилось следующее смещение нагрузок:

Драматическая
опера

Эпическая опера

Музыка сервирует
подчеркивает текст

утверждает текст
иллюстрирует

изображает псп-
хологическую
обстановку

Музыка повествует
истолковывает
текст

исходит из текста
высказывает отно-
шение

раскрывает образ
действия

Музыка — важнейший способ раскрытия темы ¹

б) Текст

Из шутки нужно было разработать что-то поучительное, непосредственное, чтобы она не была только абсурдом. Возникла форма изображения нравов. Изображающими были действующие лица. Текст не должен был быть сентиментальным или морализующим, но показывать сентиментальность и мораль. Наряду с устным словом столь же важным стало написанное (в титрах). Читая титры, публика, пожалуй, скорее всего устанавливает наиболее правильное отношение к вещи.

в) Изображение

Показ самостоятельных изобразительных форм в рамках театрального представления является новшеством. В оформлении Каспара Неера, в его проекциях,

¹ Большое количество ремесленников в оперных оркестрах обуславливает возможность только ассоциирующей музыки (один поток звуков рождает другой); поэтому необходимо уменьшение оркестрового аппарата — самое большое до 30 специалистов. Певец становится референтом, личные чувства которого должны оставаться его личным делом.

отношение к происходящему на сцене выражается, например, таким образом: действительный обжора сидит перед нарисованным. Сцена как бы повторяет динамикой действия то, что заложено в изображении. Нереровское оформление является такой же самостоятельной частью оперы, как текст или как музыка Вейля* Они составляют ее наглядный материал.

Эти новшества предполагают, конечно, также и новое отношение со стороны публики, посещающей оперу.

Последствия новшеств — ущерб опере?

Несомненно, некоторые запросы публики, которые заведомо удовлетворялись старой оперой, новой оперой не учитываются. Каково же отношение публики к опере и может ли оно измениться?

Опрометью выбежав из метро, горя желанием скорее превратиться в воск в руках магов, взрослые, выдавшие виды, суровые люди торопятся к театральным кассам. Вместе со шляпой они оставляют в гардеробе свое обычное поведение, свою осанку «в жизни»; покидая гардероб, они занимают свои места, соблюдая осанку королей. Можно ли ставить им это в вину? Чтобы считать это смешным, не обязательно предпочитать королевскую осанку осанке торговца сыром. Осанка этих людей в опере недостойна их самих. Возможно ли, чтобы они ее изменили? Можно ли заставить их закурить?

Тем, что «содержание» стало с технической точки зрения самостоятельной составной частью, к которой текст, музыка и изображение «высказывают отношение», отказом от иллюзий в пользу дискутабельности, тем, что зритель, вместо того чтобы переживать увиденное, обязан, так сказать, проголосовать, то есть не «перенестись» в мир действия, а скрестить с ним шпаги, — всем этим закладываются основы переворота, который выходит далеко за рамки формального и начинает охватывать подлинную общественную функцию театра.

Старая опера совершенно исключает дискуссию о том, что составляет ее содержание. Если бы зритель

при изображении тех или иных обстоятельств высказал по отношению к ним свое мнение, это означало бы, что старая опера потерпела крах, «птичка улетела». Старая опера, конечно, также заключала в себе элементы, которые не были чисто кулинарными, — необходимо отличать эпоху подъема оперы от эпохи ее упадка. «Волшебная флейта», «Фигаро», «Фиделио» содержали элементы мировоззрения, активного начала. Однако мировоззренческое, например смелость, было всегда настолько обусловлено кулинаризмом, что смысл этих опер был, так сказать, отмирающим и затем был полностью поглощен наслаждением. Но хотя подлинный «смысл» умер, от этого опера вовсе не стала бессмысленной, — она лишь получила другой смысл, и именно как опера. Опера оказалась цейхгаузом по отношению к своему содержанию. Современные вагнерианцы удовлетворяются воспоминанием о том, что первые вагнерианцы якобы отмечали и, следовательно, понимали смысл опер Вагнера. У тех, кто и сейчас продолжает творить в духе Вагнера, до сих пор еще упрямо сохраняется даже осанка носителя мировоззрения. Мировоззрение, ни к чему более не пригодное, расточается лишь как предмет наслаждения («Электра», «Джонни играет»). Вся богато развитая техника, которая позволяет продемонстрировать эту осанку, сохраняется: с осанкой носителя мировоззрения обыватель проходит через свою уютную повседневность. Только с этих позиций, с позиций умирающего смысла (пусть поймут нас правильно — этот смысл мог умереть), становятся понятны нововведения, которые продолжают вносить в оперу. Это отчаянные попытки задним числом придать искусству оперы какой-то смысл, «новый» смысл, причем в конце концов само музыкальное становится этим смыслом; кое-где, например, развитие музыкальных форм приобретает смысл как таковое, кое-где некоторые пропорции, перемещения и т. д. счастливо превратились из средства в цель. Все это успехи, не основанные ни на чем и ни к чему не ведущие, не вытекающие из новых запросов, а лишь удовлетворяющие старые запросы новыми прелестями, то есть успехи по цели своей чисто охранительные. Вводятся новые

элементы материала, которые «в этом месте» еще неизвестны, поскольку тогда, когда занималось «это место», они не были известны и в другом (локомотивы, цеха, аэропланы, ванны служат для отвлечения. Лучшие вообще отрицают содержание и раскрывают его, вернее — скрывают его, по-латыни). Такие достижения только показывают, что что-то отстают. Они не изменяют функции целого, или, вернее, служат лишь тому, чтобы эта функция не изменилась.

А музыка для широкого слушателя?

В тот самый момент, когда пришли к концертному исполнению опер, то есть к самому неприкрытому *l'art pour l'art* (это была реакция на эмоциональный момент импрессионистской музыки), родилось, словно из пены, понятие музыки для широкого слушателя, которое подразумевало, так сказать, широкое надувательство широкого слушателя. Новшество за новшеством — и слушатель, уставший от слушания, заинтересовался исполнительством. Борьба против слушательской лени одним махом преобразилась в борьбу за слушательское усердие, а затем и в исполнительское усердие. Виолончелист оркестра, отец семейства, играл уже не из убеждений, а из любви к искусству. Кулинаризм был спасен!¹

Возникает вопрос: откуда этот бег на месте? Откуда упорное цепляние за элементы наслаждения, за дур-

¹ Новшества такого рода заслуживают критики, коль скоро они служат только для обновления изживших себя институтов. Они являют собой прогресс, если речь идет о стремлении к коренному изменению функций этих институтов. Тогда эти количественные усовершенствования, купюры, процессы очищения приобретают смысл лишь под углом зрения смены функции, которая уже произошла или готовится произойти.

Действительный прогресс — это не быть впереди, а двигаться вперед.

Действительный прогресс — это то, что открывает возможность или принуждает двигаться вперед. И не иначе, как двигая заодно весь широкий фронт смежных категорий.

Действительный прогресс имеет своей причиной несостоятельность того или иного действительного положения дел и как следствие — его изменение.

ман? Почему так мало интереса к своим собственным делам вне своих четырех стен? Почему нет дискуссии?

Ответ: от дискуссии ожидать ничего нельзя. Дискуссия о современном общественном строе или даже только о его наименее важных составных частях немедленно, неудержимо переросла бы в абсолютную угрозу существованию этого общественного строя вообще.

Мы видели, что опера продается как вечернее развлечение, в связи с чем все попытки изменить ее не идут дальше определенных границ. Мы видим: это развлечение должно быть торжественным и порождать иллюзии. Почему?

Современное общество, так сказать, «нельзя себе представить» без старой оперы. Ее иллюзии выполняют важные общественные функции. Дурман необходим, ничто не может его заменить¹.

Нигде, кроме как в опере, нет у человека возможности оставаться человеком! Все функции его разума давно сведены к мнительному недоверию, зависти к судьбе соседа, к эгоистическому расчету.

Старая опера еще существует не только потому, что она старая, но главным образом потому, что все еще старо положение дел, которому она служит. Но старое оно не целиком. Это таит перспективы для новой оперы. Сегодня уже можно задать вопрос, не находится ли опера в том состоянии, когда дальнейшие

¹ «Жизнь, как она нам дана, слишком тяжела для нас, она несет нам слишком много страдания, разочарований, неразрешимых проблем. Чтобы быть в состоянии ее вынести, мы не можем обойтись без болеутоляющих средств. Такие средства могут быть, пожалуй, трех видов: мощные отвлекающие средства, заставляющие нас забывать наши страдания; суррогаты удовлетворения, уменьшающие их; дурманы, делающие нас нечувствительными к ним. Что-либо в этом роде необходимо. Суррогаты удовлетворения, предлагаемые нам искусством, по отношению к реальности являются иллюзиями, поэтому они не менее психически действенны благодаря той роли, которую утвердила за собой в духовной жизни фантазия» (Фрейд, «Das Unbehagen in der Kultur»). Эти дурманные средства иногда повинны в том, что потенциал энергии, который мог бы быть использован для улучшения человеческой судьбы, растрачивается впустую.

новшества приводят не к обновлению этого жанра, а уже к его разрушению¹.

Как бы ни была кулинарна «Махагонни» — пусть ровно настолько, насколько это подобает опере, — все же в ней есть уже функция изменения общества: она выносит на дискуссию кулинарное, она выступает против общества, которому потребны такие оперы; выражаясь фигурально, она все еще крепко сидит на старом суку, но уже начинает (по рассеянности или из угрызений совести) подпиливать его...

И это все новшества
сделали пенъем своим.

Подлинные новшества ломают основу.

За новшества — против обновления!

Опера «Махагонни» написана два года назад, в 1928—1929 годах. В последующих работах были предприняты попытки все более подчеркивать поучительное за счет кулинарного. Иными словами, попытки превратить предмет наслаждения в средство обучения и изменить известные институты, превратив их из мест увеселения в рупор общественности.

1931

¹ В опере «Махагонни» это те новшества, которые дают возможность театру развернуть изображение нравов (вскрыть потребительский характер развлечения и разоблачить тех, кто развлекается), и те, посредством которых зритель морально фразпируется.

ТЕАТР УДОВОЛЬСТВИЯ ИЛИ ТЕАТР ПОУЧЕНИЯ? *

Когда несколько лет назад речь заходила о современном театре, называли театры московский, нью-йоркский и берлинский. Кроме них, называли еще, быть может, ту или иную постановку Жуве ** в Париже, Кочрана *** в Лондоне или спектакль «Гадибук» в театре «Габимы» ****, который, собственно говоря, тоже можно отнести к русскому театру, потому что режиссером спектакля был Вахтангов. Однако, имея в виду современный театр в целом, называли лишь три театральные столицы.

Русский, американский и немецкий театры очень сильно отличались друг от друга, но между ними существовало и сходство: они были современными, то есть вводили новшества в технику постановки и актерской игры. В некотором смысле у них проявлялось и сходство в стиле, вероятно, потому, что техника международна (не только та область техники, которая необходима непосредственно для сцены, но и та, которая оказывает влияние на сцену, — например, кино), а также потому, что театры эти расположены в крупных развитых городах больших индустриальных стран.

В последнее время среди театров капиталистических стран ведущее место занял как будто берлинский театр. Черты, характерные для современного театра, нашли в нем на определенной ступени его развития яркое и пока наиболее зрелое выражение.

Последним этапом берлинского театра, который, как уже говорили, воплотил тенденции развития современ-

ного театра в наиболее отчетливой форме, был театр эпический.

Все, что называли «современной пьесой», или «сценой Пискадора», или «поучительной пьесой», относится к театру эпическому.

Эпический театр

Термин «эпический театр» казался многим внутренне противоречивым, так как, согласно Аристотелю, было принято считать, что эпическая и драматическая форма в корне отличны друг от друга. Различие видели отнюдь не в том, что одна из форм обращена к живым зрителям, а другая пользуется посредничеством книги; такие эпические произведения, как поэмы Гомера или песни средневековых певцов, были одновременно и театральным зрелищем, а драмы вроде «Фауста» Гете или «Манфреда» Байрона, как известно, наиболее действительны именно как книги для чтения. Различие между драматической и эпической формой уже со времен Аристотеля видели в различии структуры, в различии построения, закономерности которого изучаются в двух разных областях эстетики. Построение это зависело от различных способов, которыми произведения подавалось публике: в одном случае посредством сцены, в другом — посредством книги; однако независимо от этого существовали еще «драматическое начало» в эпических произведениях и «эпическое начало» в произведениях драматических.

В прошлом веке в буржуазном романе развилось немало драматических элементов: например, концентрированность сюжета, а также взаимозависимость отдельных частей.

Драматическое начало характеризовалось известной страстностью изложения, резким выделением сталкивающихся, противоборствующих сил. Эпический автор Деблин* дал превосходное определение эпосу, сказав, что, в отличие от драматического произведения, произведение эпическое можно, условно говоря, разрезать на куски, причем каждый кусок сохранит свою жизнеспособность.

Здесь не место вдаваться в рассуждения о том, в силу каких именно причин противоречия между эпическим и драматическим, которые казались непреодолимыми, утратили свою безусловность. Достаточно указать на то, что уже благодаря техническим достижениям оказалось возможным ввести в драматическое представление повествовательные элементы. Использование экрана, механизмов и кино усовершенствовало оборудование сцены, и все это произошло в историческую эпоху, когда важнейшие события в человеческом обществе уже нельзя было представить с той простотой, как это делалось прежде, когда люди материализовали движущие силы или подчиняли действующих лиц силам невидимым, метафизическим.

Для того чтобы события общественной жизни стали понятны, необходимо было широко показать зрителю общественную среду во всей ее значительности.

Разумеется, прежняя драма тоже показывала общественную среду, но там она не являлась элементом самостоятельным; целиком подчиняясь главному герою драмы, она была представлена лишь через реакцию на нее главного героя. Для зрителя это было все равно, что наблюдать бурю, смотря на суда, бороздящие воды, и видя, как кренятся под напором ветра паруса. Теперь же в эпическом театре общественная среда должна была выступить как элемент самостоятельный.

Сцена стала повествовать. Теперь уже рассказчик не исчезал с исчезновением четвертой стены. Фон тоже принимал теперь активное участие в представляемых событиях, взывая с помощью титров к аналогичным событиям, опровергая или подтверждая высказывания действующих лиц документами, демонстрируемыми на экране; подкрепляя отвлеченные рассуждения конкретными, чувственно осязаемыми цифрами; усиливая пластически выразительные, но незначительные события изречениями и фактами. Актеры тоже перевоплощались не полностью — они сохраняли известную дистанцию между собой и изображаемым персонажем и, более того, вызвали в зрителе критическое отношение к персонажу.

Отныне зрителю уже нельзя посредством простого вживания в душевный мир действующих лиц отдаваться своим эмоциональным переживаниям без всякой критики (и, значит, без всяких практических результатов). Все темы и события спектакля подвергаются отчуждению. Такому отчуждению, которое необходимо, чтобы понять их. А когда люди имели дело с «самой собой разумеющимся», они просто отказывались от всякого понимания.

«Обыденное» получило элементы, бросающиеся в глаза. И только так могли стать очевидны законы, причины, следствия. Поступки людей следовало показать такими, но в то же время следовало показать, что они могут быть и совсем другими. То были большие изменения.

Созерцая переживания героя, зритель драматического театра говорит: «Да, это я тоже уже переживал. И я таков. Это естественно. Так будет всегда. Горе этого человека потрясает меня, потому что у него нет выхода. Это великое искусство: здесь все само собой разумеется. Я плачу вместе с теми, кто плачет, я смеюсь вместе с теми, кто смеется».

Зритель эпического театра говорит: «Этого я бы не подумал. Так делать нельзя. Это в высшей степени удивительно, почти неправдоподобно. Этому надо положить конец. Горе этого человека потрясает меня, потому что у него все-таки есть выход. Это — великое искусство: здесь нет ничего само собой разумеющегося. Я смеюсь над теми, кто плачет, я плачу над теми, кто смеется».

Театр поучения

Сцена стала поучать.

Нефть, инфляция, война, социальная борьба, семья, религия, пшеница, торговля убойным скотом — все это стало предметом театрального представления. Хоры разъясняли зрителю непонятное ему соотношение сил. Киномонтаж показывал ему события во всем мире. Экран демонстрировал статистический материал. Поступки людей подверглись критике вследствие того, что на передний план выступили их скрытые причины. По-

казывали поступки правильные и неправильные. Показывали людей, которые знают, что делают, и людей, которые не знают этого. Театр стал полем деятельности философов — таких философов, которые стремились не только объяснить мир, но и изменить его. На сцене появилась философия; таким образом на сцене появилось поучение. А куда же девалось развлечение? Неужели нас снова посадили за школьную парту, снова обращаются с нами, как с неграмотными? Неужели нам снова надо сдавать экзамены, получать аттестаты?

Согласно общепринятому мнению, между понятиями «учиться» и «развлекаться» — огромное различие. Первое, быть может, и полезно, но приятно только второе. Итак, нам нужно защитить эпический театр от подозрения, будто бы это в высшей степени неприятное, безрадостное умственное напряжение.

Собственно говоря, мы можем сказать только одно: отнюдь не обязательно противопоставлять учение развлечению. Противоположность между ними существовала не всегда и не всегда будет существовать.

Несомненно, учение, связанное со школой, с подготовкой к профессии, предполагает немалые трудности. Однако следует обдумать и то, при каких обстоятельствах и во имя какой идеи оно осуществляется.

В сущности, это покупка. Знание — всего лишь товар. Его покупают для того, чтобы потом перепродать. Все те, кто вышел из школьного возраста, должны продолжать свое учение, так сказать, втайне от других; ибо человек, признающийся в том, что ему еще надо учиться дополнительно, как бы обесценивает себя в глазах других — оказывается, у него не хватает познаний! Кроме того, польза от учения весьма ограничена факторами, которые не зависят от воли учащегося. Существует безработица, от которой не могут уберечь никакие знания. Гораздо чаще приобретение знаний требует усилий от тех, кому дальнейшее продвижение уже не стоит никаких усилий. Мало таких познаний, которые обеспечивают человеку власть, но немало познаний, которые обеспечиваются властью.

Для различных слоев народа учение играет весьма различную роль. Есть слои, которые не могут предста-

вить себе изменение общественных условий; эти условия кажутся им достаточно хорошими. Как бы ни обстояло дело с нефтью, они будут извлекать из нее свои доходы. И еще: они чувствуют себя людьми в возрасте. Впереди у них не так уж много лет. Зачем же им еще тратить время на учение? Они уже произнесли свое последнее слово. Но есть и такие слои, которые еще не вкусили от пирога, которые недовольны условиями жизни, у которых огромная практическая заинтересованность в учении; они во что бы то ни стало хотят разбираться во всем, они знают, что без учения пропадут. Эти люди — самые лучшие и самые жадные ученики. Подобные различия существуют также между народами и странами.

Значит, стремление к знанию зависит от многих обстоятельств, и все же существует радостное, захватывающее учение, учение, которое приносит счастье борьбы. Если бы не было такого увлекательного учения, тогда театр по самой природе своей был бы лишен способности учить.

Театр остается театром, даже будучи поучительным, а если он к тому же хороший, тогда он служит и развлечению.

Театр и наука

Но что общего у науки с искусством? Мы отлично знаем, что наука может быть развлекательной, однако не все, что развлекает, может быть представлено на сцене.

Когда я указывал на ту неоценимую службу, которую современная наука (если правильно ее использовать) может сослужить искусству, в особенности театру, я нередко слышал в ответ: искусство и наука — две высокоценные, но совершенно различные области человеческой деятельности. Разумеется, это общее рассуждение совершенно правильно, как и большинство общих рассуждений.

Искусство и наука воздействуют совершенно различным образом — это ясно. И все же должен признаться, как бы дурно это ни звучало, что я, как художник, не могу обойтись в своем творчестве без некоторых наук. Это утверждение может возбудить во многих лю-

дих сомнение в моих художественных способностях. Они привыкли видеть в поэтах удивительные, чуть ли не сверхъестественные существа, которые с истинно божественной прозорливостью познают явления, для познания коих всем другим нужно затратить множество усилий и стараний. Конечно, неприятно признаваться в том, что не принадлежишь к сонму осененных благодатью. Но признаться в этом необходимо. Необходимо также опровергнуть и мнение о том, будто научные усилия, в которых я признался, — лишь простительные занятия вспомогательного характера, за которые садиться вечером, после рабочего дня. Ведь всем известно, что и Гете занимался естествознанием, и Шиллер — историей, только принято добродушно считать, что это своего рода причуды гения. Я не хочу с порога обвинять их обоих в том, что названные науки им были нужны для поэтического творчества, и, таким образом, как бы прятаться у них за спиной; но про себя должен сказать, что мне науки нужны. И признаюсь, я косо поглядываю на людей, о которых мне известно, что они не стоят на уровне современных научных знаний, то есть, что они «поют без принуждения, как на ветке соловей», или так, как они себе представляют соловьиное пение. Я не хочу этим сказать, что отвергаю звучное стихотворение о вкусе камбалы или об удовольствиях лодочной прогулки только потому, что автор его не изучал гастрономию или навигацию. Однако я полагаю, что великие и сложные мировые события не могут быть до конца поняты теми, кто не привлекает для познания мира всех необходимых вспомогательных средств.

Предположим, нужно изобразить великие страсти или события, оказывающие влияние на судьбы народов. Подобной страстью в наше время считают, например, стремление к власти. Предположим, поэт, «почувствовав» это стремление, хочет изобразить человека, стремящегося к власти. Как же он изобразит тот в высшей степени сложный механизм, посредством которого в наше время можно завоевать власть?

Если его герой — политик, то как осуществляется политика? Если он коммерсант, то как осуществляется

коммерция? К тому же есть и такие писатели, в произведениях которых напряженный интерес вызывает не столько устремление к власти отдельных людей, сколько именно коммерция и политика! Как этим авторам приобрести необходимые познания? Едва ли накопят они достаточные познания, если будут только бродить и созерцать мир широко открытыми глазами; впрочем, уже и это значительно лучше, чем если они просто будут закатывать глаза в сладостном безумии. Основать такую газету, как «Фелькишер беобахтер», или такую компанию, как «Стандарт ойл», — дело весьма сложное, и эти вещи нельзя просто навязать читателю безо всяких объяснений. Для драматурга важной областью является психология. Принято считать, что если и не каждый обыкновенный человек, то поэт, во всяком случае, способен без специального изучения проникнуть в причины, побуждающие человека к убийству, — поэт, «познавая самого себя», должен суметь дать картину душевного состояния убийцы.

Предполагается, что в таких случаях достаточно заглянуть к себе в душу, да к тому же ведь существует еще и воображение. По ряду причин я уже не могу питать сладкую надежду на такое удобное и легкое решение вопроса. Не могу я в себе самом обнаружить все те побудительные причины, которые, как явствует из газетных отчетов и научных исследований, удастся установить у людей. Как и судья при вынесении приговора, я не могу без дополнительных изысканий составить себе исчерпывающую картину душевного состояния убийцы. Современная психология — от психоанализа до бихевиоризма — дает мне познания, помогающие совсем по-иному истолковать данный случай, в особенности если я еще приму во внимание данные социологии, а также не позабуду о политэкономии и истории. Могут сказать: однако это очень сложно. Я вынужден ответить: конечно, это сложно. Быть может, мои оппоненты позволят себя убедить и согласятся со мной в одном: имеется немало весьма примитивной литературы. И все же они с большой озабоченностью спросят: не станет ли после этого вечер в театре пугающе сложным и скучным? Ответу: нет.

Сколько бы в произведении искусства ни заключалось научного знания, оно должно быть полностью преобразовано в искусство. Усвоение его как раз и дает то наслаждение, которое возбуждается произведением искусства. Во всяком случае, если оно дает не такое наслаждение, какое приносит человеку научное познание, все же известная склонность к глубокому проникновению в сущность вещей, мечта о покорении мира необходима, чтобы получить наслаждение от современного произведения искусства в нашу эпоху великих открытий и изобретений.

Является ли эпический театр «школой нравственности»?

Согласно Фридриху Шиллеру, театр должен быть школой нравственности *. Когда Шиллер выдвинул это требование, ему едва ли приходило в голову, что он, проповедуя со сцены нормы нравственности, отпугнет публику от театра. В его времена публика не возражала против нравственной проповеди. Лишь позднее Фридрих Ницше напал на Шиллера, назвав его зекингенским трубачом нравственности. Заниматься моралью казалось для Ницше унылым делом. Шиллер же видел здесь нечто доставляющее удовлетворение. Он не знал ничего более увлекательного и приятного, чем проповедь идеалов. Буржуазия в то время занималась тем, что создавала идеи для нации. Устраивать свое жилище, хвалить собственную шляпу, платить по счетам — это в самом деле занятие не очень-то веселое, и именно так Фридрих Ницше столетие спустя смотрел на вещи. Этому Фридриху было не по душе говорить о морали, а потому и не по душе ему был тот, первый Фридрих.

Против эпического театра многие тоже возражали: он, дескать, слишком нравствен. Однако в эпическом театре нравственная проповедь отходила на второй план. Театр стремился не столько проповедовать нравственность, сколько изучать ее. Правда, сначала шло изучение, а затем и неизбежный итог: мораль всей истории. Мы, разумеется, не можем утверждать, что

занились изучением только из чистого желания углубиться в науку, без иного, более ощутимого повода, и что результаты нашего изучения нас совершенно ошеломили. Несомненно, в окружающем нас мире были некоторые мучительные несоответствия, трудно переносимые обстоятельства, и к тому же такие обстоятельства, которые трудно было переносить не только из соображений нравственности.

Голод, холод и угнетение трудно переносить не только из моральных соображений. Да и цель наших исследований заключалась отнюдь не в том, чтобы возбудить моральные размышления по поводу известных социальных обстоятельств, хотя такие размышления возбудить нетрудно, правда, не у всех слушателей — например, подобные размышления редко возникают у тех слушателей, которые извлекают выгоду из существующих обстоятельств; цель наших исследований заключалась в том, чтобы найти средства устранения названных трудно переносимых социальных обстоятельств. Мы вели речь не во имя нравственности, но во имя страдающих. Это, безусловно, совершенно разные вещи, ибо нередко, имея в виду страдающих, философы произносят нравственные проповеди о том, что страдающие должны примириться со своим положением. Такие моралисты считают, что люди существуют для нравственности, а не нравственность для людей.

Так или иначе, из сказанного можно сделать вывод, в какой степени и в каком смысле эпический театр является школой нравственности.

Всюду ли можно создать эпический театр?

В стилистическом отношении эпический театр не являет собой чего-либо особенно нового. Характерное для него подчеркивание момента актерской игры и то, что он является театром представления, роднит его с древнейшим азиатским театром. Тенденции к поучению были свойственны средневековым мистериям, равно как классическому испанскому театру и театру иезуитов.

Театральные формы соответствовали определенным тенденциям прошлых эпох и ушли в прошлое вместе с этими эпохами. Современный эпический театр тоже связан с определенными тенденциями. Его нельзя создавать повсюду. Большинство великих наций в наши дни не склонно решать свои проблемы на подмостках. Лондон, Париж, Токио и Рим содержат театры для совсем иных целей. До сих пор условия для возникновения эпического поучительного театра существовали лишь в очень немногих местах и весьма недолго. В Берлине фашизм решительно остановил развитие такого театра.

Кроме определенного технического уровня, эпический театр требует наличия могучего движения в области общественной жизни, которое преследует цель возбудить заинтересованность в свободном обсуждении жизненных вопросов, для того чтобы в дальнейшем эти вопросы разрешить, и которое может защитить эту заинтересованность против всех враждебных тенденций.

Эпический театр — самый широкий и далеко идущий опыт создания большого современного театра, и этот театр должен преодолеть те грандиозные препятствия в области политики, философии, науки, искусства, которые стоят на пути всех живых сил.

1936

УЛИЧНАЯ СЦЕНА

*Прообраз сцены в эпическом театре **

В первые полтора десятилетия после первой мировой войны в некоторых немецких театрах была испытана относительно новая система актерской игры, которая получила название эпической вследствие того, что носила отчетливо реферирующий, повествовательный характер и к тому же использовала комментирующие хоры и экран. Посредством не совсем простой техники актер создавал дистанцию между собой и изображаемым им персонажем и каждый отдельный эпизод играл так, что он должен был стать объектом критики со стороны зрителей. Сторонники этого эпического театра утверждали, что с помощью такого метода легче овладеть новыми темами, сложнейшими перипетиями классовой борьбы в момент ее чудовищного обострения, ибо эпический театр дает возможность представить общественные процессы в их причинно-следственной связи. Все же в ходе этих опытов возник ряд значительных трудностей чисто эстетического порядка.

Сравнительно просто найти прообраз эпического театра. Во время практических опытов я обычно в качестве примера наипростейшего, так сказать, «природного» эпического театра выбираю происшествие, которое может разыгаться где-нибудь на углу улицы: свидетель несчастного случая показывает толпе, как это случилось. В толпе могут быть такие, кто вовсе не видел случившегося, или такие, которые с рассказчиком не согласны, которые «видят иначе», но главное в том, что изображающий так изображает поведение

шофера, или пострадавшего, или их обоих, чтобы люди, толпящиеся вокруг, могли составить себе представление о происшедшем здесь несчастном случае.

Этот пример эпического театра самого примитивного типа кажется легко понятным. Однако, как говорит опыт, стоит только предложить слушателю или читателю осознать масштаб своего решения — принять такой показ на перекрестке в качестве основы большого театра, театра века науки,— как возникнут невероятные трудности. Разумеется, мы имеем при этом в виду, что в деталях такой эпический театр должен быть более богатым, сложным, развитым, но принципиально он не нуждается ни в каких других элементах, кроме этого показа на перекрестке; ибо ведь, с другой стороны, театр нельзя было бы назвать эпическим, если бы ему недоставало какого-нибудь из главных элементов показа на перекрестке. Если этого не понять, нельзя по-настоящему понять и всего дальнейшего. Если не понять нового, непривычного, возбуждающего критическое отношение тезиса о том, что подобный показ на перекрестке достаточен в качестве прообраза большого театра, нельзя по-настоящему понять и всего дальнейшего.

Следует отметить: такой показ не является тем, что мы понимаем под искусством. Демонстрирующему совсем не нужно быть артистом. Практически каждый человек способен достичь цели, которую он перед собой поставил. Предположим, какое-то движение он не сможет сделать столь же быстро, как пострадавший; тогда ему достаточно пояснить, что пострадавший двигался втрое быстрее, и показ его от этого существенно не страдает, не будет обесценен. Скорее можно сказать, что совершенство его демонстрации имеет известный предел. Она пострадала бы, если окружающим бросилась бы в глаза его способность к перевоплощению. Он не должен вести себя так, чтобы кто-нибудь воскликнул: «Как правдоподобно, как похоже изображает он шофера!» Он никого не должен «увлечь». Он никого не должен поднять из повседневного быта в «высшие сферы». Ему совсем не нужно обладать какими-нибудь особенными художественными способностями.

Решающим является то обстоятельство, что в нашей «уличной сцене» отсутствует главный признак обычного театра: создание *иллюзии*. То, что изображает уличный рассказчик, носит характер повторения. Если театральная сцена в этом смысле последует за уличной сценой, тогда театр более не будет скрывать того, что он — театр, точно так же как показ на перекрестке не скрывает, что он только показ (и не выдает себя за самое событие). Тогда становится очевидным и все, заученное актерами на репетициях; очевидно и то, что текст, весь аппарат, вся предварительная подготовка выучены наизусть. А где же тогда переживание? Да и вообще является ли в таком случае переживанием представленная на сцене действительность?

«Уличная сцена» определяет, каким должно быть переживание, которое испытывает зритель. Уличный рассказчик, без сомнения, прошел через некое «переживание», однако из этого не следует, что он должен превратить показ в «переживание» для зрителя; даже переживание шофера и пострадавшего он передает лишь частично, нисколько не пытаясь при этом, как бы живо он ни изображал увиденное, сделать эти переживания переживаниями зрителя, сулящими последнему наслаждение. Например, его показ не обесценится от того, что он не передаст того ужаса, который возбудил несчастный случай; скорее наоборот — передача этого ужаса обесценила бы показ. Он отнюдь не стремится к возбуждению одних лишь эмоций. Театр, который в этом смысле следовал бы ему, изменил бы свою функцию, — это совершенно очевидно.

Существенный элемент «уличной сцены», который должен содержаться и в театральной сцене, — его можно назвать элементом эпическим, — в том, что показ имеет практическое общественное значение. Хочет ли наш уличный рассказчик показать, что при таком поведении прохожего или шофера несчастный случай был неизбежным или что при другом поведении его можно было бы избежать, или он стремится своим показом доказать виновность того или другого — показ его преследует практические цели, имеет общественное значение.

Цель показа определяет, какова степень совершенства, которую рассказчик придает своему подражанию. Нашему рассказчику нужно имитировать совсем не все в поведении его персонажей, а лишь некоторые черты — ровно столько, сколько необходимо, чтобы возникла ясная картина. В соответствии с более широкими целями театральная сцена дает вообще гораздо более полные картины. Как же в этом плане соотносятся сцена на улице со сценой в театре? Если взять наудачу одну деталь, можно сказать, например, что голос пострадавшего, вероятно, не сыграл никакой роли в несчастном случае. Возникший между свидетелями спор о том, крикнул ли пострадавший или кто-нибудь другой: («Осторожней!»), может побудить рассказчика имитировать голос. Вопрос может быть решен показом того, был ли голос высоким или низким, принадлежал он старику или женщине. Но ответ на него может способствовать и выяснению того обстоятельства, кому этот голос принадлежал — человеку интеллигентному или неинтеллигентному. Громкий он или тихий — это может играть немалую роль при определении виновности шофера. Ряд черт пострадавшего также необходимо изобразить. Был ли он рассеян? Не отвлекся ли он чем-нибудь? Чем именно? Что в его поведении свидетельствовало о том, что его отвлекло именно это обстоятельство, а не иное? И т. д. и т. п. Как видим, наша задача показа на перекрестке дает нам возможность весьма сложного и многостороннего изображения людей. И все-таки театр, который в существенных элементах не захочет выходить за пределы, данные ему «уличной сценой», установит известные ограничения для имитации. Затраты должны быть оправданы целью.

Предположим, например, что в основе показа лежит вопрос о возмещении убытков и т. д. Шофер опасается увольнения, лишения водительских прав, тюремного заключения; пострадавший — больших расходов на больницу, потери службы, увечья, утраты трудоспособности. Такова основа, на которой рассказчик строит характер. Может быть, у пострадавшего был спутник. Рядом с шофером могла сидеть его девушка. В этом случае социальный момент выступит с большей ярко-

стью. Характеры могут быть обрисованы с большей полнотой.

Другим существенным элементом «уличной сцены» является тот факт, что наш рассказчик выводит характеры целиком только из поступков действующих лиц. Имитируя их, он дает таким образом возможность сделать выводы. Театр, следующий в этом отношении его примеру, начисто порывает с привычным для обыкновенного театра обоснованием поступков — характерами, причем поступки ограждаются таким театром от критики, так как они с естественной закономерностью вытекают из характеров лиц, их совершающих. Для нашего уличного рассказчика характер изображаемого лица остается величиной, которую он не может и не должен полностью определить. В пределах известных границ он может быть и таким и иным — это не имеет никакого значения. Рассказчика интересуют те его свойства, которые способствовали или могли бы воспрепятствовать несчастному случаю. Театральная сцена может показать более определенные индивидуальности. Но тогда она должна быть в состоянии определить данную индивидуальность как особый, конкретный случай и указать на среду, в которой могут проявиться общественные силы, создающие подобную индивидуальность. Возможность показа для нашего рассказчика весьма ограничена (мы выбрали именно этот образец для того, чтобы ограничить себя как можно более тесными рамками). Если «театральная сцена» в наиболее значительных своих элементах не будет выходить за пределы «уличной сцены», то большое богатство первой будет лишь некоторым обогащением второй. Вопрос о «пограничных инцидентах» становится весьма существенным.

Остановимся на одной детали. Может ли наш уличный рассказчик оказаться в положении, когда ему пришлось бы взволнованным тоном передать утверждение пофера, будто последний был измучен длительной работой? (Собственно говоря, это так же маловероятно, как если бы посланец, вернувшийся к своим землякам, начал излагать свой разговор с королем со слов: «Я видел брадатого короля».) Чтобы это было возможно или,

точнее, чтобы это было необходимо, нужно представить себе такое положение на перекрестке, когда бы эта взволнованность (и именно по данному поводу) играла особую роль (в приведенном выше примере такое положение создалось бы в том случае, если бы, например, было известно, что король дал обет не стричь бороды до тех пор, пока... и т. д.). Мы должны найти такую позицию, с которой наш рассказчик может подвергнуть критике эту взволнованность. Только если рассказчик встанет на некую определенную точку зрения, он окажется в состоянии имитировать взволнованную интонацию шофера; например, если он будет нападать на шоферов за то, что они слишком мало делают во имя сокращения своего рабочего дня. («Он даже и не член профсоюза, а если потом случается беда, начинаются волнения: «Я, мол, уже десять часов, как сижу за баранкой!»»)

Чтобы достичь этого, то есть чтобы заставить актера встать на какую-то определенную точку зрения, театр должен осуществить ряд мероприятий. Если театр увеличит «угол зрения», показав шофера не только в момент несчастного случая, но и в других ситуациях, он несколько не уйдет в сторону от своего образа. Он только создаст другую ситуацию на основе того же образа. Можно представить себе другую сцену такого же типа, как «уличная сцена», в которой будет достаточно мотивирован показ возникновения эмоций, объясняющих характер шофера, или такую сцену, которая будет давать материал для столкновения интонаций. Чтобы не выходить за пределы сцены-образца, театр должен разрабатывать лишь такую технику игры, которая помогает подвергнуть эмоции критике со стороны зрителей. Это, разумеется, не значит, что зрителю следует принципиально мешать разделять те или иные эмоции, изображаемые на сцене; однако такое разделение эмоций — это лишь определенная форма (фаза, следствие) восприятия критики. Рассказчик в театре, актер, должен овладеть такой техникой, которая позволит ему передать интонацию изображаемого с известным отдалением от него, с некоторою сдержанностью (так, чтобы зритель мог сказать: «Он волнуется на-

прасно, поздно, наконец-то» и т. д.). Словом, актер должен оставаться рассказчиком; он должен показывать изображаемого как чуждого ему человека, в своем исполнении он не должен забывать об этих «он это сделал, он это сказал». Актер не должен доходить до полного превращения в изображаемое лицо.

Существенный элемент «уличной сцены» — та естественность, с которой уличный рассказчик ведет себя в двойственной позиции; он постоянно дает нам отчет о двух ситуациях сразу. Он ведет себя естественно как изображающий и показывает естественное поведение изображаемого. Но никогда он не забывает и никогда не позволяет зрителю забыть, что он не изображаемый, а изображающий. То есть: то, что видит публика, не есть некий синтез изображаемого и изображающего, не есть некое самостоятельное, противоречивое третье существо, в котором слились контуры первого (изображающего) и второго (изображаемого), как это нам демонстрирует привычный для нас театр в своих постановках. Мнения и чувства изображающего и изображаемого не идентичны.

Мы подходим к одному из своеобразных элементов эпического театра, так называемому «эффекту отчуждения». Речь идет, говоря коротко, о технике представления событий и отношений между людьми как необычного, как требующего объяснения, не само собой разумеющегося, не просто естественного. Смысл приема заключается в том, чтобы дать зрителю возможность плодотворной критики с общественных позиций. Можно ли установить, что «эффект отчуждения» нужен нашему уличному рассказчику?

Легко себе представить, что произойдет, если он не воспользуется им. Тогда может возникнуть следующая ситуация. Один из зрителей может сказать: если пострадавший, как вы говорите, ступил на мостовую с правой ноги... Но рассказчик может прервать его и заявить: я показал, что он ступил на мостовую с левой ноги. Во время спора относительно того, начал ли он при показе с правой или с левой ноги и как на самом деле ступил пострадавший, показ может быть изменен так, что возникнет «отчуждение». Теперь, когда изо-

блуждающий начнет тщательно следить за своими движениями, когда он совершает их осторожно и, вероятно, замедленно, он осуществляет «эффект отчуждения», то есть он отчуждает эту деталь события, ее важность возрастает, она становится странной, удивительной. Выходит, что «эффект отчуждения» эпического театра оказывается нужным и уличному рассказчику. Иначе говоря, «отчуждение» встречается и в повседневной, не имеющей ничего общего с искусством оценке естественного театра на перекрестке. Легко осознается как элемент всякого уличного показа непосредственный переход от изображения к комментарию, который характерен для эпического театра. Уличный рассказчик постоянно, когда только ему представляется возможным, прерывает свою имитацию объяснениями. Хоры и надписи, проецируемые на экран в эпическом театре, непосредственное обращение актеров этого театра к публике — в принципе то же самое.

Как всякий заметит, и, надеюсь, не без удивления, я не назвал среди элементов, определяющих нашу «уличную сцену», а значит, и «сцену эпического театра», никаких элементов собственно искусства. Наш уличный рассказчик мог успешно осуществить свой показ, обладая способностями, которыми практически обладает «всякий человек». Как обстоит дело с художественной ценностью эпического театра?

Эпический театр стремится найти свой прообраз даже на обычном уличном перекрестке, то есть вернуться к простейшему, «естественному» театру, к общественному действию, движущие силы которого, средства, цели — практические, земные. «Уличная сцена» не нуждается в таких заклипаниях, характерных для театральной жизни, как «стремление к самовыражению», «вживание в чужую судьбу», «душевное переживание», «стремление к игре», «радость от игры воображения» и т. п. Так что же, эпический театр не нуждается, значит, в искусстве?

Тривиально было бы поставить вопрос и иначе, то есть: нужны ли нам художественные способности для целей нашей «уличной сцены»? Легко ответить на этот вопрос утвердительно. В показе на перекрестке тоже

есть элемент искусства. В какой-то степени каждый человек обладает художественными способностями. Когда занимаешься «большим искусством», не мешает помнить об этом. Несомненно, способности, которые мы называем художественными, могут в полной мере проявиться в пределах, обусловленных нашим прообразом — «уличной сценой». Они будут воздействовать как художественные способности и в том случае, если не выйдут за эти пределы (например, если не произойдет полного перевоплощения изображающего в изображаемое лицо). «Эпический театр» требует настоящего искусства, и его нельзя представить себе без художников и актерской игры, воображения, юмора, сочувствия — без всего этого и без многого другого он не может существовать. Он должен быть развлекательным, он должен быть поучительным. Как может из элементов «уличной сцены» родиться произведение искусства, если мы не опустим и не прибавим ни одного элемента? Как может получиться из нее «театральная сцена» с ее вымышленным сюжетом, обученными актерами, возвышенной речью, гримом, сыгранностью отдельных персонажей? Нужно ли нам усовершенствовать все эти элементы, если мы хотим перейти от показа «естественного» к показу «искусственного»?

Но, быть может, дополнения к нашему прообразу, которые мы делаем, чтобы создать «эпический театр», действительно весьма элементарны? Опровергнуть это можно довольно кратким рассуждением. Возьмем сюжет. В нашем несчастном случае на улице не было ничего вымышленного. Но ведь и обычный театр имеет дело не только с вымыслом — вспомним исторические пьесы. И ведь на перекрестке тоже может быть представлен некий сюжет. Может случиться и так, что наш рассказчик скажет: «Шофер виновен потому, что дело было так, как я показал. Он был бы невиновен, если бы все это было так, как я сейчас покажу». И он может, придумав иной ход событий, изобразить их. Возьмем заученный текст: наш уличный рассказчик может предстать в качестве свидетеля перед судом и там в точности повторить реплики изображаемых им лиц, которые он, может быть, записал и выучил наизусть. Тогда он

тоже произносит заученный текст. Возьмем заученную игру нескольких лиц: такой комбинированный показ сам по себе осуществляется не только в художественных целях; вспомним о практике французской полиции, которая заставляет главных участников преступления повторить перед полицией основную, решающую ситуацию. Возьмем маску. Небольшие изменения внешности, например взъерошенные волосы, всегда могут иметь место в пределах показа нехудожественного характера. Грим тоже используется не только для целей театра. Может быть, в «уличной сцене» известную роль сыграли усы шофера. Усы могли оказать влияние на свидетельские показания его спутницы, предположенной нами. Наш рассказчик может это сделать явным, передавая показания спутницы и одновременно поглаживая воображаемые усы. Таким образом, рассказчик может во многом обесценить показания спутницы. Однако переход к настоящим усам в «театральной сцене» может представить известные затруднения, подобные тем, что появляются и при переодевании. При некоторых обстоятельствах наш рассказчик может надеть шапку шофера — например, если он хочет показать, что тот был, скажем, пьян (шапка у него сидела набекрень); конечно, он может это сделать лишь при определенных обстоятельствах (смотри выше замечание о «пограничных инцидентах»!). Однако при показе мы можем представить себе несколько разных положений, при которых переодевание окажется необходимым, чтобы различить изображаемых персонажей. При этом мы будем иметь дело лишь с ограниченным переодеванием. Не должно возникать иллюзии, будто бы изображающие тождественны изображаемому. («Эпический театр» может разрушить эту иллюзию преувеличенным переодеванием или такой одеждой, которая будет особенно бросаться в глаза как некая самоцель.) Кроме того, мы в данном случае можем установить другой прообраз, который в этом пункте заменит нам прежний: уличный показ так называемых бродячих уличных торговцев. Эти люди, продавая галстуки, представляют как небрежно, так и щеголевато одетого молодого человека с весьма немногочисленным реквизитом и, используя небольшое число приемов,

ставят сценки, в сущности налагая при этом на себя те же ограничения, какие налагает на рассказчика наш несчастный случай (надевают перчатки, шляпу, галстук — и, размахивая тросточкой, изображают щеголя, но при этом говорят о нем в третьем лице!). Уличные торговцы к тому же используют стихи в тех же пределах, которые нам ставит наша схема. Они используют твердый, свободный ритм — о чем бы ни шла речь, о продаже газет или подтяжек.

Изложенные соображения свидетельствуют о том, что мы можем удовольствоваться нашим прообразом. Между естественным эпическим театром и искусственным «эпическим театром» существенной разницы нет. Наш театр на уличном перекрестке примитивен; он не представляет собой значительного явления, если говорить о поводе, по которому он возник, о его целях и средствах. Но он, несомненно, полон смысла; его общественная функция вполне отчетлива и определяет все его элементы. Причиной представления является некое происшествие, которое можно по-разному истолковать, которое может повториться в той или иной форме и которое еще не окончилось, ибо может иметь последствия, — так что оценка его имеет значение. Цель представления — облегчить оценку происшествия. Этому соответствуют средства представления. «Эпический театр» — высокохудожественный театр со сложным содержанием исполняемых пьес и более значительной социальной целью. Утверждая «уличную сцену» как прообраз «эпического театра», мы сообщаем последнему отчетливую общественную функцию и устанавливаем для «эпического театра» критерии, по которым можно определить, идет ли речь о событии, исполненном смысла, или нет.

Прообраз имеет практическое значение. Он дает возможность режиссерам и актерам, работающим над подготовкой спектакля со сложными частными задачами, художественными проблемами, социальными проблемами, проверить, не затуманилась ли общественная функция всего театрального аппарата в целом, осталась ли она достаточно отчетливой.

**КРАТКОЕ ОПИСАНИЕ НОВОЙ ТЕХНИКИ АКТЕРСКОЙ
ИГРЫ, ВЫЗЫВАЮЩЕЙ ТАК НАЗЫВАЕМЫЙ
«ЭФФЕКТ ОТЧУЖДЕНИЯ» ***

Ниже делается попытка описать технику актерской игры, которая была использована в некоторых театрах [1]¹, чтобы представить зрителю «отчужденно» те события, которые ему надлежит показать. Цель техники «эффекта отчуждения» — внушить зрителю аналитическое, критическое отношение к изображаемым событиям. Средства — художественные.

Предпосылкой для применения «эффекта отчуждения» во имя названной цели является освобождение сцены и зрительного зала от всего «магического», уничтожение всяких «гипнотических полей». Поэтому мы отказались от попытки создавать на сцене атмосферу того или иного места действия (комната вечером, осенняя дорога) [2], а также от попытки вызвать определенное настроение ритмизованной речью; мы не «подогревали» публику безудержным темпераментом актеров, не «покоряли» ее псевдоестественной игрой; короче говоря, мы не стремились к тому, чтобы публика впала в транс, не стремились внушить ей иллюзию, будто бы она присутствует при естественном, не заученном заранее действии. Как читатель увидит ниже, стремление публики впасть в подобную иллюзию должно быть нейтрализовано определенными художественными средствами [3].

Предпосылкой для возникновения «отчуждения» является следующее: все то, что актеру нужно показать, он должен сопровождать отчетливым жестом показа.

¹ Цифры в квадратных скобках обозначают ссылки на примечания к тексту, сделанные Б. Брехтом в «Приложении», см. стр. 150.— *Прим. ред.*

Представление о некоей четвертой стене, которая якобы отделяет сцену от публики, вследствие чего возникает иллюзия, будто бы события на сцене происходят в действительности, без присутствия публики,— это представление, разумеется, следует отбросить. При таких обстоятельствах актер, в принципе, может обращаться непосредственно к публике [4].

Контакт между публикой и сценой обычно устанавливается на почве перевоплощения. Актер целиком сосредоточивает свои силы на стремлении осуществить этот психологический акт и, можно сказать, видит в перевоплощении основную цель своего искусства [5]. Уже из наших вводных замечаний следует, что техника, которая вызывает «отчуждение», диаметрально противоположна технике, обуславливающей перевоплощение. Техника «отчуждения» дает актеру возможность не допустить акта перевоплощения.

Однако, стремясь представить определенных лиц и показать их поведение, актеру не следует полностью отказываться от средств перевоплощения. Он использует эти средства лишь в той степени, в какой всякий человек, лишенный актерских способностей и актерского честолюбия, использовал бы их, чтобы представить другого человека, то есть его поведение. Показ поведения других людей имеет место ежедневно при бесчисленных обстоятельствах (свидетели несчастного случая показывают вновь подошедшим поведение потерпевшего, шутники имитируют смешную походку приятеля и т. п.), причем лица, показывающие других, не пытаются навязать своим зрителям какую бы то ни было иллюзию. И все же они в известной степени перевоплощаются в изображаемых лиц, усваивая их манеру поведения.

Как сказано, наш актер тоже использует этот психологический акт. Однако в противоположность обычному методу игры, когда акт перевоплощения осуществляется во время самого представления с целью побудить и зрителя перевоплотиться, наш актер будет осуществлять акт перевоплощения лишь на предварительной стадии, во время репетиционной работы над ролью.

Чтобы избежать слишком «импульсивного», беспрепятственного и некритического представления лиц и со-

бытий, можно проводить больше, чем это обычно принято, репетиций за столом. Актеру нельзя слишком рано «вживаться в образ», он должен как можно дольше оставаться читателем (не превращаясь в чтеца). Важным приемом является *запоминание первых впечатлений*.

Актер должен читать свою роль, сохраняя по отношению к ней удивление и стремление возражать. Он должен положить на чашу весов не только ход событий, о которых он читает, но и поведение своего персонажа, о котором он узнает, и все своеобразие этого поведения; он не имеет права считать его заранее данным, таким, которое «не могло бы быть никаким иным», которое «полностью вытекает из характера персонажа». Прежде чем запоминать слова роли, он должен запомнить, чему он удивлялся и по поводу чего возражал. Именно эти моменты должны быть отражены в его исполнении.

Когда актер выходит на сцену, он, показывая, что делает, должен во всех важных местах заставить зрителя заметить, понять, почувствовать то, чего он не делает; то есть он играет так, чтобы возможно яснее была видна альтернатива, так, чтобы игра его намекала на другие возможности, представляла лишь один из допустимых вариантов. Например, он говорит: «Ты за **это** заплатишься» — и *не* говорит: «Я тебя прощаю». Он ненавидит своих детей, а это значит, что он их *не* любит. Он идет вперед налево, а *не* назад направо. В том, что он делает, должно содержаться то, чего он не делает. Таким образом, всякая фраза, всякий жест означает решение; персонаж остается под контролем зрителя, подвергается испытанию. Техническое выражение для этого приема: *фиксирование «не — а»*.

Актер не допускает на сцене *полного перевоплощения* в изображаемый им персонаж. Он не Лир, не Гарпагон, не Швейк, он этих людей *показывает*. Он передает их высказывания со всей возможной естественностью, он изображает их манеру поведения, насколько это ему позволяет его знание людей, но он отнюдь не пытается внушить себе (а тем самым и другим), что он целиком перевоплотился. Актеры поймут, что именно имеется здесь в виду, если в качестве примера игры без

полного перевоплощения привести игру режиссера или другого актера, который показывает какое-нибудь особо трудное место роли. Поскольку речь не идет о его собственной роли, постольку он и не перевоплощается полностью, он подчеркивает техническую сторону игры и сохраняет при этом позицию советующего [6].

Если актер отказался от полного перевоплощения, то текст свой он произносит не как импровизацию, а как цитату [7]. Ясно, что в эту цитату он должен вкладывать все необходимые оттенки, всю конкретную человеческую пластичность; также и жест, который он показывает зрителю и который теперь представляет собою копию [8], должен в полной мере обладать жизненностью человеческого жеста.

При методе игры с неполным перевоплощением способствовать «отчуждению» высказываний и поступков представляемого персонажа могут три вспомогательных средства:

1. Перевод в третье лицо.
2. Перевод в прошедшее время.
3. Чтение роли вместе с ремарками и комментариями.

Использование формы третьего лица и прошедшего времени дает актеру возможность соблюдать необходимую дистанцию между собою и персонажем. Кроме того, актер сочиняет ремарки и комментарии к своему тексту и на репетиции их произносит. («Он встал и говорил сердито, потому что был голоден...», или: «Он впервые слышал об этом и не знал, правда ли это...», или: «Он улыбнулся и слишком беззаботно сказал...») Произнесение ремарок в третьем лице приводит к тому, что обе интонации сталкиваются друг с другом, причем вторая (собственно текст) подвергается отчуждению. Кроме того, «отчуждается» и исполнение благодаря тому, что оно фактически осуществляется уже после того, как было предвосхищено и охарактеризовано словами. Использование прошедшего времени отодвигает говорящего на такую точку, с которой он может оглядываться назад, на произносимую им реплику. При этом реплика тоже «отчуждается», в то время как точка зрения говорящего отнюдь не нереальна, ибо, в противоположность

слушателю, актер ведь читал пьесу до конца и потому может от конца, то есть с позиции последствий, лучше судить о реплике, чем слушатель, который знает меньше актера и которому данная реплика более чужда. Благодаря такому комбинированному методу текст «отчуждается» на репетициях и в целом остается «отчужденным» и после, во время спектакля [9]. Необходимость и возможность варьирования самой манеры произнесения текста следует из непосредственного обращения актера к публике, в зависимости от большей или меньшей значимости той или иной реплики. Примером может служить выступление свидетелей на суде. Подчеркивание персонажами достоверности их утверждений должно быть выражено особыми художественными средствами. Если актер обращается прямо к публике, то это должно быть настоящим, в полном смысле слова, обращением и не может быть «репликой в сторону» или монологом старого театра. Чтобы извлечь из стиха полный «эффект отчуждения», актер поступит правильно, если сначала будет передавать содержание стихов обыкновенной прозой, сопровождая ее, по возможности, жестиком, предназначенной для стихотворного текста. Смелая и красивая архитектурка речевых форм «отчуждает» текст. (Прозу можно «отчуждать», произнося ее на диалекте, родном для данного актера.)

О жесте речь пойдет ниже, однако здесь следует сказать, что все эмоциональное должно быть выражено внешними приемами, то есть соответствующими жестами. Актер должен найти внешнее, наглядное выражение для переживания своего персонажа, по возможности такую манеру поведения, которая делает явными происходящие в нем движения души. Соответствующая эмоция должна быть выделена, она должна стать самостоятельной, чтобы ее можно было представить крупным планом. Особое изящество, сила, обаяние жеста способствуют «отчуждению».

Большого мастерства в использовании жеста достигло китайское сценическое искусство. Китайский актер добивается «эффекта отчуждения» тем, что сам, открыто для зрителя, наблюдает за своими движениями [10].

То, чего достиг актер в смысле жеста, произнесения

стиха и т. д., должно быть отработано, на всем этом должна лежать печать завершенности. Должно возникнуть впечатление легкости, как результат преодоления трудностей. Актер должен дать зрителю возможность без труда воспринять его, актера, собственное мастерство, свободное преодоление им технических затруднений. Актер в совершенной форме представляет зрителю событие так, как оно, по его мнению, происходило в действительности или могло произойти. Он не скрывает, что заучил его, подобно тому как акробат не скрывает тренированности своих движений, он подчеркивает, что это его, актера, высказывание, его мнение, его версия данного события [11].

Ввиду того что актер не отождествляет себя с персонажем, которого изображает, он может избрать по отношению к этому персонажу определенную позицию, выразить свое мнение по его поводу и побудить к критике зрителя, который тоже уже не должен перевоплощаться [12].

Позиция, на которую он становится, является *социально-критической позицией*. Толкуя события и характеризуя персонажи, актер выделяет те черты, которые представляют общественный интерес. Так его игра становится коллоквиумом (по поводу общественных условий) с публикой, к которой он обращается. Он дает зрителям возможность в зависимости от их классовой принадлежности оправдать или отвергнуть эти общественные условия [13].

Целью «эффекта отчуждения» является: представить в «отчужденном» виде «социальный жест», лежащий в основе всех событий. Под «социальным жестом» мы разумеем выражение в мимике и жесте социальных отношений, которые существуют между людьми определенной эпохи [14].

Формулировка общественного значения события, которая дает обществу ключ к пониманию, облегчается титрами, которые даются к отдельным сценам [15]. Эти заголовки должны носить исторический характер.

Здесь мы подходим к техническому приему, имеющему решающее значение, — к *историзации*.

Актер должен изображать всякое событие как исто-

рическое. Историческое событие — это событие преходящее, неповторимое, связанное с определенной эпохой. В ходе его складываются взаимоотношения людей, и эти взаимоотношения носят не просто общечеловеческий, вечный характер, они отличаются специфичностью, история изменяет их или может их изменить, и они подвергаются критике с точки зрения последующей эпохи. Непрерывное развитие отчуждает нас от поступков людей, живших до нас.

Историк сохраняет дистанцию по отношению к событиям и позициям людей в прошлом; такую же дистанцию должен сохранять и актер — и к событиям и к отношениям современных ему людей. Эти события и этих людей он должен представить нам «отчужденно».

События и люди повседневной жизни, непосредственного окружения кажутся нам чем-то естественным, потому что они привычны для нас. «Отчуждение» их имеет целью сделать их для нас заметными [16]. Наука тщательно разработала технику сомнения, недоверия к явлениям бытовым, «само собой разумеющимся», никогда не возбуждавшим сомнений; нет никаких причин, чтобы искусство не усвоило этой бесконечно полезной позиции [17]. Такая позиция в науке явилась следствием роста творческих сил человека, и в искусстве она должна возникнуть на той же основе.

Что касается эмоциональной области, то опыты использования «эффекта отчуждения» в немецких спектаклях «эпического театра» показали, что и этот метод актерской игры возбуждает эмоции, хотя и эмоции другого рода, нежели вызываемые обычным театром [18]. Критическая позиция зрителя — это позиция, безусловно, эстетическая [19]. «Эффект отчуждения» кажется в описании менее естественным, чем в живом воплощении. Разумеется, такой метод игры не имеет ничего общего с ходовой «стилизацией». Главным преимуществом «эпического театра» с его «эффектом отчуждения» (единственная цель которого — так показать мир, чтобы вызвать желание изменить его) является как раз его естественность, его земной характер, его юмор и его отказ от всякой мистики, которая испокон веков свойственна обычному театру.

Приложение

¹ «Жизнь Эдуарда II Английского» * («Мюнхенер каммершпиле»). «Барабанный бой в ночи» («Дойчес театр», Берлин). «Трехгрошовая опера» (театр «Ам Шифбауэрдам», Берлин). «Пионеры из Ингольштадта» (театр «Ам Шифбауэрдам», Берлин). «Возвышение и падение города Махагонни», опера (театр «Курфюрстендам» Ауфрихта, Берлин). «Что тот, что этот» («Штатс-театр», Берлин). «Мероприятие» («Гросес шауспильхауз», Берлин). «Приключения бравого солдата Швейка» (театр Пискатора «Ноллендорф»). «Круглоголовые и остроголовые» («Риддензален», Копенгаген). «Винтовки Тересы Каррар» (Копенгаген, Париж). «Страх и отчаяние в Третьей империи» (Париж).

² Если в эпическом театре объектом представления становится определенная атмосфера, потому что она объясняет те или иные действия персонажей, то эта атмосфера должна подвергнуться «отчуждению».

³ Примеры механических средств: очень яркое освещение сцены (ввиду того, что сумрак на сцене в сочетании с полной темнотой в зрительном зале скрывает от зрителя его соседа, скрывает его самого от соседа и, таким образом, в большей степени лишает зрителя спокойной трезвости), а также *видимость источников освещения*.

Видимость источников освещения

Открытый показ электрической аппаратуры имеет то преимущество, что он может служить одним из средств устранения нежелательных иллюзий. Он едва ли мешает необходимой концентрации мысли. Когда мы освещаем игру актера, когда осветительные приборы оказываются в поле зрения публики, мы в известной степени разрушаем иллюзию зрителя, будто бы он присутствует при спонтанном, действительном событии, разворачивающемся на его глазах, безо всяких репетиций. Он видит: приняты меры для того, чтобы кое-что показать, здесь будут повторять что-то при особых обстоятельствах, например при ярком свете. Показ источни

ков освещения должен развенчать намерение старого театра их скрыть. Никто не ожидает, чтобы администрация стала скрывать лампы во время спортивного состязания, например во время встречи боксеров. Как ни отличны спектакли современного театра от спортивных зрелищ, они не отличаются от последних в том отношении, что старый театр считает необходимым прятать источники освещения.

⁴ *Обращение актера к публике.* Обращение актера к публике должно быть самым свободным и непосредственным. Просто ему нужно кое-что сообщить и представить людям, и позиция просто сообщающего и представляющего должна стать теперь основой всех его действий. В данном случае нет еще никакой разницы, где он это рассказывает и показывает публике — на улице, в комнате, или на сцене, на этих подмостках, специально сооруженных и приспособленных для сообщений и представлений. Что из того, что на нем особый костюм и что лицо его измазано гримом? Почему это так, он может с одинаковым успехом объяснить как до игры, так и после. Но не должно возникать впечатления, будто бы задолго до этого достигнута договоренность, согласно которой в определенный час здесь должны так происходить некие события, словно они происходят без предварительной подготовки, «естественным» образом; договоренность, которая включает и условие о том, что никакой договоренности якобы не было. Человек появляется перед залом и публично показывает какие-то события, а вместе с тем и *самый показ*. Актер будет изображать другого человека, но не так, не в такой степени, чтобы казалось, что он и есть тот, другой человек, он не будет стремиться к тому, чтобы он сам, актер, был при этом забыт. Его личность остается такой же обычной личностью, непохожей на других, с присущими ей чертами, которая именно этим похожа на всех тех, кто на нее смотрит.

⁵ Ср. следующие высказывания известного датского актера Пауля Реумерта:

«...Когда я чувствую, что умираю, когда я *действи-*

тельно так чувствую, тогда это чувствуют и все другие; когда я делаю вид, что сжимаю в руке кинжал, и весь исполнен единственной мысли — желанием убить этого ребенка, все содрогаются... Все это — проблема работы мысли, вызываемой чувствами, или, если угодно, наоборот: чувство, могущественное, как одержимость, которое превращается в мысль. Если преобразование удастся, тогда оно заразительнее всего на свете и тогда все внешнее абсолютно безразлично...»

Ср. также высказывание Рапопорта в «Работе актера» («Театр уоркшоп», октябрь 1936 г.):

«Для того чтобы найти в себе серьезное отношение к окружающей вас на сцене неправде как к правде, вы должны это отношение оправдать. Найти оправдание вы должны при помощи своей творческой фантазии.

...Возьмите любой предмет, скажем шапку, положите ее на стол или на пол и постарайтесь отнестись к ней как к крысе, как бы поверить сценически в то, что это уже не шапка, а крыса. Чтобы найти серьезное отношение к шапке как к крысе, оправдайте при помощи вашей творческой фантазии, что это крыса, какой величины, какого цвета, чем можно сделать в своем воображении шапку похожей на крысу»¹.

Можно подумать, что это учебник колдовства, однако это учебник актерского искусства якобы по системе Станиславского. Позволительно спросить: неужели метод, обучающий человека внушать публике, что она видит крыс там, где таковых нет, неужели такой метод в самом деле приспособлен для распространения истины? Можно без всякого актерского искусства, лишь применив достаточное количество алкоголя, чуть ли не каждого человека довести до того, что он везде будет видеть если не крыс, то, во всяком случае, белых мышей.

⁶ Одно из отличных упражнений: актер обучает своей роли других актеров (ученика, актера другого пола, партнера, комика и т. п.). Режиссер закрепляет в это время для него его поведение, поведение обучающего, демонстратора. Кроме того, для актера только полезно,

И. Рапопорт, Работа актера, «Искусство», М.—Л., 1939.

если он видит, как его роль играет другой, и особенно поучительным для него будет исполнение его роли комическим актером.

⁷ *Цитирование.* Обращаясь непосредственно и свободно к зрителю, актер дает своему персонажу возможность говорить и двигаться, он рассказывает. Актер не должен стремиться к тому, чтобы зрители забыли, что текст возникает не как импровизация, что он заучен наизусть и представляет собой нечто неизменное; никакой роли актер не играет, ведь все равно никто не считает, что он рассказывает о самом себе; ясно, что он рассказывает о других.

Он вел бы себя точно так же, если бы просто говорил по памяти. Он цитирует то или иное действующее лицо, он является свидетелем на суде. Никто не мешает ему обращать внимание публики на то, что высказывает с полной непосредственностью персонаж, в поведении его есть известное противоречие (если иметь в виду, кто стоит на сцене и говорит): актер говорит в прошедшем, персонаж — в настоящем. Есть еще и второе противоречие, более важное. Никто не мешает актеру наделить персонаж именно теми чувствами, которые у того должны быть; и сам он при этом не остается холодным, он тоже проявляет свои чувства, но совсем не обязательно, чтобы это были те же чувства, которыми живет его персонаж. Предположим, персонаж говорит нечто такое, что считает истинным. Актер же может выразить и должен уметь выразить, что это — вовсе не истинно, или что высказывание такой истины будет иметь роковые последствия, или что-либо иное.

⁸ Актеру «эпического театра» необходимо собирать материала больше, чем это делалось до сих пор. Ему теперь не надо представлять себя королем, ученым, могильщиком и т. д., но он должен представлять именно королей, ученых, могильщиков; значит, ему надо вникать в действительность. В то же время ему необходимо учиться имитировать, что в настоящее время отвергается в школах актерского искусства, потому что имитация якобы «портит своеобразие».

⁹ Создавая спектакль, театр может разными средствами добиться «эффекта отчуждения». Во время мюнхенского представления «Жизни Эдуарда II Английского» отдельным сценам были впервые предпосланы заголовки, оповещавшие зрителя о содержании. В берлинской постановке «Трехгрошовой оперы» во время пения на экран проецировались названия песенок. В Берлинской постановке «Что тот, что этот» на большие экраны проецировались фигуры актеров.

¹⁰ *Артист сам смотрит на свою игру.* Представляя, например, облако, изображая его неожиданное появление, мягкий и стремительный рост, быстрое и все же постепенное изменение, актер в то же время оглядывается на зрителя, словно хочет сказать: разве это не так? Но он смотрит также на свои руки и ноги, проверяя их движения и, быть может, даже одобряя их. Явный взгляд на подмостки, оценка размеров того помещения, которое предоставлено ему для работы,— нет, ему не кажется, что это мешает эстетическому наслаждению зрителя.

¹¹ Эту обобщающую, собирательную игру лучше всего наблюдать во время репетиций, которые непосредственно предшествуют спектаклю. На этих репетициях актеры только «обозначают», только намечают мизансцены, только слегка воспроизводят жесты, только устанавливают интонации. Такие репетиции (их нередко устраивают при замене исполнителя дублером, чтобы ориентировать нового актера) имеют целью всего лишь взаимопонимание; значит, нужно еще представить себе обращение к публике, однако не такое, которое носит характер внушения. Следует понимать различие между игрой внушающей (суггестивной) и убеждающей, пластической.

¹² В своей работе «О выражении ощущений у человека и животных» Дарвин жалуется: изучение конкретных форм затруднено тем, что «когда мы оказываемся свидетелями какого-либо глубокого переживания, наше сочувствие возбуждается с такой силой, что

мы забываем вести тщательное наблюдение или это становится для нас почти невозможным». Здесь-то и должен начать свою деятельность художник; состояние самого глубокого волнения он должен уметь представить так, чтобы «свидетель», зритель, сохранил способность наблюдать.

¹³ Свобода в обращении актера к своей публике заключается еще и в том, что он не обращается с ней как с некой единой массой. Он не сплавляет ее на тигле эмоций в какой-то бесформенный слиток. Он не обращается ко всем одинаково, он сохраняет разделения, существующие в публике, более того: он усугубляет их. В публике у него есть друзья и враги, по отношению к одним он дружелюбен, к другим — враждебен. Он становится на чью-либо сторону — не всегда на сторону изображаемого им персонажа; но если он не за него, то он против него. (По крайней мере это основная позиция актера, она тоже должна меняться, должна быть различной по отношению к различным высказываниям персонажа. Возможны и такие положения, когда все остается неразрешенным, когда актер воздерживается от высказывания окончательных суждений, однако он обязан и это отчетливо выразить в своей игре.)

¹⁴ Когда король Лир (действие I, сцена 1) в сцене раздела своего королевства между дочерьми разрывает географическую карту, то акт разделения таким образом «отчуждается». Внимание зрителя сосредоточивается не только на королевстве — Лир, обращаясь так недвусмысленно с государством, будто с частной собственностью, проливает некоторый свет на основы феодальной идеологии.

В «Юлии Цезаре» тираноубийство Брута «отчуждается» тем, что Брут, произнося монолог, обвиняющий Цезаря в тиранстве, сам жестоко обращается с рабом, который его обслуживает. Елена Вейгель в роли Марии Стюарт неожиданно использовала распятие, висевшее у нее на груди, кокетливо обмахиваясь им, как веером.

¹⁵ *Примеры таких титров:* «Маклер Сулливан Слифт показывает Иоанне д'Арк, как дурны бедняки»; «Речь

Пирпонта Маулера о бессмертии капитализма и религии» («Святая Иоанна скотобоев»); «Новый Анабазис: Бравый солдат Швейк шагает по направлению к своей части, но не доходит до нее»; «Осуждение тираноубийства солдатом Швейком» («Приключения храброго солдата Швейка»).

Эти титры появляются и перед более длинными сценами. Приведу для примера дополнительного деления сцены, идущей пятнадцать и более минут, титры, использованные во второй сцене пьесы «Мать»:

«1. К молодому рабочему Павлу Власову впервые приходят революционеры. Они хотят устроить у него на квартире подпольную типографию».

«2. Новое общество сына вызывает у матери тревогу. Она пытается отпугнуть рабочих, сделать так, чтобы они перестали ходить в ее дом».

«3. В короткой песенке работница Маша Халатова говорит, что рабочий, чтобы добиться хлеба и работы, должен «перетрясти все государство сверху донизу».

«4. Полицейский обыск в доме Пелагеи Власовой убеждает ее в опасности новой деятельности сына».

«5. Хотя мать в ужасе от грубости жандармов, она все же говорит, что виновным в применении насилия считает не государство, а своего сына. Поэтому она и осуждает его, а еще более — его совратителей».

«6. Мать узнает, что ее сын получил опасное поручение — распространять листовки; чтобы не подвергать его опасности, она вызывается сделать это сама».

«7. После краткого совещания революционеры передают листовки матери. Она не может их прочесть».

¹⁶ На сцене надо изобразить следующее: молодая девушка покидает семью, чтобы поступить на службу в большом городе («Американская трагедия» Пискатора). Для буржуазного театра такое событие представляет лишь незначительный интерес; очевидно, это завязка истории, то есть то, что необходимо узнать, чтобы понять последующие события или даже с нетерпением их ожидать. Вряд ли такой эпизод способен возбудить воображение актеров. В известном смысле это явление всеобщее: молодые девушки нередко поступают на службу.

В данном случае интересно узнать, что же особенного с ней приключится! Впрочем, случай все же особый: девушка уходит из семьи (если бы она осталась, все последующее не произошло бы). Важно, что это за девушка, важен, значит, ее характер. То, что семья отпускает ее, не является предметом рассмотрения: это правдоподобно (правдоподобны мотивы). Для исторического театра все обстоит иначе. Он целиком обращается к своеобразным, особенным, нуждающимся в рассмотрении чертам этого заурядного происшествия. Как? Семья отпускает из-под своей опеки дочь, чтобы теперь она самостоятельно (без ее помощи) зарабатывала себе на жизнь? А способна ли она на это? Поможет ли ей заработать себе на жизнь все то, чему она выучилась в семье? Разве семьи теперь уже не в состоянии содержать своих детей? Неужели дети стали обузой? Или они были обузой и раньше? Во всех ли семьях так? Всегда ли так было? Может быть, такой ход вещей закономерен и на него нельзя воздействовать? Созревшее яблоко падает с яблони. Подходит ли к данному случаю эта истина? Всегда ли дети хотят стать самостоятельными? Было ли это во все времена? Если да, если это биологический закон, то всегда ли этот процесс протекал одинаково, по одинаковым причинам и с теми же последствиями? Таковы те вопросы (или часть вопросов), на которые должны ответить актеры, если они хотят представить событие как историческое, неповторимое; если они хотят показать обычай, раскрывающий всю структуру общества определенного (преходящего) периода. Но как следует представить такое событие, чтобы раскрыть его исторический характер? Как привлечь внимание к клубку противоречий нашего несчастного времени? Вот мать с назиданиями и нравственными поучениями упаковывает вещи дочери в чемоданчик, который очень мал. Как это показать — так много поучений и так мало белья? Назидааний на всю жизнь, а хлеба на пять часов? Как актриса должна произнести слова матери, с которыми она передает этот крохотный чемоданчик: «Ну вот, пожалуй, хватит», чтобы реплика прозвучала как высказывание историческое? Этого можно достигнуть только при помощи «эффекта отчуждения». Актриса не должна произ-

носить эту реплику как собственные слова, она должна подвергнуть ее критике, должна облегчить понимание мотивов такой реплики и возбудить чувство протеста.

¹⁷ *«Эффект отчуждения» как явление повседневной жизни.* «Эффект отчуждения» — явление бытовое, встречающееся постоянно в повседневной жизни; с его помощью люди обычно доводят разные явления до собственного сознания или до сознания других; в той или иной форме его используют во время обучения и на деловых конференциях. «Эффект отчуждения» состоит в том, что вещь, которую нужно довести до сознания, на которую требуется обратить внимание, из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами, превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную. Само собой разумеющееся в известной степени становится непонятным, но это делается лишь для того, чтобы потом оно стало более понятным. Чтобы знакомое стало познанным, оно должно выйти за пределы незаметного; нужно порвать с привычным представлением о том, будто бы данная вещь не нуждается в объяснении. Как бы она ни была обычна, скромна, общеизвестна, теперь на ней будет лежать печать необычности. Мы применяем простейший «эффект отчуждения», когда спрашиваем кого-либо: «Ты когда-нибудь рассматривал внимательно свои часы?» Спрашивающий меня знает, что я часто смотрю на них, но вопросом своим он разрушает привычное для меня, а потому и ничего уже мне не говорящее представление о часах. Я часто смотрел на них, чтобы установить время, но когда меня настойчиво, в упор спрашивают, то я понимаю, что не смотрел на свои часы взглядом, исполненным удивления, и что они во многих отношениях механизм удивительный. Точно так же обстоит дело и с простейшим «эффектом отчуждения», когда деловое совещание открывается словами: «Думали ли вы когда-нибудь о том, что делается с отходами, изо дня в день стекающими из вашей фабрики вниз по реке?» Эти отходы до сих пор весьма заметно стекали по реке: их сбрасывали в воду, используя для этой цели и машины и людей; река от них кажется совершенно зеленой; их уносило водой, и они

были очень заметны, но именно как отходы. То были отходы производства, но теперь они сами должны стать производственным сырьем, и взгляд с интересом останавливается на них. Вопрос придал взгляду на отходы «отчужденный» характер, в этом и была его задача. Простейшие фразы, в которых употребляется «эффект отчуждения», — это фразы с «не — а» (он сказал не «войдите», а «проходите дальше»; он не радовался, а сердился), то есть существовало некое ожидание, подсказанное опытом, однако наступило разочарование. Следовало думать, что... но, оказывается, этого не следовало думать. Существовала не одна возможность, а две, и приводятся обе; сначала «отчуждается» одна — вторая, а потом и первая. Чтобы мужчине увидеть в своей матери жену некоего мужчины, необходимо «отчуждение»; оно, например, наступает тогда, когда появляется отчим. Когда ученик видит, как его учителя притесняет судебный исполнитель, возникает «отчуждение»; учитель вырван из привычной связи, где он кажется «большим», и теперь ученик видит его в других обстоятельствах, где он кажется «маленьким». «Отчуждение» автомобиля может возникнуть в том случае, если мы, давно уже пользующиеся современной машиной, вдруг сядем в старую фордовскую модель; тогда мы неожиданно снова услышим взрывы: да ведь это двигатель внутреннего сгорания! Мы снова начинаем удивляться, что такая повозка, да и вообще какая бы то ни было повозка может передвигаться без помощи лошади — словом, мы начинаем понимать автомобиль как нечто чуждое, новое, как конструктивное достижение, то есть как нечто неестественное.

Таким образом, в понятие «природа», куда, несомненно, входит и автомобиль, неожиданно включается понятие «неестественного»; теперь оказывается, что природа прямо-таки переполнена неестественными вещами.

Слово «фактически» тоже может служить для целей «отчуждения» («Его фактически не было дома; он так сказал, но мы не поверили и посмотрели»; или так: «Мы бы не поверили, что его нет дома, но таков факт»). Слово «собственно» тоже служит «отчуждению» («Я, соб-

ственно, не согласен»). Определение эскимоса — «автомобиль — это бескрылый, ползающий по земле самолет» — тоже «отчуждает» автомобиль.

Предшествующее рассуждение привело к тому, что самый «эффект отчуждения» оказался в известном смысле «отчужденным»; мы хотели довести до сознания читателя обыкновенную, повседневно встречающуюся в быту операцию, осветив ее как нечто особенное. Но мы достигли успеха только в отношении тех, кто действительно («фактически») понял, что эффект этот достигается «не» всяким представлением, «а» лишь представлением особого рода: он, «собственно говоря», нечто обычное.

¹⁸ *О рациональной и эмоциональной точке зрения.* Отрицание перевоплощения не является следствием отрицания эмоций и к таковому не ведет. Ложен тезис вульгарной эстетики, согласно которому эмоции могут возникать только в результате перевоплощения. Однако неаристотелевская драматургия должна подвергаться предвзвешенной критике эмоции, возникающие вследствие перевоплощения и в нем выраженные.

Некоторые тенденции в искусстве, такие, как провокации футуристов и дадаистов или «абстракционизм» в музыке, говорят о кризисе в области эмоций. Немецкая послевоенная драматургия явно повернула в сторону рационализма уже в последние годы Веймарской республики. Фашизм с его уродливым гипертрофированием эмоционального начала и, быть может, не в меньшей степени, угрожающий распад рационального момента даже в эстетических концепциях левых писателей побудили нас к особенно резкому подчеркиванию рационального начала.

Однако в отношении большей части современных произведений можно говорить об ослаблении эмоционального воздействия вследствие его отделенности от разума и о возрождении такового вследствие усиления рационалистических тенденций. Это может удивить лишь тех, у кого совершенно условное представление об эмоциях.

У эмоций всегда вполне определенная классовая основа; форма, в которой они выступают, неизменно исторически специфична и определена.

Установить связь определенных эмоций с определенными интересами нетрудно, если только задаться целью обнаружить соответствующие интересы для эмоциональных воздействий произведений искусства. Каждый может заметить, как в «Пьяном корабле» Рембо * отразились колониальные притязания Второй империи.

Сравнивая, например, «Пьяный корабль» с балладой Киплинга «Восток и Запад», можно без труда установить различия между французским империализмом середины XIX века и английским — начала XX. Труднее, как уже заметил Маркс, объяснить воздействие на нас подобных произведений. Кажется, что эмоции, сопровождающие общественный прогресс, долгое время живут в людях как эмоции, связанные с определенными интересами; в произведениях искусства они живут сравнительно более интенсивно и долго, чем это можно было бы предположить, если подумать, что ведь им за истекшее время пришлось сталкиваться с интересами противоположными. Каждое прогрессивное достижение уничтожает достижение предшествующее, двигаясь вперед от него, то есть оставляя его позади; однако оно использует это предшествующее достижение, и в известной степени последнее остается в сознании людей как явление прогресса, поскольку результаты его продолжают жить. Происходит обобщение интереснейшего свойства, непрерывный процесс абстрагирования. Если мы разделяем эмоции других людей, людей минувших эпох, других классов и прочее, воспринимая доходящие до нас произведения искусства, то мы должны согласиться, что тем самым мы разделяем интересы, которые фактически были общечеловеческими. Эти умершие люди были представителями классов, стоявших во главе прогресса. Иное дело эмоции, которые в огромном масштабе производит в наши дни фашизм. Они не связаны с интересами большинства.

¹⁹ *Является ли критическая позиция позицией неэстетической?* В критической позиции обычно видят,

по старой привычке, позицию отрицательную. Для многих критическая позиция как раз и составляет отличие точки зрения ученого от точки зрения художника. Противоречие, соблюдение дистанции нельзя представить себе как часть эстетического удовлетворения. Разумеется, и в обычном эстетическом удовлетворении есть более высокая ступень, и стоящие на этой ступени наслаждаются критически, однако критика здесь относится только к художественной стороне произведения; совершенно по-иному обстоит дело, когда не художественное отражение мира, а самый мир рассматривается критически, с позиции активного его отрицания.

Чтобы ввести эту критическую позицию в искусство, нужно показать отрицательный момент, несомненно имеющий место, в его положительности: такая критика мира является критикой активной, действенной, положительной. Критиковать течение реки значит исправлять это течение, улучшать его. Критика общества — это революция; такова доведенная до конца, действенная критика. Критическая позиция такого рода — это момент высокой продуктивности, дающий как таковой глубокое удовлетворение. Если мы называем хирургические операции, улучшающие жизнь человека, искусными, почему же искусство должно отличаться от подобных искусных операций?

1940

ЗАМЕЧАНИЯ О НАРОДНОЙ ПЬЕСЕ *

Обычно народная пьеса — это грубый и непритязательный театр; ученая эстетика или обходит ее молча, или обращается с ней свысока. Последнее значит, что она и не желает, чтобы народная пьеса была иной, так же как определенный строй не желает видеть свой народ иначе, как грубым и непритязательным. Народная пьеса полна грубых шуток, перемешанных с сентиментальностью, неуклюжей морали и дешевой сексуальности. Злые наказываются, а на добрых женятся; прилежные получают наследство, а ленивые остаются в дураках. Техника авторов народных пьес довольно интернациональна и почти неизменна. Для того чтобы играть в народных пьесах, нужно только уметь говорить ненатурально и вести себя на сцене с наивным самолюбованием. Достаточно солидной порции ужасающей дилетантской рутины.

Большие города, шагая в ногу с временем, перешли от народной пьесы к ревю. Соотношение между ревю и народной пьесой примерно такое же, как между модной песенкой из кинофильма и народной песней, с той, однако, разницей, что народная пьеса никогда не отличалась тем благородством, которое свойственно народной песне. В новейшее время форма ревю литературизована. Немец Вангенгейм, датчанин Абелл, американец Блитцштейн и англичанин Одэн написали интересные пьесы в форме ревю, которые не отмечены ни грубостью, ни плохим вкусом. В этих произведениях есть кое-что от поэзии старой народной пьесы, хотя они и совершенно лишены ее наивности. Авторы избегают условных си-

туаций и схематических персонажей, характерных для народной пьесы, и превосходят ее, при более тщательном анализе, в романтике. Ситуации в этих ревю гротескны, а образов в сущности нет вообще, даже роли едва намечены. Монотонность сюжета выброшена на свалку, то есть монотонность выброшена вместе с сюжетом, так как в новых пьесах сюжета нет, в них лишь слегка намечена «красная нить». Представление требует большой артистичности — дилетанты тут играть не могут, однако это артистичность кабаре.

По-видимому, оживить старую народную пьесу нельзя. Она не только целиком погрязла в болоте, но, что гораздо существеннее, никогда не переживала действительного расцвета. С другой стороны, литературному ревю не удалось стать «народным». Слишком уж оно смахивает на дешевый деликатес. Однако оно свидетельствует о наличии определенных потребностей, хоть и не в силах их удовлетворить. Действительно, можно согласиться с потребностью в наивном, но не примитивном, поэтическом, но не романтическом, близком к действительности, но не хроникерском театре. Как могла бы выглядеть такая новая народная пьеса?

В отношении сюжета литературное ревю дает ряд ценных советов. Как уже сказано, оно отвергает единую, сквозную фабулу и показывает «номера», то есть мало связанные друг с другом скетчи. В этой форме вновь оживают «шутки и приключения» старых народных эпосов, хотя узнать их трудно. Скетчи выдержаны во вне-сюжетной форме, в них мало эпического, так же как в карикатурах Лоу мало эпического по сравнению с карикатурами Хоггарта. Они более спиритуалистичны, более целенаправлены к одной-единственной *pointe*. Новая народная пьеса могла бы заимствовать то, что развилось относительно самостоятельно в рамках литературного ревю, но должна обладать большим эпическим содержанием и быть реалистичней.

Что касается поэзии, то литературное ревю также дает некоторые наметки. В пьесах, написанных Одэном совместно с Ишервудом, особенно много мест, исполненных большой поэтической красоты. Авторы используют хоровые элементы и тонкую лирику. Порой изображае-

мые события приобретают даже возвышенный характер. Однако в общем все несколько символично, авторы даже используют аллереорию. Если прибегнуть для сравнения, например, к Аристофану — что Одэп, конечно, позволит, — осознаешь подчеркнуто субъективный характер этой лирики и этого символизма; новая народная пьеса могла бы изучать лиризм на этом примере, но должна сохранять бóльшую объективность. Поэзия, по-видимому, должна выражаться скорее в ситуациях, нежели в поведении персонажей в тех или иных ситуациях.

Огромное значение имеет отыскание такого стиля представления, который был бы одновременно и артистичным и естественным. Это чрезвычайно трудно, поскольку на европейской сцене царит вавилонское смешение стилей. Из них можно выделить два основных, хотя обычно и они в чистом виде не встречаются. Существует еще, хотя и в сильно измененном виде, «высокий» стиль изображения, который выработан для крупных поэтических произведений и может быть применим, например, в постановке ранних драм Ибсена. Его скорее дополнил, чем заменил, второй стиль представления — натуралистический; оба стиля продолжают существовать одновременно, как существуют в наши дни парусные суда и пароходы. Высокий стиль ранее использовался исключительно для нереалистических пьес, а реалистические пьесы обходились в основном «без стиля». Стилизованный театр означал то же, что и театр высокого стиля. Вначале, в период наиболее сильного господства натурализма, действительность копировалась настолько полно, что любой стилистический элемент воспринимался как отступление от действительности. Когда эта тенденция начала ослабевать, натурализм стал идти на всяческие компромиссы, к настоящему же времени в реалистических пьесах мы находим своеобразную смесь опрощенчества и декламации. Такой коктейль вообще ни к чему не пригоден. От высокого стиля в нем остались только неестественность и деланность, схематизм и ходульность, до которых докатился высокий стиль, когда его сменил натурализм. А от натурализма великой эпохи осталось лишь то случайное, неоформленное, лишенное фантазии, что было характерно для него даже в его

лучшие времена. Следовательно, необходимо искать новые пути. В каком направлении? Соединение обоих стилей — романтико-классицистского и натуралистического в романтико-натуралистический коктейль — синтез слабости. Двое соперников, потерявших опору, ухватились друг за друга, чтобы не рухнуть окончательно. Смешение произошло почти бессознательно, путем взаимных уступок, молчаливого отказа от принципов, одним словом — путем коррупции. В то же время синтез сам по себе, осуществленный сознательно и решительно, мог бы явиться решением проблемы. Противоречие между искусством и природой может стать плодотворным, если оно сглаживается в произведении искусства, но не уничтожается. Мы видели искусство, которое создавало себе свое собственное естество, свой собственный мир — мир искусства, мир, который очень мало имел общего с действительным миром, и мы видели искусство, которое исчерпывало себя только в копировании действительного мира и при этом почти целиком теряло свое творческое воображение. Нам нужно искусство, которое владело бы своим естеством, нам нужно преображенная искусством действительность и естественное искусство.

Культурный уровень театра, в числе других факторов, определяется тем, насколько ему удастся преодолеть противоречие между «благородной» (высокой, стилизующей) и реалистической («подслушанной у действительности») игрой. Реалистическая игра, как часто принято думать, «от природы» несет в себе что-то «неблагородное», так же как «благородная» игра — нечто нереалистическое. При этом имеется в виду следующее: торговли рыбой не благородны, и если их изобразить правдиво, то ничего благородного получиться не может. При реалистическом изображении даже королевы, как опасаются, не останутся благородными. Здесь нагромождение логических ошибок. В действительности артист, представляя грубость, низость и уродство торговки рыбой или королев, никак не может обойтись без чувства справедливости, изящества и красоты. Действительно развитый театр не должен платить за свой реализм потерей красоты в искусстве. Реальность может быть некрасивой, но это не значит, что она должна быть

изгнана со стиливой сцены. Именно ее неприглядные стороны могут быть главным предметом изображения: такие низменные человеческие свойства, как жадность, бахвальство, глупость, невежество, драчливость, — в комедии, жестокость социальных условий — в серьезной драме. Приукрашивание уже само по себе — нечто безусловно неблагородное, любовь к правде — нечто безусловно благородное. Искусство может показать уродливость уродства, пользуясь красотой, неблагородство неблагородного, пользуясь благородством, ибо люди искусства могут грациозно представить неграциозное и с силой показать слабое. Предметы комедии, описывающей «низкую жизнь», вовсе не исключают возможности облагораживания. Театр имеет в своем распоряжении тонкие краски, возможности фазнообразной расстановки, оригинальные жесты, короче говоря — стиль; у него есть юмор, фантазия и мудрость, которые помогут ему одержать верх над безобразным. Говорить об этом необходимо, так как наши театры не очень-то склонны расходовать нечто столь высокое, как стиль, на постановки, имеющие содержание и форму народной пьесы. Разумеется, если бы они столкнулись с жанром, и внешне уже явно отличающимся от натуралистической проблемной пьесы, например с пьесой в стихах, они согласились бы с необходимостью чистоты стиля. Может быть, за пьесой в стихах они и признали бы возможность иной позиции в отношении «проблемы» и иное решение психологических моментов. Пьесе же в прозе, при этом еще в популярной прозе, с весьма упрощенной психологией и вообще содержащей мало «проблем», в этом смысле гораздо труднее. Ведь жанр народной пьесы в целом не признается, как говорилось выше, литературным жанром. Баллада и елизаветинская драма — литературные жанры, но ведь и песни уличных певцов, из которых развился первый из этих жанров, и театр Гиньоля, из которого развился второй, — оба добились своего «стиля» независимо от того, признавали их литературными жанрами или нет. Правда, труднее обнаружить изысканность там, где выбор производится из нового материала, с которым до тех пор обращались с грубейшим равнодушием. Приведем

пример из «Пунтилы». Читатель и, что еще важнее, артист будут склонны бегло прочесть такие места, как, скажем, небольшой диалог судьи и адвоката в шестой сцене (о финском лете), из-за простонародной речи, которая здесь использована. Но если артист не будет рассматривать эту сцену как стихотворение в прозе, он не сможет добиться должного эффекта, ибо она написана именно как стихотворение в прозе. Хорошее это стихотворение или плохое — пусть решат читатель или артист, здесь важно подчеркнуть только то, что обойтись с ним необходимо как со стихотворением, то есть преподнести его особо, «на золотом подносе». Хваленая песня шпротам, которую исполняет Матти в девятой картине, пожалуй, еще лучший пример такого рода.

В натуралистической пьесе многие ситуации «Пунтилы» непременно казались бы грубыми, и несомненно, что артист, который стал бы играть, например, сцену, компрометирующую Матти и Еву (четвертая картина), как место из шванка, потерпел бы полную неудачу. Именно такая сцена требует подлинной артистичности, так же как и сцены испытаний, которым подвергает Матти свою невесту в восьмой картине. Не навязывая и здесь никакого качественного сравнения, напомним сцену со шкатулкой из «Венецианского купца»; пусть сцена, о которой идет речь, намного слабее шекспировской, и все же, для того чтобы заставить ее зазвучать в полный голос, необходимо найти стиль игры, близкий к тому, который требуется для пьесы в стихах. Без сомнения, трудно при исполнении пьесы, написанной в прозе и показывающей «обыкновенных» людей, говорить не о примитивности, а о художественной простоте. Но изгнание четырех женщин из Кургела (в седьмой картине) не примитивное, а простое событие, и его, так же как и всю третью картину (поездка за водкой и за певичками), необходимо играть поэтически — то есть красота события (еще раз: велика она или мала) должна проявляться в обстановке сцены, движении, тоне речи. Персонажи также должны быть даны масштабно; здесь актеру тоже не миновать затруднений, если он выучился играть только натуралистически или не видит, что здесь натуралистической игры недостаточно. Он облегчит себе

задачу, если будет сознавать, что должен создать национальный персонаж и для этого ему потребуются все его знание людей, смелость и тонкое чутье. И в заключение еще одно: «Пунтила» — все что угодно, только не тенденциозная пьеса. Роль Пунтилы поэтому не следует ни на мгновение и ни в одной из своих деталей лишать ее естественной прелести; потребуется особое искусство, чтобы заставить звучать сцены опьянения поэтично и нежно, с возможно бóльшим количеством нюансов, а сцены трезвости — насколько возможно, не гротескно и не грубо. Говоря практически: нужно попытаться поставить «Пунтилу» в стиле, содержащем элементы старой *commedia dell'arte* и элементы реалистической бытовой пьесы.

Может показаться странным, что одна маленькая народная пьеса вызвала столь длинные рассуждения и столь великие тени, а в результате даже потребовала совершенно нового искусства театрального воплощения. Впрочем, требование этого нового искусства так или иначе следовало выдвинуть. Оно необходимо для всего нашего репертуара, необходимо для постановки великих произведений прошлых эпох, оно должно развиваться, чтобы могли возникнуть новые великие произведения. Цель вышеизложенных рассуждений — не более как указать на то, что для новой народной пьесы необходимо выдвинуть лозунг нового реалистического искусства. Народная пьеса — это жанр, к которому в течение долгого времени относились с пренебрежением, предоставляя его дилетантизму или рутине. Пора поставить перед народной пьесой великую цель, к которой ее обязывает, собственно, уже само ее название.

МАЛЫЙ ОРГАНОН ДЛЯ ТЕАТРА *

Введение

В этой работе ставится вопрос, как следовало бы сформулировать эстетическую теорию, основанную на вполне определенном методе ряда театральных постановок, уже действительно осуществляющихся на протяжении нескольких десятилетий. В отдельных теоретических высказываниях, полемических выступлениях и чисто технических указаниях, которые публиковались в виде примечаний к пьесам автора этих строк, проблемы эстетики затрагивались только мимоходом, им не придавалось особого значения.

Данный определенный вид сценического искусства расширял и ограничивал свое общественное назначение, отбирая и совершенствуя свои художественные средства. Этот вид искусства раскрывался и утверждался в эстетической теории либо тем, что отбрасывал предписания господствующей морали или господствующих вкусов, либо тем, что использовал их в своих интересах — в зависимости от боевой ситуации. Так, например, в защиту наших стремлений к общественно-политическим тенденциям приводились примеры общественно-политической тенденциозности общепризнанных произведений искусства, которая оказывалась незаметной именно потому, что это были общепризнанные тенденции. Нами отмечалось как признак упадка, что в современной продукции (искусства) выхолащивается все, что достойно познания, а те торговые предприятия, которые продают вечерние развлечения, опустились до уровня буржуазных заведений, торгующих наркотиками. При

виде лживого изображения общественной жизни на театральных подмостках, в том числе и на тех, где господствовал так называемый натурализм, мы поднимали голос, требуя научной точности изображения, а наблюдая безвкусовые упражнения гурманов, готовящих «лакомства для глаз и души», мы кричали, требуя красоты логики таблицы умножения. Наш театр с презрением отверг культ прекрасного, который подразумевал неприязнь к учению и пренебрежение пользой, тем более что культ этот уже не создавал ничего прекрасного. Возникло стремление создать театр эпохи науки, и когда тем, кто вынашивал эти планы, становилось уже трудно отбиваться от газетно-журнальных эстетов с помощью понятий, заимствованных или украденных из цейхгауза эстетики, тогда они просто грозили «превратить средства удовольствия в средство обучения и перестроить известные учреждения из развлекательных зрелищ в органы гласности» («Примечания к Опере»), то есть покинуть тем самым царство удовольствия. Эстетика — наследство развращенного паразитирующего класса — находилась в таком жалком состоянии, что театр мог приобрести уважение и свободу действий, лишь отказавшись от своего имени. Однако и театр эпохи науки, который мы осуществляли, был все же театром, а не наукой. И то обстоятельство, что накопление новшеств проходило в таких условиях, когда не было практических возможностей показать их, — в годы нацизма, во время войны, — привело теперь к необходимости попытаться проверить, какое место занимает этот вид сценического искусства в эстетике, или, во всяком случае, хотя бы наметить очертания его эстетической теории. Ведь было бы слишком трудно представить себе, например, теорию сценического отчуждения вне определенной эстетики. Сегодня возможно создать даже эстетику точных наук. Уже Галилей говорил об изяществе определенных формул и об остроумии опытов. Эйнштейн приписывает чувству прекрасного еще и склонность к изобретательству, а исследователь в области атомной физики Р. Оппенгеймер хвалит ту позицию ученого, которой «присуща красота и соответствие месту, занимаемому на земле человеком».

Итак, мы отказываемся от нашего намерения покинуть царство удовольствий и, как бы все об этом ни жалели, объявляем наше новое намерение — обосноваться в этом царстве. Будем же рассматривать театр как место для развлечения, то есть так, как это положено в эстетике, но исследуем, какие именно развлечения нам по душе.

1

«Театр» — это воспроизведение в живых картинах действительных или вымышленных событий, в которых разворачиваются взаимоотношения людей, — воспроизведение, рассчитанное на то, чтобы развлекать. Во всяком случае, именно это мы будем в дальнейшем подразумевать всякий раз, говоря о театре — как о старом, так и о новом.

2

Чтобы охватить область еще более широкую, сюда можно было бы добавить и отношения между людьми и богами, но, поскольку для нас важно определение только самого основного, можно обойтись и без богов. Если бы мы даже и предприняли такое расширение, все же сохранило бы силу определение, согласно которому наиболее общая задача учреждения, именуемого «театром», — это доставлять удовольствие. И это самая благородная задача «театра» из всех, какие нам удалось установить.

3

С давних времен задача театра, как и всех других искусств, заключается в том, чтобы развлекать людей. Это всегда придает ему особое достоинство; ему не требуется никаких иных удостоверений, кроме доставленного удовольствия, но зато оно обязательно. И если бы театр превратили, например, в рынок морали, это отнюдь не было бы для него повышением в ранге. Напротив, скорее пришлось бы беспокоиться о том, как бы такое превращение не принизило театр. А именно это и произошло бы, если бы из морали не удалось извлечь удовольствия, притом именно удовольствия в непосред-

ственном чувственном восприятии, отчего, впрочем, и сама мораль только выигрывает. Не следует приписывать театру также поучительности — во всяком случае, ни в чем практически более полезном, чем то, как извлекать телесное или духовное наслаждение. Театр должен иметь право оставаться излишеством, что, впрочем, означает, что и живем мы для изобилия. Право же, менее всего требуется защищать удовольствие.

4

Таким образом, ту задачу, которую древние, согласно Аристотелю, возлагали на свои трагедии, не следует считать ни более возвышенной, ни более низменной, чем она есть в действительности. Она заключается в том, чтобы развлекать людей. Когда говорят: театр вырос из культовых обрядов, это означает только то, что он стал театром именно потому, что *вырос*, то есть перестал быть культовым. Он получил в наследство от мистерий отнюдь не их культово-религиозную сущность, а то удовольствие, которое доставляло их представление, и только. Аристотель называл *катарсисом* очищение посредством страха и сострадания либо очищение от страха и сострадания; это очищение само не являлось удовольствием, но вызывало удовольствие. Требовать или ожидать от театра большего, чем он может дать, значит только принижать его истинные задачи.

5

Даже пытаясь различить высокие и низменные формы удовольствия, вы мало чего достигнете перед лицом неумолимой правды искусства, которое хочет проникать и на высоты и в низины и хочет, чтобы ему не мешали, если оно только сумело доставить людям удовольствие.

6

Однако действительно имеются слабые (простые) и сильные (сложные) виды удовольствия, доставляемого театром. Последние, то есть сложные, с которыми мы

имеем дело в великой драматургии, достигают все более высокого напряжения, подобно самому интимному телесному сближению в любви; они многообразны, богаче впечатлениями, противоречивее и плодотворнее.

7

В каждую историческую эпоху были свои виды удовольствия, и они различались между собой в зависимости от различий в общественной жизни людей. Управляемый тиранами демос эллинского цирка необходимо было развлекать по-иному, чем придворных феодального князя или Людовика XIV. Театр должен был создавать иные изображения общественной жизни людей; иной была не только жизнь сама по себе, но и ее изображение.

8

В зависимости от того, чем и как именно можно и нужно было развлекать людей в конкретных условиях общественной жизни, следовало менять пропорции образов, иначе строить коллизии. Чтобы доставить удовольствие, приходится совершенно по-разному рассказывать, например, эллинам — о власти божественных законов, нарушителям которых и даже недовольным грозит неотвратимая кара, французам — о том изящном самопреодолении, которого требует от сильных мира сего свод придворных законов долга и чести, или англичанам елизаветинских времен — показывая самоотражение буйного темперамента нового индивидуума.

9

Всегда нужно иметь в виду, что удовольствие, доставляемое самыми различными изображениями, никогда не зависело от степени сходства изображаемого с изображенным. Неправильность и даже явное неправдоподобие почти или совсем не мешали, если только неправильность обладала определенным смысловым единством, а неправдоподобие — однородностью. Вполне достаточным было одной лишь иллюзии необходимости

развития данной фабулы, созданной любыми поэтическими и театральными средствами. Мы сами охотно отвлекаемся от такого рода несоответствий, когда, любя, например, душевным очищением героев Софокла, или самопожертвованием в драмах Расина, или неистовством безумцев Шекспира, стараемся усвоить прекрасные и великие чувства главных героев этих драматургов.

10

Потому что среди самых разнородных изображений значительных событий, которые создавались еще в эллинистические времена и развлекали зрителей, несмотря на всяческие неправильности и неправдоподобия, и доныне сохранилось поразительно большое число таких, что продолжают развлекать и нас.

11

Отмечая в себе способность наслаждаться изображениями, созданными в самые разные эпохи, в том числе и такими, которые вряд ли были доступны детям других гигантских эпох, не следует ли нам предположить, что и мы все еще не открыли специфических удовольствий нашей эпохи — того, что составляет специфику ее развлечений?

12

Наслаждение, которое доставляет театр нам, вероятно, слабее того, что испытывали древние, хотя наши формы общественной жизни все же достаточно похожи друг на друга, для того чтобы мы вообще были способны получить какое-то наслаждение от театра. Мы осваивали древние произведения с помощью сравнительно нового вида восприятия, а именно вчувствования; таким образом, мы мало что можем от них получить. Ведь большая часть наших развлечений определяется иными источниками, чем те, которые так щедро питали наших предшественников. И поэтому мы оста-

навливаемся на красотах языка, на изящном развитии фабулы, на местах, вызывающих у нас свои представления,— короче, на дополнительных, побочных элементах древних творений. А это как раз и есть те поэтические и сценические средства, которые скрывают неправдоподобие сюжета. Наши театры уже не могут или не хотят внятно пересказывать эти древние или хотя бы более новые шекспировские сказки, то есть не могут или не хотят изображать их фабулы правдоподобными. Но вспомним, ведь фабула — это, по Аристотелю, душа драмы. Все более и более раздражает нас примитивность и беспечность в изображении общественной жизни людей, притом не только в древних произведениях, но и в современных, если их создают по старым рецептам. Вся система доставляемых нам удовольствий становится несвоевременной.

13

Неправдоподобие в изображении взаимодействий и взаимоотношений между людьми ослабляет удовольствие, получаемое нами в театре. Причина этого: мы относимся к изображаемому иначе, чем наши предшественники.

14

Дело в том, что когда мы ищем для себя развлечений, дающих то непосредственное удовольствие, какое мог бы доставить нам театр, изображая общественную жизнь людей, мы не должны забывать о том, что мы — дети эпохи науки. Наука совершенно по-новому определяет нашу общественную жизнь и, следовательно, нашу жизнь вообще,— иначе, чем когда бы то ни было.

15

Несколько сот лет тому назад отдельные люди, жившие в разных странах, но тем не менее согласовывавшие свою деятельность, провели ряд опытов, с помощью которых они надеялись раскрыть тайны природы. Сами

эти люди принадлежали к классу производителей, сложившемуся тогда в уже достаточно развитых городах, но изобретения свои они передавали другим людям, которые практически использовали их, заботясь при этом о новых науках лишь постольку, поскольку рассчитывали получить от них личную выгоду. И вот ремесла, которые в течение тысячелетий оставались почти неизменными, начали вдруг необычно интенсивно развиваться сразу во многих местах, связанных конкуренцией. Большие массы людей, собранные в этих местах и по-новому организованные, представляли собой огромную производительную силу. А вскоре человечество открыло в себе такие силы, о масштабах которых оно ранее не смело даже мечтать.

16

Получилось так, словно человечество только теперь сознательно и единодушно принялось за то, чтобы сделать ту звезду, на которой оно ютится, и впрямь обитаемой. Многие из составных частей этой звезды — уголь, вода, нефть — превратились в сокровища. Водяной пар заставлял служить средствам передвижения; несколько маленьких искр и дрожание лягушечьих лапок помогли обнаружить такие силы природы, которые создавали свет и несли звуки через целые материки...

По-новому смотрел человек вокруг себя, приглядываясь, как ему обратить себе на пользу то, что он видел уже давно, но никогда раньше не использовал. Окружающая его среда преображалась все больше с каждым десятилетием, потом с каждым годом, а потом уже почти с каждым днем. Я пишу эти строки на машинке, которой в то время, когда я родился, еще не существовало. Я перемещаюсь благодаря новым средствам передвижения с такой скоростью, которой мой дед и вообразить себе не мог, — в те времена вообще не знали таких скоростей. И я поднимаюсь в воздух, что не было доступно моему отцу. Я успел поговорить со своим отцом с другого континента, но взрыв в Хиросиме, запечатленный движущимся изображением, я увидел уже вместе с моим сыном.

Новые научные методы мышления и мировосприятия все еще не проникли в широкие массы. Причина этого кроется в том, что, хотя науки очень успешно развиваются в области освоения и покорения природы, тот класс, который обязан им своим господствующим положением, — буржуазия — препятствует научной разработке другой области, все еще погруженной во мрак, а именно — области взаимоотношений людей в ходе освоения и покорения природы. Тем не менее это великое дело, от успеха которого мы все зависим, продолжает развиваться. Однако те новые научные методы мышления, которые позволяют его развивать, не применяются для того, чтобы выяснить взаимоотношения людей, его осуществляющих. Новое видение природы не помогло еще новому видению общества.

Более того, распознать взаимоотношения людей в настоящее время стало действительно труднее, чем когда-либо. То огромное общее дело, в котором они участвуют, все больше и больше разделяет их. Рост производства вызывает рост нищеты и бедствий, эксплуатация природы приносит выгоду лишь немногим — тем, кто эксплуатирует людей. То, что могло служить общему прогрессу, обеспечивает лишь преуспевание однопочек, и все большая часть производства используется, чтобы выпускать средства разрушения для «великих» войн. И в дни этих войн матери всех народов, прижимая к себе детей, с ужасом смотрят на небо, ожидая появления смертоносных изобретений науки.

Сегодня люди бессильны противостоять своим собственным творениям так же, как в древности были бессильны противостоять стихийным бедствиям. Буржуазия, обязанная науке своим возвышением, которое она превратила в господство, использует науку лишь в

своих корыстных интересах и ясно отдает себе отчет в том, что научное исследование буржуазного производства означало бы конец ее господства. Поэтому новая наука, которая изучает человеческое общество и первоосновы которой закладывались лет сто тому назад, была окончательно обоснована в борьбе поработенных против поработителей. С тех пор элементы научного духа проникли и в низы, в новый класс, в класс рабочих, чья жизнь связана с производством. И с его позиций видно, что великие катастрофы современности являются делом рук господствующего класса.

20

Однако задачи науки и искусства совпадают в том, что и наука и искусство призваны облегчить жизнь человека; наука занимается источниками его существования, а искусство — источниками его развлечения. В грядущем искусство будет находить источники развлечения уже непосредственно в области по-новому творческого, производительного труда, который может столь значительно улучшить условия нашего существования и, став наконец свободным, сам по себе сможет быть величайшим из всех удовольствий.

21

Если мы хотим отдаться этой великой страсти производительного труда, то как же должны выглядеть наши изображения общественного бытия людей? Какое именно отношение к природе и обществу является настолько плодотворным, чтобы мы, дети эпохи науки, могли воспринимать его в театре как удовольствие?

22

Такое отношение может быть только критическим. Критическое отношение к риске заключается в том, что исправляют ее русло, к плодovому дереву — в том, что ему делают прививку, к передвижению в пространстве — в том, что создают новые средства наземного

и воздушного транспорта, к обществу — в том, что его преобразовывают. Наше изображение общественного бытия человека мы создаем для речников, садоводов, конструкторов самолетов и преобразователей общества, которых мы приглашаем в свои театры и просим не забывать о своих радостных интересах, когда мы раскрываем мир перед их умами и сердцами с тем, чтобы они переделывали этот мир по своему усмотрению.

23

Однако театр может занять такую свободную позицию только в том случае, если он сам включается в наиболее стремительные потоки общественной жизни, если он сам присоединяется к тем, кто с наибольшим нетерпением стремится к значительным изменениям. Помимо всего прочего, уже одно только желание развивать наше искусство в соответствии с современностью должно увлечь наш театр эпохи науки на окраины, чтобы там он распахнул двери перед широкими массами, перед теми, кто создает много, а живет трудно; им должен предоставить театр полезное развлечение, посвященное великим проблемам, которые так важны для них. Возможно, им будет нелегко оплачивать наше искусство, возможно, они не сразу поймут этот новый вид развлечений, и нам, вероятно, придется многому поучиться, чтобы понять, что именно им нужно и в каком виде, но мы можем быть уверены, что привлечем их интерес. Те, кто кажется так далек от естественных наук, удалены от них лишь потому, что их удаляют искусственно. И для того, чтобы освоить естественные науки, им надо сначала самим развить новую науку об обществе и применить ее на деле. Именно поэтому они-то и являются самыми настоящими детьми эпохи науки. И театр эпохи науки не сможет двигаться вперед, если они не подтолкнут его. Театр, который находит источник развлечения в труде, должен сделать труд своей темой и особенно ревностно стремиться к этому именно теперь, когда почти всюду один человек мешает другому проявлять себя в общественной жизни, то есть обеспечивать себя

существование, развлекаться и развлекать. Театр должен активно включиться в действительность для того, чтобы иметь право и возможность создавать наиболее действенное отражение этой действительности.

24

Только при этом условии театр сможет максимально приблизиться к тому, чтобы стать средоточием просвещения и глашатаем правды. Так как, если театр и не может оперировать научным материалом, который непригоден для развлечения, он зато волен развлекаться поучениями и исследованиями. Театр подает как игру картины жизни, предназначенные для того, чтобы влиять на общество, и перед строителями этого общества проходят события прошлого и настоящего, представленные театром таким образом, чтобы те чувства, размышления и побуждения, которые извлекают из современных и исторических событий самые страстные, самые мудрые и самые деятельные из нас, могли стать улаждающим развлечением. Строители общества получают удовольствие от мудрости, с какой решаются проблемы, от гнева, в который с пользой может перерасти жалость к угнетенным, от уважения ко всем проявлениям человечности, то есть к человеколюбию,— словом, от всего того, что доставляет наслаждение также и тем, кто создает постановки.

25

И это позволяет театру предоставить зрителю возможность насладиться современной моралью, которая определяется творческой деятельностью.

Делая критику — этот великий метод творческой деятельности — предметом развлечения, театр не имеет никаких обязательных моральных задач, но зато очень много возможностей. Даже антиобщественные силы, если они значительны и живо представлены на сцене, могут стать предметом развлечения. Эти силы часто обнаруживают и разум и многообразные способности, действующие, однако, разрушительно. Ведь даже

наводнение может доставить удовольствие видом свободного и величавого потока, если только люди уже с ним справились, если и стихия покорилась людям.

26

Но для того, чтобы осуществить это, мы не можем оставить современный театр таким, каков он есть. Войдем в одно из театральных зданий и посмотрим, как там воздействуют на зрителя. Оглядевшись по сторонам, можно заметить фигуры, почти неподвижно застывшие в довольно странном состоянии. Кажется, что их мускулы напряжены в необычайном усилии или же ослабли от полного изнеможения. Они едва замечают друг друга, они собрались вместе, но словно спят и к тому же видят кошмарные сны. В народе говорят, что так бывает, если заснешь лежа на спине. Правда, глаза у них открыты, но они не смотрят, а таращатся, и не слышат, а вслушиваются. Они смотрят на сцену так, словно они заколдованы. Это выражение возникло в средние века, в эпоху ведьм и клириков. Смотреть и слушать — по сути та же деятельность и подчас довольно увлекательная, но эти люди, кажется, уже не способны ни к какой деятельности, напротив, с ними самими что-то делают другие. Такое состояние отрешенности, в котором зрители кажутся одержимыми неопределенными, но сильными ощущениями, становится тем глубже, чем лучше работают актеры. А так как нам это состояние не нравится, то хочется, чтобы актеры были как можно хуже.

27

А сам изображаемый на сцене мир, ключья которого служат для возбуждения этих настроений и переживаний, создается такими скудными и убогими средствами (малая толика картона, немного мимики и крохи текста), что приходится только восхищаться работниками театра, которые умеют с помощью столь жалких отбросов действительности воздействовать на чувства своих зрителей куда сильнее, чем смогла бы воздействовать сама действительность.

Во всяком случае, не следует ни в чем винить работников театра, так как те развлечения, за создание которых они получают деньги и славу, не могут быть созданы с помощью более достоверных изображений действительности. А свои недостоверные изображения они не могут преподносить каким-либо иным, менее магическим способом. Мы видим их способность изображать людей; особенно удаются им злодеи и второстепенные персонажи — тут у артистов особенно осязательно конкретное знание людей. Но главных героев приходится изображать в более общих чертах, чтобы зрителю было легче отождествлять себя с ними. Во всяком случае, все элементы должны быть взяты из какой-либо ограниченной области, чтобы каждый сразу мог сказать: да, это так и есть, потому что зритель хочет испытать совершенно определенные эмоции, уподобиться ребенку, который, сидя на деревянной лошади карусели, испытывает чувство гордости и удовольствие от того, что едет верхом, что у него есть лошадь, оттого, что он проносится мимо других детей, чувство необычайного приключения — будто за ним погоня или он догоняет кого-то, и т. п. Для того чтобы ребенок все это испытал, не имеет большого значения степень сходства деревянного коня с настоящей лошадью, а также и то, что он движется все время по одному и тому же небольшому кругу. Так и зрители — они приходят в театр только затем, чтобы иметь возможность сменить мир противоречий на мир гармонии и мир, который им не очень знаком, — на мир, в котором можно помечтать.

Таким мы застаем театр, где хотим осуществлять свои замыслы. До сих пор этот театр отлично умел превращать наших друзей, исполненных надежд, тех, кого мы называем детьми эпохи науки, в запуганную, доверчивую, «зачарованную» толпу.

Правда, в последние примерно пятьдесят лет им стали показывать несколько более верные изображения общественной жизни людей, а также персонажей, вступающих против определенных пороков общества или даже против всего общественного строя в целом. Интерес к этому зрителей был настолько силен, что они некоторое время терпеливо мирились с необычайным обеднением языка, фабулы и духовного кругозора, — свежее дыхание научной мысли заставило почти забыть о привычном очаровании всего этого. Но эти жертвы не оправдали себя. Усовершенствования изображений действительно повредили одному источнику удовольствия и не содействовали другому. Область человеческих отношений стала видимой, но не ясной. Чувства, возбуждавшиеся старыми (магическими) средствами искусства, оставались старыми и сами по себе.

31

Потому что и после этого театр, так же как и прежде, все еще оставался местом развлечения для класса, который ограничивал научную мысль областью естествознания, не рискуя допустить ее в область человеческих отношений. Но и та ничтожная часть театральной публики, которую составляли пролетариат и немногочисленные и неуверенные в себе интеллигенты — отщепенцы своего класса, тоже еще нуждалась в старом, развлекающем искусстве, облегчавшем их привычную, повседневную жизнь.

32

И все же мы продвигаемся вперед! Вопреки всему! Мы явно ввязались в борьбу, так будем бороться! Разве мы не видим, что неверие движет горы? Разве недостаточно того, что мы уже знаем, чего нас лишают? Перед глазами всех и каждого опущен занавес; так поднимем же его!

Тот театр, который мы теперь застаем, показывает структуру общества (изображаемого на сцене) как нечто независимое от общества (в зрительном зале). Вот Эдип, нарушивший некоторые из принципов, служивших устоями общества его времени,— он должен **быть** наказан; об этом заботятся боги, и они не подлежат критике. Одинокое титаны Шекспира, у каждого из которых в груди созвездие, определяющее его судьбу, неукротимы в своих тщетных, смертоносных стремлениях, в своей безумной одержимости. Они сами приводят себя к гибели, так что к моменту их крушения уже не смерть, а жизнь становится отвратительной и катастрофа не подлежит осуждению. Везде, во всем—человеческие жертвы! Это же варварские увеселения! Мы знаем, что у варваров есть искусство. Что ж, создадим свое искусство, иного рода.

Долго ли еще придется нашим душам, покидая неуклюжие «тела», устремляться под покровом темноты к тем сказочным воплощениям на подмостках, чтобы участвовать в их порывах, которые во всех «прочих» местах для нас запретны? Разве это можно считать освобождением, если мы в конце всех пьес, благополучном только с точки зрения духа времени (торжество провидения и порядка), подвергаемся столь же сказочной каре, которая положена за все порывы, как за пороки? Мы униженно погружаемся в «Эдипа», потому что там все еще действуют священные запреты и незнание их не избавляет от кары. Так же поступаем и с «Отелло», потому что ревность доставляет и нам, что ни говори, немало волнений и держит нас в напряжении от начала до конца. А «Валленштейн» требует от нас безоглядного и честного соучастия в борьбе соперников—ведь иначе она и не может вестись. Эти привычные пугала сохраняются и в таких пьесах, как «Привидения» и «Ткачи», хотя здесь уже появляется общество как «социальный фон», и оно уж, во всяком

случае, в большей мере влияет на возникшие на сцене проблемы. Но так как нам навязываются чувства, понятия и побуждения главных героев, то об обществе мы узнаем не больше того, что можно сказать о «фоне», пусть даже и социальном.

35

Нам нужен такой театр, который не только создает возможность испытывать ощущения и возбуждать стремления, естественные для человеческих отношений, допустимых в данных исторических условиях и изображенных на сцене, но и такой театр, который использует и будит мысли и ощущения, необходимые для изменения этих исторических условий.

36

Эти условия необходимо охарактеризовать во всей их исторической относительности, а значит, полностью порвать со свойственной нам привычкой лишать различные общественные формы прошлого их отличительных особенностей, в результате чего все они начинают в большей или меньшей степени походить на современное нам общество. Получается, будто черты, присущие нашему обществу, существовали извечно; в таком случае оно тоже приобретает характер чего-то вечного и неизменного. Мы же считаем, что специфические исторические черты всегда существуют и постоянно изменяются; тогда и наш общественный строй тоже можно было бы считать строем преходящим. (Этой цели, конечно, не может служить фольклор, который используется в наших театрах как раз для того, чтобы подчеркнуть тождественность поведения людей в различные эпохи. Вопросы о том, какие театральные средства для этого необходимы, мы коснемся позднее.)

37

Если мы заставляем наших персонажей действовать на сцене согласно побуждениям, исторически совершенно определенным, различным для различных эпох, то

мы таким образом затрудняем возможность вживаться в них. Тогда зритель не может просто почувствовать: «Вот и я действовал бы так же», он в лучшем случае может сказать: «Вот если бы я жил при таких обстоятельствах...» И если мы будем играть современные пьесы так же, как исторические, зрителю может показаться, что обстоятельства, в которых он сам живет и действует, так же необычайны; с этого и начнется критика.

38

Не следует, однако, представлять себе (и соответственно изображать) «исторические условия» как некие темные (таинственные) силы; ведь они создаются и поддерживаются людьми (и люди же их изменяют). Исторические условия проявляются именно в том, что происходит на сцене.

39

Ну, а если исторически обусловленная личность отвечает в соответствии с изображаемой эпохой и если бы в другие эпохи она отвечала бы по-другому — не значит ли это, что она тем самым оказывается «человеком вообще»? Да, в зависимости от времени и классовой принадлежности ответы каждый раз должны быть иными. Если какому-то человеку, жившему в какую-то другую эпоху (или недавно), жилось плохо, он отвечал бы каждый раз по-разному, но вполне определенно и абсолютно так же, как всякий другой человек в его положении и в его время. Не значит ли это, что могут быть еще и другие ответы? Но где же оно, это бессмертное и несравненное существо, непохожее ни на кого из себе подобных? Совершенно очевидно, что художественный образ должен сделать его зримым, а произойдет это тогда, когда это противоречие станет образом. Исторически достоверное изображение будет несколько эскизным; вокруг более разработанного центрального образа будут лишь намечены все прочие сюжетные линии. Или представим себе человека, где-нибудь в долине произносящего речь, в которой он либо

то и дело меняет свои суждения, либо высказывает взаимно противоречивые утверждения, так что отголоски эхо изобличают противоречия.

40

Такие образы требуют особого метода игры, которая не препятствует свободе и ясности мышления зрителя. Он должен быть в состоянии, так сказать, непрерывно производить мысленные перестройки в конструкции, отключая общественно-исторические движущие силы или заменяя их действием других сил. Действительным отношениям сообщается тем самым некоторая «неестественность», благодаря чему действительные движущие силы также теряют естественность, становятся предметом сценического изображения.

41

Это можно сравнить с тем, как инженер-речник способен увидеть реку одновременно и в ее действительном русле и в том воображаемом, по которому она могла бы течь, если бы наклон плато или уровень воды были иными. И так же, как он мысленно видит новый поток, так социалист мысленно слышит новые речи батраков в деревнях, раскинутых вдоль этой реки. Вот так должен был бы и наш зритель увидеть события на сцене из жизни этих батраков со всеми подобающими случаю предположениями и отголосками.

42

Метод актерской игры, который в промежутке между первой и второй мировыми войнами применялся в виде опыта в театре «Ам Шифбауэрдам» * в Берлине для создания подобных изображений, основывается на «эффekte отчуждения». Отчуждающее изображение заключается в том, что оно хотя и позволяет узнать предмет, но в то же время представляет его как нечто постороннее, чуждое. Античный и средневековый театры отчуждали своих персонажей, используя маски

людей и животных; азиатский театр и сегодня еще применяет музыкальные и пантомимические эффекты отчуждения. Эти эффекты, разумеется, препятствуют непосредственному эмоциональному вживанию в образы, однако их техника скорее в большей, чем в меньшей, степени основывается на гипнотическом внушении в отличие от методов, посредством которых добиваются эмоционального вживания в образ. Общественные функции древних приемов отчуждения были, конечно, совсем иными, чем современных.

43

Древние приемы отчуждения полностью исключают возможность посягательства зрителей на то, что представлено, изображая его чем-то неизменным. Новым методам не свойственна никакая нарочитая причудливость. Только ненаучному взгляду кажется причудливым, диковинным то, что незнакомо. Новые приемы отчуждения должны только лишать видимости обычного, устоявшегося те явления и события, которые определяются общественным строем, ибо эта видимость обычного, устоявшегося предохраняет их еще сегодня от всяких посягательств.

44

То, что не подвергалось долго изменениям, кажется неизменным вообще. На каждом шагу мы сталкиваемся с явлениями, казалось бы, настолько само собой разумеющимися, что разбираться в них считается излишним. То, что люди испытывают сообща в своей жизни, они принимают за жизненный опыт человечества. Ребенок, живя среди стариков, от них и учится. Он принимает все явления такими, какими они ему представлены. А если кто-нибудь дерзал пожелать что-либо сверх ему данного, то это уже исключение, и если бы даже он сам отождествлял «провидение» с тем, что сулит ему общество — это могучее сборище существ, ему подобных, — то он воспринимал бы это общество как неделимое целое, которое представляет собой нечто

большее, чем простую сумму составляющих его частей, и воздействовать на которое невозможно. Но и в таком случае эта недоступная воздействию сила оставалась бы для него издавна достоверно знакомой, а разве можно не доверять тому, что уже давно достоверно? Для того чтобы множество явно достоверных, известных явлений представилось человеку столь же явно сомнительным, ему необходимо развить в себе тот отчуждающий взгляд, которым великий Галилей наблюдал за раскачиванием люстры. Оно удивило его, как нечто совершенно неожиданное и необъяснимое; благодаря этому он и пришел к открытию неведомых прежде законов.

Именно такой, столь же трудный, сколь и плодотворный взгляд театр должен пробуждать и развивать у своих зрителей, изображая общественную жизнь людей. Необходимо поразить зрителей, а достичь этого можно с помощью технических приемов отчуждения того, что близко и хорошо знакомо зрителю.

45

Какая же техника актерской игры позволяет театру применять для создания образов метод новой науки об обществе — метод диалектического материализма? Этот метод, стремясь познать общество в развитии, рассматривает общество в его внутренних противоречиях. Для этого метода все существует лишь постольку, поскольку общество изменяется и тем самым вступает в противоречие с самим собой. Это относится также и к чувствам, мыслям и поступкам людей, в которых каждый раз проявляется та или иная форма их общественного бытия.

46

Нашу эпоху, когда осуществляются такие многочисленные и разнообразные изменения в природе, отличает стремление все понять, чтобы во все вмешаться. В человеке, говорим мы, заложено многое, а стало быть, от него многого можно ожидать. Человек не должен оставаться таким, каков он есть, и его нельзя ви-

доть только таким, каков он есть; его надо видеть и таким, каким он мог бы стать. Мы должны не исходить из того, каков он есть, а стремиться к тому, каким он должен стать. Это не значит, однако, что мне надо просто поставить себя на его место, наоборот, я должен поставить себя лицом к лицу с ним и при этом представлять всех нас. Следовательно, наш театр должен отчуждать то, что он показывает.

47

Для того чтобы достичь «эффекта отчуждения», актер должен забыть все, чему он учился тогда, когда стремился добиться своей игрой эмоционального слияния публики с создаваемыми им образами. Не имея цели довести свою публику до состояния транса, он и сам не должен впадать в транс. Его мышцы не должны быть напряжены; ведь, например, если поворачивать голову, напрягая шейные мышцы, то это движение «магически» влечет за собой движение взглядов и даже голов зрителей и тем самым ослабляет любое размышление или ощущение, которое должен был бы этот жест вызвать. Речь актера должна быть свободна от поповской папевности и тех каденций, которые убаюкивают зрителя так, что он перестает воспринимать смысл слов.

Даже изображая одержимого, актер сам не должен становиться одержимым, потому что тогда зрители не смогут понять, чем же именно одержим изображаемый им персонаж.

48

Ни на одно мгновение нельзя допускать полного превращения актера в изображаемый персонаж. Такой, например, отзыв: «Он не играл Лира, он сам был Лиром» — был бы для нашего актера уничтожающим. Он обязан просто показывать изображаемый персонаж, но отнюдь не «жить в образе». Это, разумеется, не означает, что если он изображает страстного человека, то сам вынужден оставаться равнодушным. Однако его собственные ощущения не должны быть обязательно тождественны ощущениям изображаемого им лица, с

тем чтобы и ощущения публики не стали тождественны основным ощущениям персонажа. Зрителям должна быть предоставлена полная свобода.

49

Потому что актер появляется на сцене в двойной роли — и как Лафтон * и как Галилей; ведь Лафтон, создавая образ, не исчезает в создаваемом им образе Галилея, поэтому такой метод исполнения и назван «эпическим». Это означает лишь то, что подлинный живой процесс исполнения не будет впредь маскироваться: да, на сцене находится именно Лафтон, который и показывает, каким он представляет себе Галилея. Восхищаясь его игрой, зрители, конечно, и так не забыли бы о Лафтоне, даже если бы он и ревностно добивался перевоплощения. Но тогда он не донес бы до зрителей своих собственных мыслей и чувств, — они полностью растворились бы в образе. Образ завладел бы его мыслями и чувствами, все звучало бы на один лад, и этот образ он навязал бы и нам. Чтобы предотвратить такую ошибку, актер должен и сам акт показа тоже осуществлять как художественное зрелище. Вот один из вспомогательных сценических приемов, которым можно воспользоваться: чтобы выделить показ персонажа как самостоятельную часть нашего представления, мы можем сопроводить его особым жестом *. Пусть сам актер курит, но всякий раз, прежде чем показать очередное действие вымышленного персонажа, откладывает сигару. Если при этом не будет спешки, а непринужденность не покажется небрежностью, то именно такой актер предоставит нам свободу самостоятельно мыслить и воспринимать его мысли.

50

Нужно внести в передачу образа актером, кроме того, еще одно изменение, которое тоже «упрощает» представление. Актер не должен обманывать зрителей, будто на сцене находится не он, а вымышленный персонаж; точно так же он не должен обманывать зрите-

лей, будто все происходящее на сцене происходит в первый и в последний раз, а не разучено заранее. Шиллеровское разграничение, по которому рапсод повествует только о том, что уже прошло, а лицедей действует только в настоящем¹, теперь уже не так правильно. В игре актера должно совершенно явственно сказываться, что «ему уже в самом начале и в середине известен конец» и потому он должен «оставаться совершенно свободным и спокойным». В живом изображении повествует он о своем герое, причем осведомлен он обо всем куда лучше, чем тот, кого он изображает. И все «сейчас» и «здесь» он применяет не как мнимые представления, определенные сценической условностью, а как то, что отделяет настоящее от прошлого и от иных мест, благодаря чему становится явной связь между событиями.

51

Особенно важно это при изображении событий, в которых участвуют массы, или при показе значительных изменений окружающего мира, как, например, войны и революций. Тогда зрителю можно представить общее положение и общий ход событий. Он может, например, слушая, как говорит одна женщина, мысленно слышать и то, что она скажет ему через две недели и что говорят об этом другие женщины где-то в другом месте. Это было бы возможно, если бы актриса играла так, будто эта женщина уже прожила определенную эпоху до конца и говорит то, что помнит, то, что знает о будущем, говорит самое важное из того, что нужно было сказать об этой эпохе в данный изображаемый момент, потому что важно в этой эпохе лишь то, что оказалось важным впоследствии. Такое отчуждение личности как «именно данной личности» и «именно данной личности именно сейчас» возможно лишь при условии отсутствия каких-либо иллюзий: актер не отождествляет себя с персонажем, а спектакль не отождествлен с изображаемым событием.

¹ Письмо Шиллера к Гете от 26.12.1797, Ф. Шиллер, Собр. соч., т. VIII, М. Гослитиздат, 1950, стр. 686.

Оказалось, что здесь необходимо исключить еще одну иллюзию: будто каждый на месте изображаемого героя действовал бы так же. Вместо «я делаю это» уже получилось «я сделал это», а теперь нужно из «он сделал то» получить «он сделал то и ничего другого». Подгоняя поступки к характеру, а характер к поступкам, идут на слишком большое упрощение; тут уж не покажешь тех противоречий, которые в действительности существуют между поступками и характерами людей. Нельзя демонстрировать законы развития общества на «идеальных случаях», так как именно «неидеальность» (то есть противоречивость) неотделима от развития и от того, что развивается. Нужно только — это уже безусловно, — чтобы были созданы самые общие условия как бы для опыта, при котором допускается и возможность противодействия. Ведь все общество вообще представляется нами так, будто все происходящее в нем — это опыт.

Если на репетициях «вживание» актера в образ и может быть использовано, хотя в постановке его следует избегать, то лишь как один из многих методов наблюдения. Этот метод, столь неумеренно применяемый в современном театре, полезен на репетициях, поскольку он помогает создавать тонкий рисунок образа. Однако самым примитивным способом вживания в образ является тот, согласно которому актер просто спрашивает себя: а что бы я делал, если бы со мной произошло то-то и то-то? Как бы я выглядел, если бы я сказал это или поступил так? Вместо этого необходимо спрашивать: видел ли я человека, слушавшего такие речи или наблюдавшего такие поступки? И уже исходя из таких соображений, можно создавать новый образ, с которым могли бы произойти не только то, что представляют на сцене, но и многое другое. Единство образа создается именно тогда, когда его отдельные свойства изображают в их противоречии.

Наблюдение — основной элемент сценического искусства. Актер наблюдает других людей, и когда он подражает им всеми своими мышцами и нервами, это для него одновременно и процесс мышления. Но при одном только подражании можно обнаружить в лучшем случае лишь само наблюдаемое. А этого недостаточно, так как все, что подлинник высказывает о себе, он произносит слишком тихо. Чтобы от простого повторения прийти к образу, актер смотрит на людей так, словно они разыгрывают перед ним свои роли, словно они рекомендуют ему обдумать их действия.

Нельзя создавать образы, не имея о них определенных суждений и не преследуя определенных целей. Не зная, нельзя показывать. Но как узнавать в каждом случае, что именно достойно знания? Если актер не хочет быть ни попугаем, ни обезьяной, он должен обладать современными знаниями, понимать условия и закономерности общественного бытия, а для этого он должен принимать непосредственное участие в борьбе классов. Кое-кому это может показаться унижительным, так как для них искусство — если гонорар обеспечен — категория наивысшего порядка. Однако решающие для человечества события определяются борьбой, которая ведется на земле, а не в заоблачных высях, в действительности, а не в умах людей. Никто не может стоять над борьбой классов, потому что никто не может стоять над людьми. Общество не может быть представлено одним всеобщим рупором, пока оно расколото на классы, борющиеся между собой. Поэтому для искусства «беспартийность» означает только принадлежность к господствующей партии.

Поэтому выбор своей точки зрения является другой весьма значительной частью искусства актера, и этот выбор должен быть совершен за пределами театра. Как

преобразование природы, так и преобразование общества является освободительным процессом, и именно радость освобождения должен воплощать театр эпохи науки.

57

Пойдем дальше и рассмотрим еще, например, как с этой точки зрения актер должен читать свою роль. Особенно важно при этом, чтобы он ее не слишком быстро «охватывал». Пусть он даже сразу подберет самые естественные интонации для своего текста и самую удобную манеру произносить его, все равно он обязательно должен рассмотреть само содержание текста как нечто не совсем естественное, должен подвергнуть его сомнению и сопоставить все это со своими взглядами по общим вопросам, а также предположить, какие возможны иные высказывания на ту же тему; словом, он должен действовать как человек, которому все это в диковинку. Это необходимо не только для того, чтобы он не завершил создание образа до того, пока еще не установлены все другие его высказывания и, главное, высказывания других персонажей, потому что тогда пришлось бы еще дополнительно начинать образ всякой всячиной. Прежде всего это нужно, чтобы внести в создание образа четкое противопоставление «не — а», от которого зависит очень многое, если нужно, чтобы зрители, представляющие в театре общество, могли вынести из показа событий определенное убеждение: на эти события можно повлиять. К тому же каждый актер не должен ограничиваться восприятием только того, что доступно ему как нечто «общечеловеческое», но стремиться к тому, что ему еще недоступно, к особенному, специфическому. И все свои первые впечатления, трудности, возражения и недоумения актер должен запомнить вместе с текстом, чтобы при окончательном оформлении образа они не утратились, не «растворились», а, напротив, сохранились и оставались приметными, так как и создаваемый образ и все прочее должно не столько убеждать зрителей, сколько поражать их.

Обучение актера также должно идти совместно с обучением других актеров, а его работа над ролью — совместно с их работой над своими ролями. Потому что наименьшая общественная единица — это не один, а два человека. Ведь и в жизни мы создаем себя во взаимодействии с другими.

Одним из скверных обычаев нашего театра является то, что ведущий актер, «звезда», выделяется благодаря тому, что заставляет других актеров прислуживать себе: персонаж, изображаемый им, оказывается устрашающим или мудрым благодаря тому, что актер заставляет своих партнеров изображать персонажей, трепещущих от страха или почтительно внемлющих ему. Уже ради того, чтобы принести всем пользу и тем самым содействовать раскрытию фабулы, актеры должны были бы на репетициях иной раз меняться друг с другом ролями, чтобы персонажи таким образом получали друг от друга то, что каждому из них нужно. Полезно бывает для актера посмотреть свою роль в исполнении дублера или в другой постановке. При исполнении женской роли мужчиной (или наоборот) черты пола персонажа выступают резче; трагическая роль, сыгранная комедийным актером, приобретает новый аспект. Участвуя в разработке образов противников своего персонажа либо заменяя исполнителей этих ролей, каждый актер обеспечивает себе прежде всего ту решающую общественную точку зрения, руководствуясь которой он показывает создаваемый им образ. Барин лишь настолько барин, насколько ему это позволяет его слуга.

К тому времени, когда данный образ попадает в среду других образов пьесы, он уже претерпел бесчисленные обработки, и артист должен помнить все, что

он мог узнать о нем или предполагать из текста роли. Но всего больше он узнает о себе из того, как с ним будут обращаться другие персонажи пьесы.

61

Сферу, определяемую теми положениями, которые различные персонажи занимают по отношению друг к другу, мы называем сферой жеста *. Осанка, речь и мимика определяются тем или иным общественно значимым жестом. Персонажи могут друг друга бранить, хвалить, поучать и т. п. К тем положениям, которые занимает один человек по отношению к другому, принадлежат и такие на первый взгляд сугубо личные, как, например, выражение физической боли или религиозные излияния. Такие жестовые выражения в большинстве случаев сложны и противоречивы настолько, что их уже нельзя передать одним словом, и актер должен стараться, чтобы при усилении изображения ничего не утратить, а усилить весь комплекс характерных черт.

62

Актер овладевает образом, который он представляет, критически следуя за всеми его проявлениями, а также за проявлениями противоборствующих ему всех иных персонажей пьесы.

63

Чтобы проникнуть в содержание жестов, проследим начальные сцены одной из моих новых пьес — «Жизни Галилея». Желая рассмотреть, как именно происходит взаимное освещение различных отдельных явлений, допустим, что речь идет уже не о самом первом знакомстве с пьесой. Она начинается с утреннего туалета сорокашестилетнего героя. То и дело он прерывает свое занятие, чтобы порыться в книгах и прочесть мальчишку Андреа Сартти лекцию о новой солнечной системе.

Но разве ты, артист, играющий сейчас эту сцену, не должен помнить о том, что в конце пьесы уже семидесятивосьмилетний Галилей будет спокойно ужинать

после того, как этот же самый ученик навсегда покинет его?

К тому времени он изменится куда ужаснее, чем это могли бы сделать только годы. Он будет жрать с неудержимой жадностью, не думая уже ни о чем другом; он постыднейшим образом откажется от своего призвания учителя, словно от тяжелого бремени, а ведь некогда он так небрежно глотал молоко и с такой жадностью спешил обучить мальчика. Но разве он пьет молоко и впрямь небрежно? Разве в том наслаждении, которое он испытывает и от молока, и от умывания, нет определенной связи с его новыми мыслями? Не забывай, что в мышлении для него сладострастие. Хорошо это или дурно? Советую тебе изображать его действительно хорошим; ведь во всей пьесе ты не обнаружишь ничего, что свидетельствовало бы об общественной вредности такого мышления, да к тому же ты и сам, я надеюсь, отважный сын эпохи науки. Но при этом помни отчетливо: свершится еще много ужасного. Помни, что именно из-за такого качества своего мышления этот человек, приветствующий новую эпоху, в конце концов будет вынужден вступить с ней в поединок, а она его с презрением отвергнет, хотя и унаследует все его достояние. Что же касается лекций, тут уж решай сам, действительно ли у него так переполнено сердце, что он не может молчать и готов объяснять все каждому, хотя бы и ребенку, или именно этот ребенок должен возбудить в нем желание поделиться знаниями, своей сообразительностью и любознательностью. А может быть, они оба неудержимые: один не может удержать вопросов, другой — ответов. Такое братство тем более интересно, что позднее оно будет жестоко разрушено. Впрочем, демонстрацию движения земли тебе придется проводить в спешке — ведь за это тебе не платят, а с приходом незнакомого состоятельного ученика время ученого уже приобретает цену золота. Правда, ученик не любознателен, но с ним нужно заниматься — ведь Галилей беден и поэтому должен, горько вздыхая, выбрать одного из двух — богатого или разумного. Так как ему нечему обучать новичка, он ухитрится сам у него поучиться — узнает о телескопе,

изобретенном в Голландии. Так он все же использует на благо нарушение своих утренних занятий. Приходит ректор университета. Ходатайство Галилея о повышении жалованья отклонено: университет не хочет платить за физические теории столько же, сколько он платит за богословские, и требует от Галилея, который занимается таким в конечном счете низменным делом, как исследования, чтобы он создавал нечто практически полезное для повседневного употребления. Уже по тому, как Галилей предлагает свой трактат, ты можешь убедиться, что он привык к отказам и попрекам. Куратор замечает, что республика обеспечивает свободу исследований, хотя и мало платит за них. Галилей возражает, что ему мало толку от такой свободы, если нет свободного времени, которое может обеспечить только хорошая оплата. Ты поступишь правильно, если не воспримешь его нетерпение как этакое барство — ведь он же действительно беден, и этого нельзя упускать из виду, потому что вскоре ты застigneшь его за размышлениями, которые требуют известной мотивировки. Он — провозвестник новой эпохи научных истин — прикидывает, как надуть республику и вытянуть у нее деньги, предложив ей телескоп как свое изобретение. Ты с удивлением обнаружишь, что в этом новом изобретении он видит только возможность добыть деньги и исследует телескоп лишь затем, чтобы его присвоить. Но уже в следующей сцене ты обнаружишь, что он, продавая это чужое изобретение Венецианской синьории и даже произнося при этом недостойную лживую речь, в действительности уже почти забывает о деньгах, так как обнаружил, что телескоп может иметь не только военное, но и астрономическое применение. Таким образом, товар, который его вынудили произвести (теперь мы вправе назвать это именно так), обнаружил высокое качество, полезное для тех самых исследований, которые ученому пришлось прервать, чтобы произвести этот товар. И когда он во время церемонии, явно польщенный незаслуженными почестями, намеками говорит другу-ученому о своих чудесных открытиях (кстати, не упускай из виду и того, как театрально он это делает), им владеет значительно более

глубокое волнение, чем то, которое возбуждалось расчетами на вознаграждение. Но если его обман оказывается и не очень значительным, все же он показывает, что этот человек способен пойти легким путем и применять свой разум как для высоких, так и для низменных целей. Ему предстоят трудные испытания, а развлекательная уступка совести не облегчает новой уступки?

64

Анализируя такого рода представления о жестах, артист осваивает образ тем, что осваивает «фабулу». Только исходя из нее, то есть из всего конкретно определенного развития событий, артист может одним скачком достичь такого окончательно завершенного представления об образе, в котором слиты все отдельные черты этого образа. Если артист во всех конкретных случаях действительно удивлялся противоречиям между различными проявлениями образа, зная, что и публике придется этому удивляться, то фабула в целом представляет ему возможность сочетать противоречия. Потому что вся фабула как определенная связь событий имеет и в корне определенный смысл, то есть она удовлетворяет лишь некоторые из многих возможных интересов.

65

Фабула является в конечном счете самым главным, она — сердцевина, стержень всякого спектакля, так как именно из отношений между людьми получается и то, о чем можно спорить, что можно критиковать и видоизменять. И если данный своеобразный человек, которого изображает актер, в конечном счете окажется таким, который может быть пригоден и для чего-то значительно большего, чем все происходящее на сцене, то главным образом именно потому, что участие этого своеобразного человека сделало изображаемое действие особенно примечательным. Важнейшим моментом в театре является фабула, охватывающая все внешне проявляющиеся события, содержащая те факты и мгновенные порывы, которые должны доставлять удовольствие зрителям.

Каждое отдельное событие определяется своим основным жестом. Ричард Глостер* добивается вдовы убитого им брата. С помощью мелового круга устанавливается, кто из двух соперниц настоящая мать ребенка**. Бог спорит с дьяволом за душу доктора Фауста. Войцек покупает дешевый нож, чтобы зарезать свою жену***, и т. п.

Группируя персонажи на сцене и приводя в движение эти группы, необходимо добиваться красоты главным образом за счет изящества в разработке и в раскрытии перед зрителем всей системы жестов.

Зрители вовсе не должны быть низвергнуты в драматическую фабулу, как в реку, которая понесет их, швыряя то в одну, то в другую сторону. Поэтому необходимо отдельные события драмы связывать между собою так, чтобы узлы были очевидны; события не должны следовать одно за другим неприметно; нужно, чтобы в промежутках между ними могло родиться суждение. (Если же интересна затемненность, непроницаемость связей, то это нужно специально подчеркнуть отчуждением.) Таким образом, отдельные части фабулы нужно тщательно согласовать между собой, придав каждой из них внутреннюю структуру, так сказать, маленькой пьески внутри большой пьесы. Для этого лучше всего прибегнуть к заголовкам, подобным тем, что даны в предыдущем пункте. Заголовки должны содержать общественно значимую суть явления и вместе с тем как-то определять желаемый метод и стиль исполнения, подражая, в зависимости от этого, хронике, балладе, газете, бытописательному очерку. Простое изображение, основанное на «эффекте отчуждения», применяется чаще всего тогда, когда показывают нравы и обычаи. Приход в гости, столкновение с врагом, свидание влюбленных, политическое или деловое совещание можно представлять просто, словно показывая местные обычаи. В такой постановке единственное в своем

роде и неповторимое происшествие оказывается своеобразно «отчужденным», так как представляется как нечто обыденное, повседневное, вошедшее в обычай.

Уже сама по себе такая постановка вопроса (становится ли представленное явление или какая-то часть его обычаем, традицией?) отчуждает это явление. Поэтический стиль изображения исторических событий можно изучать и в ярмарочных балаганах, в так называемых панорамах. Так как «отчуждение» может означать вместе с тем и прославление, то некоторые события можно представить на сцене так, словно они уже давно были общеизвестными во всех своих подробностях, то есть так, будто приходится заботиться лишь о том, чтобы ни в чем не погрешить против летописей. Короче: можно представить себе много жанров эпического искусства: среди них есть и известные и такие, которые еще предстоит открыть.

68

Что и как именно следует отчуждать, зависит от трактовки общей совокупности событий; при этом театр должен основательно учитывать запросы своего времени.

Возьмем для примера трактовку старой пьесы «Гамлет». В то кровавое и мрачное время, когда я пишу эти строки, взирая на преступления господствующего класса, когда все шире распространяется сомнение в человеческом разуме, силою которого теперь то и дело так страшно злоупотребляют, этот сюжет, мне кажется, можно прочесть следующим образом... Вот оно воинственное время! Отец Гамлета, король Дании, одержал победу в захватнической войне и убил короля Норвегии. Но пока сын норвежского короля Фортинбрас готовился к новой войне, датского короля убил его собственный брат. Братья убитых королей, ставшие теперь сами королями, избегают войны между собой и ради этого норвежским войскам предоставлено разрешение пройти через датские владения, чтобы вести захватническую войну в Польше. Но юного Гамлета призывает дух его воинственного отца, требуя отомстить убийце. Гамлет

вначале колебался, не решаясь воздать за одно кровавое дело другим кровавым делом; он уже даже согласился отправиться в изгнание, однако на побережье Гамлет встретил юного Фортинбраса, идущего со своими войсками в Польшу. Пораженный этим примером воинственности, он возвращается назад и учиняет дикую резню, убивая сразу дядю, мать и себя самого, предоставив Дании быть захваченной норвежцами.

В этих событиях мы видим, как молодой, но уже несколько обрюзгший человек весьма неудачно пользуется новым знанием, приобретенным в Виттенбергском университете. Это знание мешает ему в тех феодальных заботах, к которым он снова вернулся. В столкновениях с неразумной практикой его собственный разум совершенно непрактичен. И Гамлет становится трагической жертвой этого противоречия между своим резонерством и своими действиями. Именно такое прочтение пьесы (которая допускает много разных «прочтений») могло бы, на мой взгляд, заинтересовать наших зрителей.

69

Потому что все примеры движения вперед, каждое новое открытие, освобождающее творчество от власти природы, ведущее к преобразованию общества, все новые попытки, предпринятые человечеством, чтобы улучшить свою судьбу, независимо от того, изображает ли их литература удачными или неудачными, доставляют нам чувство торжества и доверия и радуют сознанием возможности великих перемен. Именно это выражает Галилей словами: «По-моему, земля очень благородна и достойна восхищения перед лицом множества своих разнообразных перемен и в непрерывной смене поколений».

70

Главной задачей театра является изложение фавулы и ее воплощение с помощью соответствующих приемов отчуждения. Отнюдь не все должен делать сам актер, хотя, с другой стороны, ничто не должно делаться вне связи с актером. Театр излагает, выражает и представ-

ляет фабулу при участии всего своего коллектива — актеров, режиссеров, художников, костюмеров, музыкантов и хореографов. Все они объединяют свои усилия в одном общем деле, не теряя, однако, при этом своей самостоятельности.

71

Тот общий жест показа, которым всегда сопровождается на сцене выделение особенно важного, подчеркивается музыкальными обращениями к зрителям в песнях. Поэтому актеры должны не «неприметно переходить» к пению, а подчеркнуто «отчуждать» его от остального действия, чему лучше всего помогут некоторые специфические театральные средства, например перемена освещения или титры. Музыка же со своей стороны должна во что бы то ни стало сопротивляться полному поглощению, не допускать, чтобы ее низводили до роли бездумной служанки. Она должна не «сопровождать», а пояснять действие. И она не должна удовлетворяться «высказыванием» определенного настроения, возникающего в связи с определенными событиями на сцене. Так, например, Эйслеру* отлично удалось осуществить связь между действиями тем, что он написал к сцене карнавала (к процессии ремесленных цехов в «Галилее») торжественную и грозную музыку, возвещающую тот мятежный поворот, который простой народ придал астрономическим теориям ученого. То же и в «Кавказском меловом круге»: холодная, монотонная песня, которая повторяет в своих словах содержание представленной на сцене пантомимы — спасение ребенка служанкой, — раскрывает ужас того времени, когда материнство становится самоубийственной слабостью. Таким образом, у музыки есть много возможностей утвердить в театре свою полную самостоятельность и дать свое решение темы. Однако она служит и чисто развлекательным целям.

72

Подобно тому как музыкант обретает свободу, как только получает возможность не создавать настроение, облегчающее зрителям возможность безудержно отда-

ваться событиям на сцене, точно так же обретает свободу и театральный художник, если он не должен больше, оборудуя сценическую площадку, добиваться иллюзии какого-то определенного помещения или местности. Тогда достаточно и намеков. Однако они должны давать больше исторически и общественно интересных сведений, чем их дала бы реальная обстановка. В Московском еврейском театре сооружение, напоминавшее средневековую дарохранилищницу, служило «эффекту отчуждения» «Короля Лира»; Неер ставил «Галилея» на фоне проекций географических карт, документов и картин Возрождения; в театре Пискатора в спектакле «Хайтань пробуждается» Хартфилд* использовал фон из поворачивающихся знамен с надписями, в которых отмечались изменения в политической обстановке, иной раз вовсе не известные героям на сцене.

73

Перед хореографией также вновь встали реалистические задачи. В последнее время было распространено заблуждение, будто хореографии нечего делать при изображении «людей, как они есть в действительности». Когда искусство отражает жизнь, оно становится своего рода зеркалом. Искусство перестает быть реалистическим не тогда, когда оно изменяет реальные соотношения, а лишь в том случае, когда оно изменяет их настолько, что зрители потерпели бы поражение, если бы стали применять те знания и те побуждения, которые вызвали в них образы, созданные действительным искусством.

Конечно, необходимо, чтобы стилизация естественных явлений не уничтожала их, а усиливала. Во всяком случае, театр, в котором все определяется жестом, не может обойтись без хореографии. Грация движения, изящество композиции уже сами по себе отчуждают, а мимические находки превосходно помогают сюжету.

74

Таким образом, все братские искусства, связанные с искусством актерской игры, призываются не для того,

чтобы создать некое «единое обобщенное произведение искусства», в котором все бы они растворились и затерялись; нет, все они вместе с искусством актера должны решать общую задачу различными путями, и их взаимодействие заключается в том, что все они взаимно отчуждаются.

75

Здесь следует еще раз напомнить, что их задачей является развлечение людей эпохи науки, к тому же развлечение эмоциональное и веселое. Об этом нужно повторять постоянно (особенно нам, немцам), и такое напоминание не будет излишним, потому что у нас все слишком легко превращается в нечто бестелесное и необозримое и мы начинаем говорить о мировоззрении уже после того, как собственно материальный мир для нас утрачен. Даже сам материализм у нас немногим отличается от «чистой» идеи. Наслаждения любви у нас превращаются в супружеские обязанности, наслаждение искусством служит образованию, а под обучением мы понимаем не радость познания, а тыканье во что-либо носом. В нашей деятельности нет ничего от радостного взаимодействия с окружающим, и, говоря о своих достижениях, мы указываем не на то, какое это нам доставило удовольствие, а сколько пота это нам стоило.

76

Следует сказать также и о том, как передать зрителям все созданное на репетициях. Необходимо, чтобы собственно игра-представление основывалась на жесте вручения чего-то законченного. Перед зрителем предстает то, чем мы обладали уже множество раз, сохранив лишь это и отбросив все другое. Созданные нами завершенные образы должны быть переданы зрителю с ясным сознанием всего происходящего, так чтобы их можно было и воспринимать также вполне сознательно.

77

Дело в том, что само изображение должно быть вторичным по отношению к главному — к тому, что

изображается; общественное бытие людей и удовольствие, доставляемое их совершенством, должны перерасти в более высокое удовольствие, которое побуждает рассматривать закономерности, раскрывающиеся в этом общественном бытии, как преходящие, временные, несовершенные. Тем самым театр позволяет своим зрителям творчески отдалиться за пределы непосредственно наблюдаемых событий. Зритель должен воспринимать в своем театре свои же страшные, бесконечные труды, которые обеспечивают его повседневное существование, как источник развлечения. И так же должны восприниматься страхи непрерывного превращения. Здесь он проявляет себя легче всего, потому что самый легкий вид существования заключен в искусстве.

1948

НЕКОТОРЫЕ ЗАБЛУЖДЕНИЯ В ПОНИМАНИИ МЕТОДА ИГРЫ «БЕРЛИНСКОГО АНСАМБЛЯ»¹

*Беседа в литературной части театра **

П. Снова критика нас бранит.

В. Самое неприятное — это похвалы, предшествующие осуждению. «Режиссура превосходна, но... она все губит». «Литературная часть серьезно обдумала репертуар, но безуспешно». «Исполнитель центральной роли одаренный актер, но... он оставляет зрителя равнодушным». Мне вспоминается какая-то старая книжка, в которой автор рассказывал, что палач, отрубивший голову Карлу I, перед казнью пробормотал: «Извините, сударь».

Б.² Чего же, по мнению критики, не хватает театру?

Р. У нас нет истинного порыва, нет истинного тепла, зритель не увлекается по-настоящему, он остается холоден.

П. Я не помню ни одного зрителя, который бы оставался холоден, видя сцену отступления разгромленной гитлеровской армии или сцену погребения партизан.

Р. Это признают все. Но говорят: такие сцены действуют на публику потому, что здесь мы отказываемся от наших принципов и играем, как в обычном театре.

Б. Разве наш принцип в том, чтобы оставлять зрителя холодным?

В. Утверждают именно это. И у нас якобы есть особые для этого соображения, а именно: оставаясь холод-

¹ Перевод беседы публикуется с некоторыми сокращениями.— *Прим. ред.*

² Под инициалом Б. подразумевается Бертольт Брехт.— *Прим. ред.*

ным, зритель лучше думает, а мы преимущественно хотим, чтобы в театре люди думали.

Б. Это, конечно, никуда не годится: брать у зрителя деньги за то, что его заставляют думать...

В. А почему бы вам не выступить и не сказать ясно и четко, что у нас в театре нужно не только думать?

Б. И не подумаю выступать.

В. Но ведь вы вовсе не осуждаете чувства.

Р. Разумеется, нет, разве только неразумные.

Б. Скажем, автоматические, устаревшие, вредные...

П. Когда вы об этом говорите, то вы сами отнюдь не остаетесь холодным.

Р. Мы и на театре не холодны, когда боремся против таких чувств и когда их разоблачаем. И все же, не думая, это делать невозможно.

В. Кто же утверждает, что можно вообще думать, оставаясь холодным?

Р. Когда вас захлестывают чувства, думать тоже, конечно, нельзя.

П. Но когда чувства вас поднимают?

В. Так или иначе, чувства и мысли невозможно отделить друг от друга даже в науке. Ученые известны своей горячностью.

П. Итак: театр научного века тоже оперирует эмоциями. Давайте скажем это ясно и четко.

Р. Только не будем говорить «оперирует»: это сразу производит впечатление холодности и расчета.

П. Хорошо. Вызывает эмоции.

Р. Переполнен эмоциями.

В. «Переполнен». Я не люблю таких слов. Пустые люди всегда делают вид, что они «переполнены». Преувеличения подозрительны.

Б. У Шиллера преувеличения не так уж плохи.

В. Да, но подражательные, искусственные преувеличения...

П. Вы полагаете, что Шиллер преувеличивает нечто хорошее и потому его преувеличения хороши?

Б. А что, собственно, говорит пресса о содержании пьесы и о политическом смысле спектакля?¹

¹ Данное обсуждение состоялось после премьеры трагедии И. Р. Бехера «Зимняя битва».

П. Говорят мало. Пишут, что о содержании уже говорилось после премьеры в Л.

Б. Что же сказали тогда?

Р. Содержание одобрили.

Б. А еще что?

Р. Да немного. Наша печать больше интересуется формой. Политики никогда не замечают политических пьес.

П. А театральные критики охотно начинают статьи изложением политического содержания, но потом, не оглядываясь, переходят к «собственно содержанию», к содержанию «чисто человеческому» или к вопросам формы.

Р. Тем не менее наш спектакль вызвал оживлённое обсуждение политической позиции и судьбы молодого Гердера¹ и как раз в том направлении, к которому мы стремились. Мы должны добиться, чтобы наш метод игры судили не «как таковой», но в зависимости от того, дает ли он верную картину действительности и вызывает ли прогрессивную, то есть социалистическую, реакцию зрителя.

Б. Правильно, конечно, что нашей печати не следовало бы писать о форме спектакля, не обсуждая одновременно его содержания. Форма спектакля может лишь тогда быть хорошей, когда она является формой своего содержания; и плохой — если она таковой не является. Иначе ведь вообще ничего доказать нельзя.

П. Видите, вот уже опять выглядят ваши когти. Вы все хотите что-то доказать. В искусстве человек чувствует: это хорошо, или: это скверно. Зритель потрясен или не потрясен. Таково общепринятое мнение.

Б. Чему же художник может тогда научиться у критиков? «Потрясай!»

Б. Метод нового реалистического театра — это ответ на те трудности, которые ставят перед ним новый материал и новые задачи. Так возникла и новая драматургия — возьмем, к примеру, «Первую Конную» Вишневского или мою «Жизнь Галилея». Старая форма уже не могла нас удовлетворить. Если рассматривать новую

¹ Герой пьесы Бехера.

форму в отрыве от задач, которые она себе ставила, то дать ей правильную оценку, разумеется, нельзя. В таком случае она должна показаться произвольной.

В. Так как нам придется говорить о многом, с чем мы не справляемся, быть может, следовало бы сначала установить, что нам, по нашему мнению, удастся. То есть мы должны сказать о том, чего именно мы в состоянии достичь нашим методом игры, какие бы недостатки в нем ни были. В «Матушке Кураж», например. Возьмем один только эпизод. Маркитантка видит, как изуродована ее немая дочь, ради которой она уже пожертвовала одним из своих сыновей. Она проклинает войну. Но уже в начале следующей сцены мы видим, как она шагает рядом со своим фургоном, и слышим ее слова: «Я не позволю поносить войну, война меня кормит». При обычном методе игры это едва ли можно себе представить, и потому большинство театров эту вторую сцену опускают. У нас один молодой зритель сказал на обсуждении: «Я не согласен с теми, кто здесь утверждал, будто бы в конце пьесы писатель позволяет матушке Кураж понять, что она действовала неправильно. Я сочувствую ей потому, что она так и не может ничему научиться». Это чувство очень благородное и полезное, и зритель не мог бы испытать его, если бы ему дали возможность вжиться в переживания торговки.

Р. По всей видимости, наши зрители испытывают чувства, близкие к тем, которые возникают в результате перевоплощения. На спектакле «Мать» я видела у людей слезы — это было во время сцены, где рабочие накануне первой мировой войны не хотят брать антивоенные листовки у старухи Власовой. Кто хорошо помнит спектакль, знает — это слезы политические; люди проливают их, огорчаясь глухоте, лености, вялости рабочих. Среди испытывавших это огорчение были и такие, кто и до сих пор против большевиков, против народной власти, кто мечтает владеть лавкой и сталкиваться с трудностями совсем иного рода, словом, кто по причинам социальным почти не в состоянии отождествлять себя с Власовой, но и они внимали голосу правды, и этих людей объединяло с их соседями чувство ужаса за тех, кто не ведает, что они творят и чего не творят.

П. В «Меловом круге» судья Аздак спрашивает служанку, которая воспитала княжеского ребенка и не желает вернуть его матери, почему она противится тому, чтобы ребенок жил жизнью князя. Служанка осматривается в суде. Она видит мать-княгиню, видит стражников, стоящих за спиной судей, — все они слуги власть имущих, вооруженные мечами; видит адвокатов княгини — это слуги власть имущих, вооруженные сводами законов, — и она молчит. Певец в это время поет: «Будь он в золото обут, он тогда давил бы слабых...» Кажется, что именно эта песня объединяет судью и служанку. Судья проводит испытание, используя меловой круг. В результате испытания ребенок остается за той, кто его воспитал. Если бы мы не порвали решительно со сценическими условностями, мы не смогли бы вызвать эмоций, возникших в связи с этим эпизодом.

Б. Ясно. Разумеется, наша новая публика позволяет нам и даже обязывает нас вызывать именно такую реакцию, основанную на естественном единстве мысли и чувства. Но, думаю, нельзя сомневаться и в том, что в нашем театре людям недостает переживаний другого рода, которые привычны и дороги публике в целом, в особенности театральным завсегдатаям.

П. Устарелые переживания.

Р. Скажем, архаические.

Б. Многие еще полагают, что чувства человека, его интуиция, его инстинкт представляют собой нечто положительное, «здоровое» и т. д. Эти люди забывают об истории.

П. Позвольте привести цитату из Гегеля: «То, что называют здравым смыслом, нередко оказывается весьма нездравым явлением. Здравый смысл содержит истины своей эпохи... Это способ мышления определенной эпохи, который отражает все предрассудки данной эпохи: им управляет предопределенность мысли, но люди этого не сознают».

Б. Истина всегда конкретна. У нас, например, дело обстоит так: и публика, и актеры жили при Третьей империи, часть еще при Веймарской республике или даже при кайзере Вильгельме — во всяком случае, при капитализме. Господствующий класс пытался — в большин-

стве случаев успешно — с самого детства развратить чувства людей. Германии не было суждено пройти через очистительный процесс революции. Великий переворот, обычно приходящий вместе с революцией, совершился без ее участия. При сложившихся классовых взаимоотношениях, непонятных для очень многих, при новом образе жизни, меняющемся чуть ли не ежедневно, когда у широких слоев еще не выработался новый строй мыслей и чувств, — искусство не может просто апеллировать к инстинктам и чувствам разношерстной публики. Оно не может слепо руководствоваться успехом — тем, нравится оно или не нравится. С другой стороны, играя руководящую роль, защищая интересы нового руководящего класса, искусство никогда не должно отрываться от своей публики. Оно должно бороться со старыми мыслями и чувствами, разоблачать их, обесценивать их, оно должно нащупывать новые мысли и чувства, способствовать их развитию. В ходе этого процесса может случиться, что часть публики не найдет в театре привычных театральных переживаний и не будет поддерживать нас.

П. В то время как прогрессивная часть публики научится новым театральным переживаниям.

Б. Тоже не без трудностей. Немало есть людей, которые ищут в театре старое, привычное, а среди них есть даже такие, кто в очень важных областях жизни каждый день борется за новое и бесстрашно ломает старые привычки, если эти привычки мешают построению новых форм жизни.

...Нужно понимать недоверие людей к формальным изменениям в искусстве, и недоверие это нужно разделять. Правда, публика исподволь стремится к новому также и в области формы. И художники не желают быть привязанными к законам искусства в такой степени, чтобы превращаться в копиистов. Шиллер придерживался Шекспира, когда писал «Разбойников», но не «Коварство и любовь». А когда он писал «Валленштейна», он уже не придерживался даже Шиллера. Причиной того, что немецкие классики постоянно экспериментировали в области новых форм, было не только их стремление к новаторству в форме. Они стремились к

все более действенному, емкому, плодотворному оформлению и выражению отношений между людьми. Более поздние буржуазные драматурги открыли еще новые аспекты действительности и обогатили выразительные возможности искусства. Театр последовал за ними. Но все отчетливее становилось стремление при помощи изменения форм поднести зрителю старое содержание и устаревшие или совершенно асоциальные тенденции. Театральное зрелище уже не освещало действительности, не облегчало понимание человеческих отношений — оно затемняло действительность и извращало отношения. Мы должны мириться с тем, что, имея перед глазами подобный упадок искусства, люди смотрят на нас с некоторым недоверием.

П. Мне кажется, наша беседа развивается в неудачном направлении. Большинство зрителей, посетивших наш театр, вряд ли заметили все эти наши трудности, а те, кто узнают об этой беседе, составят себе представление о некоем гораздо более удивительном театре, чем наш. У нас нет ни чрезмерной объективности, ни сухой деловитости. Есть трогательные сцены, есть сцены неопределенные, зыбкие, есть пафос, есть напряжение, есть музыка и поэзия. Актеры говорят и движутся с большей естественностью, чем это обычно принято. Фактически публика развлекается так, как будто она сидит в настоящем театре. *(Смех.)*

Б. Любой историк-материалист может предсказать, что искусства, изображающие общественное бытие людей, изменятся в результате великих пролетарских революций и в предвидении бесклассового общества. Теперь стали ясны границы буржуазной идеологии. Из постоянной величины общество снова стало величиной переменной. Коллективный труд стал основой нравственности. Можно свободно изучать закономерности человеческого общежития и условия его развития. После уничтожения эксплуатации человека человеком неизмеримо вырастают возможности эксплуатации природных сил.

Метод познания, данный людям материалистической диалектикой, изменяет их взгляд на мир, а значит, и на искусство. Базис театра и его функция пережили гран-

диозные изменения, и по сравнению с ними все изменения, которые до сих пор претерпел театр, не так уж велики. В этой области тоже стало ясно, что «совершенно иное» — это в то же время и «прежнее» в измененной форме. Искусство, будучи освобожденным, остается искусством.

П. Чтобы преодолеть трудности, возникающие перед театром в связи с глубоким переустройством общества, мы приняли некоторые меры, которые со своей стороны представляют трудности для восприятия. Например, оформление некоторых спектаклей.

Б. Право же, это самая незначительная трудность. Публика быстро привыкает к тому, что декорации изображают лишь самые существенные элементы какой-либо местности или помещения. Воображение публики дополняет наши намеки, которые, впрочем, вполне реалистичны, — ведь это не символы, не субъективные вымыслы художников. Открытую линию горизонта в спектакле «Матюшка Кураж» публика воспринимает как небо, не забывая, что присутствует она в театре.

Х. Но, может быть, ей хочется забыть, что она в театре?

Р. На это мы так же мало можем пойти, как если бы людям хотелось забыть, что они все еще «в жизни».

П. Об этом же напоминают песни и надписи, прерывающие спектакль. Понятно, что после полувека более или менее натуралистических, иллюзионистских спектаклей они тоже не могут снискать всеобщей симпатии.

Б. Но нельзя говорить и о всеобщей антипатии.

В. Главное возражение выдвигают люди, читавшие ваш «Малый органон для театра»: теперь они считают, что в нашем театре актеры не имеют права вживаться в свои роли и должны стоять рядом с персонажем, как бы безучастно.

Р. В «Малом органоне» речь идет только о том, что актер не должен обязательно разделять чувства персонажа, которого ему предстоит изображать, то есть что он может, а иногда и обязан испытывать другие чувства.

П. Да, актер должен критически относиться к персонажу.

Б. Тем самым, кстати, решается одна из вечных проблем, занимающая многих: почему отрицательный герой намного интереснее положительного? Он изображается критически.

Р. Значит, наши актеры не могут уже просто и безоговорочно погружаться в душевный мир действующих лиц пьесы, они не могут слепо жить их жизнью и представлять все то, что те делают, как естественное и не допускающее никаких вариантов поведение, представляющееся и публике единственно возможным. Ясно, что при всей критике актеры должны изображать своих персонажей как живых людей. Если им это удастся, тогда, конечно, уже нельзя сказать, как обычно говорится: удалось, потому что актер не был настроен критически и по-настоящему «превратился» во Власову или в Яго.

Б. Возьмем Вейгель в роли матушки Кураж. Актриса сама критически рассматривает этот персонаж, а потому и зритель, видя постоянно меняющееся отношение исполнительницы к поступкам Кураж, испытывает к последней самые различные чувства. Он восхищается ею как матерью и критикует ее как торговку. Подобно самой Вейгель, зритель воспринимает матушку Кураж как цельного человека со всеми его противоречиями, а не как бескровный результат анализа актрисы.

П. Вы считали бы неудачей спектакль, который не давал бы критики изображаемого персонажа или не наталкивал бы на нее?

Б. Безусловно.

П. Но и такой спектакль, который не давал бы полнокровного, живого образа?

Б. Конечно.

П. И все-таки можно так сформулировать: мы не даем зрителю возможности слиться в переживании с героями.

Р. Нет, мы не даем им возможности сопереживать слепо.

П. Но зритель должен не только смотреть на них?

Р. Нет.

П. И чувства по-прежнему должны жить на театре?

Р. Да. Многие из старых, некоторые новые.

Б. Однако я рекомендую вам с особым недоверием относиться к людям, которые в какой бы то ни было степени хотят познать разум из художественной деятельности. Обычно они клеймят его, называя «холодным», «бесчеловечным», «враждебным жизни» и считая его непримиримым противником чувства, являющегося якобы единственной областью работы художника. Они делают вид, что черпают вдохновение в «интуиции», и упорно защищают свои «впечатления» и «видения» от всякого посягательства разума, который в их устах приобретает нечто мещанское. Но противоположность разума и чувства существует только в их неразумных головах и является следствием весьма сомнительной жизни их чувств. Они путают прекрасные и сильные чувства, отражаемые литературами великих эпох, со своими собственными подражательными, грязными и судорожными переживаниями, которые, разумеется, имеют основание бояться света разума. А разумом они называют нечто, не являющееся поистине разумом, ибо это нечто противоположно большим чувствам. В эпоху капитализма, идущего навстречу своей гибели, разум и чувство переродились, они оказались в дурном, непродуктивном противоречии друг с другом. Напротив, поднимающийся новый класс и те классы, которые борются вместе с ним, видят, как разум и чувство сталкиваются в великом продуктивном противоречии. Чувства толкают нас на высшее напряжение нашего разума, разум очищает наши чувства.

1955

ДИАЛЕКТИКА НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ *

(Отрывки)

Относительная торопливость

В «Воспитаннице» Островского есть сцена чаепития, во время которого «благодетельная» помещица мимоходом, как дело случайное и второстепенное, решает судьбу своей воспитанницы. Казалось бы, и само чаепитие следовало показать как случайное, второстепенное дело. Но мы решили изобразить его как немую церемонию, придающую чаепитию большую торжественность. Прислуга должна была бесконечно долго и весьма заботливо приготавливать чай, накрывать на стол, возиться с самоваром и т. д. Старый дворецкий наблюдал за горничными и поторапливал их. Для этого режиссер разрешил ему воспользоваться лишь одним жестом — широким, но неторопливым движением руки, да и то только некоторое время спустя. Этот жест выражал контроль и власть. Торопливость здесь относительна. Трудным для исполнения оказался момент, когда «медленно вбежал» запоздавший слуга с печеньем.

Торможение действия

(«Кавказский меловой круг»)

П. В. Н. намерены вычеркнуть «Дорогу в северные горы» на том основании, что пьеса и так длинна, а весь акт только тормозит действие. В этом акте, говорят, показывается, что служанка вынесла ребенка из района непосредственной опасности и вначале хочет отделаться от него, но потом все-таки оставляет ребенка у себя. А ведь важен только этот последний момент.

Б. В новых пьесах надо внимательно изучать места, тормозящие действие, прежде чем выбирать более ко-

роткий путь. Лучше, если воздействие на зрителя будет более продолжительным. Некоторые театры вычеркнули в «Трехгрошовой опере» один из двух арестов бандита Мэххита, которые оказывались возможны лишь потому, что он оба раза вместо того, чтобы спастись бегством, отправлялся в публичный дом. Получилось, что он попался только потому, что посетил публичный дом, а не потому, что посещал его слишком часто, то есть не из-за своей беспечности. Одним словом, хотели сделать покороче, а вышло скучно.

П. Заявляют, что стремление служанки получить ребенка произведет меньше впечатления, если будет показано, что ее привязанность к нему не столь велика.

Б. Во-первых, в сцене суда дело не в праве служанки на ребенка, а в праве ребенка на лучшую мать, и, во-вторых, разумная нерешительность служанки в момент испытания как раз и служит доказательством ее права называться матерью.

Р. Я также нахожу эту нерешительность отличной. А привязанность ограничена определенной мерой. Вот в этом человеке столько-то привязанности, не больше и не меньше. Кроме того, все зависит от обстановки. Привязанность может ослабнуть или вспыхнуть вновь и т. д.

В. Это реалистический подход.

Б. Мне он кажется слишком механическим, недружелюбным. Почему не принять следующее соображение: плохие времена превращают гуманность в силу, угрожающую всему, что свойственно человеку. В служанке Груше столкнулись интерес к ребенку и ее личный интерес. Она должна осознать оба интереса и пытаться следовать им обоим.

Я думаю, что это соображение ведет к более полному раскрытию образа Груши. Оно верно.

Другой случай применения законов диалектики

Небольшую пьесу «Винтовки Тересы Каррар»*, написанную Б. по одноактной пьесе Синга, поставил для «Берлинского ансамбля» молодой режиссер. Тересу Каррар играла Вейгель. В этой роли она уже выступала

под руководством Б. много лет назад в эмиграции. Мы сообщили Б., что концовка пьесы, где вдова рыбака, достав спрятанные под полом винтовки, вручает их своему брату и сыну и уходит вместе с ними на фронт, звучит неправдоподобно. Даже Вейгель не могла понять, чего здесь не хватает. Когда Б. пришел на репетицию, Вейгель великолепно передавала все возрастающий душевный разлад Каррар, которая, ожесточившись против насилия, хочет остаться благочестивой женщиной, но вынуждена выслушивать все новые доводы своих односельчан. Вейгель прекрасно сыграла сцену кризиса Каррар, когда вносят труп ее сына, убитого во время мирной ловли рыбы. И все-таки Б. также установил, что перелом в сознании Каррар психологически не совсем оправдан.

Мы стояли вокруг Б. и обменивались мнениями. «Ее можно было бы понять, если бы на нее влияла только агитация соседей и брата. Смерть сына — это уже чересчур», — сказал кто-то. «Вы переоцениваете агитацию», — возразил Б., покачав головой. «Может быть, оставить только смерть сына?» — сказал другой. «Тогда бы все ограничилось душевным надломом», — ответил Б. «Непонятно», — сказала наконец сама Вейгель, — ведь удары обрушиваются на Каррар непрерывно один за другим, а в их действие не верят». — «Повтори это еще раз», — попросил Б. Вейгель повторила фразу. «Именно эта постепенность все смягчает», — сказал Б. Мы нашли ошибку: Вейгель-Каррар зримо поддавалась каждому удару, а затем наступал резкий кризис. Вместо этого Вейгель должна была показать, как Каррар после каждого удара, потрясающего ее, ожесточается еще больше, а в результате последнего, самого сильного внезапно оказывается сломленной. «Да, — с удивлением заметила Вейгель, — именно так я играла в Копенгагене. И это имело успех». — «Удивительно», — сказал Б., когда репетиция подтвердила наше предположение, — что каждый раз снова и снова необходимо учитывать законы диалектики».

Кое-что об изображении характеров

В китайской народной пьесе «Просо для Восьмой армии» показывается, как крестьяне одной деревни хитроумно укрывают свой урожай проса от японских оккупантов и чанкайшистских бандитов, чтобы передать его Восьмой народно-революционной армии. Крестьянами руководит деревенский староста.

Режиссер искал на роль старосты актера, который смог бы сыграть хитреца. Б. возражал. Почему, говорил он, старостой не может быть простой, умудренный опытом человек? Враги вынуждают его искать всяческие лазейки и прибегать к хитрости. Может быть, план принадлежит вовсе не старосте, а другому персонажу — молодому партизану, которому часто приходят в голову смелые идеи. Но план этот осуществляет староста, хотя сам партизан вследствие больших трудностей давно считает свою затею нереальной и хочет придумать что-нибудь другое. Это самая обычная деревня в Китае, где вовсе не было исключительно хитрого человека. Но нужда делает человека хитрым.

1951—1956

Т е а т р а л ь н а я П р а к т и к а

РЕЧЬ К ДАТСКИМ РАБОЧНИМ-АКТЕРАМ ОБ ИСКУССТВЕ НАБЛЮДЕНИЯ (Из стихотворных манифестов)

Вы пришли сюда, чтобы играть на театре, но вас
Спросят теперь: для чего?

Вы пришли показать себя людям,
Показать все, что вы умеете делать,
Показать людям то,
Что созерцанья достойно...

И люди, надеюсь,
Будут рукоплескать вам: ведь вы поднимете их
Из тесного быта в высокие сферы,
Они, как и вы, испытают возвышенный хмель,
Страсти большого накала. И вот
Теперь задают вам вопрос: для чего?

Дело в том, что здесь, на низких скамейках
Зрителей, разгорелся спор: упрямо
Одни утверждают, что вы
Не должны им себя демонстрировать, но
Показывать мир. Для чего, говорят вам,
Смотреть нам все снова и снова, как этот
Умеет быть грустным, другой — бессердечным, а третий
Умеет представить тирана? К чему
Постоянно нам видеть повадки и жесты
Людей, над которыми властна судьба?

Вы нам представляете одних только жертв, делая вид,
Что сами вы — жертвы таинственных сил

И собственных страстей.
Незримые руки внезапно бросают вам радости жизни,
Словно вы псы, которым
Швыряют кость. И также внезапно
Вокруг вашей шеи ложится петля — заботы,
Что сверху нисходят на вас. Мы же, зрители, мы
На низких скамьях сидим и, остекленевшим взором
Следя за каждым движеньем, за вашей мимикой,
взглядом,

Ловим крохи от радости, даруемой вам,
И от ниспосланной свыше заботы.
Нет, говорим мы, недовольные, сидящие на низких
скамьях,

Нет, хватит! Нам этого мало! Вы разве
Не слышали: ведь теперь уже стало известно,
Как соткана эта сеть, накинута на людей.
Уже отовсюду — от городов стоэтажных,
Через моря, бороздимые многолюдными кораблями,
До отдаленнейших сел — все повторяют друг другу,
Что судьба человека — сам человек.

Потому

Мы от вас, актеров
Нашей эпохи, эпохи великого перелома,
Власти людей над миром и над людской природой,
Требуем: играйте иначе и покажите
Нам мир человека таким, каков он на самом деле:
Созданный нами, людьми,
И изменяемый нами.

Примерно так говорят на скамьях. Конечно, не все
С этим согласны. Еще большинство, угрюмо
Голову в плечи втянув, сидят, и на лбу их морщины,
Как борозды на бесплодных полях. Обессилен
От бесконечной борьбы за кусок хлеба,
Ждут они жадно того, что так отвергают другие:
Легкой встряски для вялых чувств. Легкого напряженья
Для расслабленных нервов. И чтобы таинственная рука
Увела их из этого мира, который навязан им
И с которым нельзя совладать. Кому же из зрителей
ваших

Вы подчинитесь, актеры? Мой вам совет:
Недовольным.

Но как
Можно это представить? Как
Показать сосуществование людей,
Чтобы его можно было понять и им овладеть? Как
Показать не только себя, а в других — не только
Их поведение, когда они
Попадают в сеть?
Показать, как сплетается и набрасывается сеть судьбы?
Сплетается и набрасывается на людей
Людьми? Первое,
Что вам следует изучить,— это
Искусство Наблюдения.
Ты, актер,
Прежде всех искусств
Овладей Искусством Наблюдения,
Ибо важно не то, как выглядишь ты, но
Что ты видел и показываешь людям. Людям важно
узнать,
Что ты знаешь.
Тебя будут наблюдать, чтоб увидеть,
Хорошо ли ты наблюдал.

Но познание людей недоступно тому,
Кто наблюдал лишь себя самого. Слишком много
Скрывает он сам от себя. И нет никого,
Кто был бы хитрее, чем он.

Обученье свое вы должны начать
В школе живых людей. И пусть вашей первой школой
Будет рабочее место, квартира, квартал,
Улица, метрополитен, магазин... Всех людей
Вы там должны наблюдать,
Чужих, словно они вам знакомы, знакомых —
Словно они вам чужие.

Вот человек, который платит налоги, и он не похож
На всякого, кто платит налоги, хотя
Каждый платит их неохотно. Да и сам он
Не всегда похож сам на себя, когда платит налоги.
А человек, взимающий их,
Разве он в самом деле совсем не похож на того,
Кто платит?

Он ведь не только платит налоги и сам, но много
Общего есть у него с тем, кого он угнетает.

А эта женщина

Не всегда говорила так резко, да и не с каждым
Она так резка. А та, другая,
Не с каждым любезна. А этот надменный клиент,
Разве он только надменен? Разве не полон боязни?
А женщина эта, ставшая малодушной,
У которой нет обуви для ребенка,
Разве с остатком ее мужества нельзя побеждать

государства?

Смотрите, она беременна снова! А видели ли вы
Взгляд больного, когда он узнал, что уже не будет
здоров?

А если он будет здоров, что из того,—

Ведь он не сможет работать. Теперь он, смотрите,
Проводит остаток своей жизни, листая книгу,
В которой написано, как превратить землю
В обитаемую планету.

И не забудьте об изображениях на экране и газетных
листах:

Смотрите, как говорят и как ходят они, власть имущие,
Держащие нити вашей судьбы

В белых жестоких руках.

К ним присмотритесь внимательно. И теперь

Представьте себе все, что вокруг,

Все эти битвы,

Словно события истории,

Ибо так вы должны их потом представить на сцене:

Борьбу за рабочее место, разговор жестокий и нежный

Между женою и мужем, споры о книгах,

Мятеж и смирение, попытку и неудачу —

Все вы представите после как события истории.

(Даже то, что происходит в эту минуту,

Копите тьму наблюдений. Мастера слабость и силу,
Привычки товарищей, образ их мыслей
Всесторонне обдумать — вам и полезно, и нужно.
В классовых битвах беспомощны те, кто
Не знает людей. Я вижу, как все вы,
Как лучшие среди вас жадно тянутся к знанию,
К знанию, что делает ярче все наблюдения, а эти
К новым знаниям ведут. И уже изучают
Многие среди вас законы общения людей.
Класс ваш готов победить свои трудности и, вместе с
этим,

Трудности
Всего человечества. И тогда вам удастся,
Вам, актеры рабочих, изучая и обучая,
Своей игрою вмешаться в битвы
Людей вашей эпохи, и так,
С серьезностью изучения и смелой веселостью знания
Помочь тому, чтобы опыт борьбы
Стал достоянием всех,
И справедливость — страстью.

1934

«ЭФФЕКТ ОТЧУЖДЕНИЯ» В КИТАЙСКОМ СЦЕНИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ*

Ниже я останавлиюсь кратко на применении «эффекта отчуждения» в древнем китайском искусстве актерской игры. В последнее время этот эффект использовался в Германии при попытках создания эпического театра для пьес неаристотелевской драматургии, то есть драматургии, основанной не на эмоциональном воздействии. Речь идет о попытках играть так, чтобы не давать возможности зрителю только эмоционально воспринимать образы, представляемые на сцене. В своем одобрении или неодобрении высказываний и действий персонажей зритель должен опираться не на подсознание, как прежде, а на сознание.

Попытку вызывать «отчуждение» между публикой и изображаемыми явлениями можно обнаружить на примитивной ступени уже в старинных ярмарочных представлениях и в произведениях изобразительных жанров, демонстрировавшихся на народных ярмарках. Акт «отчуждения» нашел выражение в манере клоуна говорить, а также в стиле живописи ярмарочной панорамы. Например, манера живописи в копии картины «Бегство Карла Смелого после битвы при Муртене», которую показывали на многих немецких ярмарках, конечно, оставляет желать лучшего. Однако акт «отчуждения», достигаемый этой копией (тогда как оригинал не достигает его), возникает отнюдь не благодаря невысокому качеству письма. Полководец, спасающийся бегством, его конь, свита, да и весь пейзаж совершенно сознательно написаны так, чтобы создать впечатление необычайного происшествия, непонятной катастрофы. Художник, несмотря на недостаток мастерства, замечательно пере-

дает чувство неожиданного. Испуг и изумление водят его кистью.

Древнему китайскому искусству актерской игры также знаком «эффект отчуждения»; оно весьма искусно им пользуется. Известно, что китайский театр широко применяет символы. Генерал, например, носит на плече маленькие флажки — по количеству полков, которыми он командует. Бедность изображается тем, что на шелковые одежды в беспорядке нашивают кусочки материи других цветов, также шелковой, — эти кусочки должны обозначать заплаты. Характеры изображаются старинными китайскими масками, то есть просто подмалевкой. С помощью определенных жестов рук показывают, например, что дверь распахивается насильно, и т. д. Сама сцена остается без изменения, но во время исполнения вносят мебель. Все эти приемы известны давно и едва ли могут найти применение на европейской сцене.

Не так-то легко изменить привычке рассматривать произведение искусства как целое, но это необходимо, если из множества различных эффектов мы желаем изучить какой-либо один. «Эффект отчуждения» достигается в китайском театре следующими средствами.

Прежде всего китайский актер не отделяет себя от зрителя воображаемой четвертой стеной. Всей своей игрой он показывает, что понимает, что на него смотрят. Таким образом сразу же устраняется традиционная иллюзия европейской сцены. Публика уже не может считать себя невидимым зрителем действительных событий. Разнообразие и совершенство техники, позволяющей скрывать все, благодаря чему зритель может обзрывать всю сцену, становятся тем самым ненужными. Подобно акробатам, актеры совершенно явно выбирают те места, откуда они лучше всего видны публике.

Следующий прием: артист сам смотрит на свою игру. Представляя, например, облако, изображая его неожиданное появление, мягкий и стремительный рост, быстрое и все же постепенное изменение, актер в то же время оглядывается на зрителя, словно хочет сказать: разве это не так? Но он смотрит также на свои руки и ноги, проверяя их движения и, быть может, даже одобряя их. Явный взгляд на подмостки, оценка разме-

ров того помещения, которое предоставлено ему для работы, — нет, ему не кажется, что это помешает эстетическому наслаждению зрителя. Артист отделяет таким образом мимику (представление разглядывания) от жестов (представление облака), но жесты от этого нисколько не проигрывают в воздействии, так как жестикуляция в свою очередь воздействует на мимику, всецело определяя выражение лица актера. Вот выражение спокойной сдержанности, а вот выражение полного торжества! Актер использует свое лицо, как чистую страницу, которую можно заполнить жестами тела.

Актер хочет произвести на зрителя странное, даже отпугивающее впечатление. Он достигает этого тем, что с отчуждением рассматривает самого себя и свою игру. В результате его игра, явления, которые он представляет, приобретают оттенок необычайного. Обыденные вещи поднимаются благодаря его искусству *над* сферой обыденного. Вот молодая женщина, дочь рыбака, правит лодкой. Она стоит и с помощью маленького весла, едва достигающего ей до колена, управляет воображаемой лодкой. Течение становится быстрее — стало труднее сохранять равновесие; наконец женщина достигает бухты, и взмахи весла замедляются. Да, так управляют лодкой. Но это путешествие на лодке кажется достоверным, невымышленным, воспетым во многих песнях; это необычайное путешествие известно всем. Каждое движение этой прославленной девушки, наверное, не раз было запечатлено в картинах; каждый изгиб реки был чреват приключением, причем известно и приключение и изгиб. Такое чувство у зрителя вызывают жесты артиста: это они прославили поездку девушки в лодке. Эта сцена напомнила нам поход на Будейовицы из «Бравого солдата Швейка» в постановке Пискатора *. Трехдневный марш под солнцем и при луне на фронт, куда Швейк так и не попадает, представлен совершенно исторично, как событие, не менее достойное размышления, чем, например, поход Наполеона в Россию в 1812 году.

Взгляд на самого себя со стороны, демонстрируемый артистом, столь искусственный и искусный акт «самотчуждения», препятствует полному, то есть достигающему до самозабвения, эмоциональному вживанию зри-

теля в действие и создает превосходную дистанцию между зрителем и происходящими событиями. Однако эмоциональное вживание зрителя в действие сохраняется. Зритель вживается в актера как в наблюдающего. Таким образом, в зрителе развивается разглядывающее, созерцательное отношение к происходящему.

Актерам Запада игра китайских артистов кажется во многом холодной. Дело не в том, что китайский театр отвергает изображение чувств. Отнюдь нет! Артист изображает развитие больших страстей, но при этом не входит в раж. Если актеру нужно изобразить глубокое волнение персонажа, он захватывает губами прядь волос и перекусывает ее, но выполняет это как ритуал — никакой вспышкой чувств это не сопровождается. Ясно видно, что его действия — повторное (хотя и искусное) изображение одним человеком того, что чувствует другой. Актер показывает: вот человек вышел из себя и указывает публике на внешние признаки этого явления. Такими признаками принято выражать состояние человека, вышедшего из себя; может быть, это вообще и не принято, но для сцены — да. При этом из многих различных признаков проявления чувств актер тщательно выбирает наиболее выразительные. Можно, например, легко отличить гнев от неудовольствия, ненависть от цинизма, любовь от сочувствия, хотя в изображении всех признаков этих чувств актер лаконичен. Холодок возникает оттого, что артист упомянутым образом отчуждается от изображаемого им персонажа. Он стремится к тому, чтобы ощущения персонажа не стали ощущениями зрителей. Никто не насилуется тем персонажем, которого артист представляет: ведь это не сам зритель, это его сосед.

На Западе артист делает все, чтобы как можно ближе подвести зрителя к изображаемым событиям и изображаемому персонажу. Для этой цели он заставляет зрителя эмоционально вживаться в него, артиста, и употребляет все свое искусство на то, чтобы по возможности более полно перевоплотиться самому в изображаемый им персонаж. Если такое полное перевоплощение артисту удалось, то на этом, собственно говоря, и кончается все искусство актера. Как только он воплотился в кас-

сира банка, врача или полководца, он стал испытывать столь же малую потребность в искусстве, как банковский кассир, врач или полководец.

Между тем этот акт полного перевоплощения требует большого труда. Станиславский указывает ряд средств, целую систему, посредством которых то, что он называет «creative mood» — «творческое самочувствие», — может быть каждый раз заново вызвано на очередном спектакле. Ведь, как правило, артист в состоянии лишь очень непродолжительное время по-настоящему чувствовать себя другим лицом; исчерпав свои возможности, он начинает лишь копировать интонацию и определенные внешние черты поведения персонажа, отчего воздействие его игры на публику катастрофически ослабевает. Это, несомненно, происходит потому, что создание образа другого лица было «интуитивным» актом, совершавшимся в подсознании артиста, а подсознание очень слабо регулируется — у него, так сказать, плохая память.

Китайский артист не знает этих трудностей, он отказывается от полного перевоплощения. Он заведомо ограничивается только цитированием изображаемого персонажа. Но с каким искусством он это делает! Ему нужен лишь минимум иллюзии. То, что он показывает, стоит посмотреть и человеку в нормальном состоянии чувств. Какой западный артист прежней школы (за исключением одного-двух комиков) смог бы продемонстрировать элементы своего артистического искусства так, как это делает китайский актер Мэй Лань-фан* — в смокинге, в комнате без специального освещения; в окружении специалистов? Показать, например, сцену, в которой король Лир распределяет свое наследство или Отелло находит носовой платок Дездемоны? Он уподобился бы ярмарочному фокуснику, раскрывшему свои секреты: после этого никто и никогда не захотел бы смотреть его чудеса — он показал бы только, как можно притворяться. Гипноз улетучился бы, а остались бы лишь фунта два наскоро замешанной мимики, второсортный товар для продажи впотьмах торопливым покупателям. Конечно, ни один из западных артистов такого показа не устроил бы. Где же тогда святость искусства?

Где таинство перевоплощения? Актер видит определенный смысл в том, чтобы не дать зрителю осознать, как он это делает, считая, что иначе он потеряет в своей значимости. Сравнивая искусство артистов Востока с искусством западных артистов, мы приоткрываем завесу над тем таинством, с которым еще связано искусство. Но артистам становится все труднее совершать таинственный обряд полного перевоплощения; память их подсознания становится все слабее, и даже гению с трудом удастся черпать правду из загрязненной интуиции человека классового общества.

Артисту трудно, а подчас и мучительно вызывать в себе каждый вечер определенные эмоции и настроения; проще изобразить внешние признаки, которые сопровождают эти эмоции и указывают на них. Однако не так просто передать эти эмоции зрителю, эмоционально заразить его. Действие «эффекта отчуждения» проявляется не как отсутствие эмоций вообще, а как эмоции, которые вовсе не обязаны совпадать с эмоциями изображаемого персонажа. При виде горя зритель может чувствовать радость, при виде ярости — отвращение. Говоря здесь об изображении внешних признаков настроения, мы не имеем в виду такое их изображение и подбор, которые все же повлекут за собой эмоциональное заражение, так как артист, демонстрируя внешние признаки эмоций, все же вызывает эти эмоции в себе. Так, например, наращивая голос, задерживая дыхание и одновременно напрягая мышцы шеи (вследствие чего кровь приливает к голове), артист легко может вызвать в себе чувство гнева. В этом случае, конечно, «эффект отчуждения» отсутствует. Зато он проявится тогда, когда артист внезапно покажет, как побледнело лицо его персонажа, чисто механическим способом: закрыв на мгновение лицо руками, наложит на лицо белый грим. Если при этом артист сохранит видимость спокойствия, то его испуг именно в этот момент вызовет «эффект отчуждения». Так играть — здоровее и, как нам кажется, достойнее мыслящего существа, это требует хорошего знания людей, жизненной мудрости и острого восприятия социально важного. Разумеется, и здесь имеет место

творческий процесс, причем более высокого качества, так как он поднят в сферу сознательного.

Конечно, «эффект отчуждения» отнюдь не предполагает неестественной игры. Совершенно недопустима здесь мысль и об обычной стилизации. Напротив, в создании «эффекта отчуждения» многое зависит именно от легкости и естественности исполнения. Но при проверке правдивости своего исполнения (необходимого процесса, который доставляет Станиславскому в его системе много хлопот) артист не предоставлен лишь своему «естественному восприятию»: в любой момент сопоставление с реальностью поможет ему внести поправку (говорит ли так разгневанный человек, садится ли так человек, пораженный горем?). Он играет так, что почти каждый жест его отдается на суд публики и она после каждой фразы может произнести свой приговор.

Китайский артист играет не в состоянии транса. Его можно в любую минуту прервать. Он не «выйдет из образа». Потом он продолжит игру с того места, где его прервали. Мы остановили его не в «мистический момент создания образа»: когда он вышел на сцену, он уже покончил с созданием образа. Он ничего не имеет против, если во время его игры вокруг него перестраивают декорации. Ловкие руки подают ему совершенно открыто то, что ему нужно для исполнения. Во время исполнения Мей Лан-фаном сцены смерти девочки у зрителя, сидевшего рядом со мной, вырвалось восклицание изумления по поводу одного жеста артиста. Несколько зрителей впереди нас в возмущении обернулись и зашипели. Они вели себя так, будто действительно присутствовали при настоящей смерти настоящей девочки. Их поведение, возможно, было бы естественным для европейского спектакля, но в китайском это выглядело необыкновенно смешно — «эффект отчуждения» прошел мимо них.

Не так легко согласиться с тем, что «эффект отчуждения» китайского сценического искусства является таким элементом искусства (категорией искусства, отделимой от китайского театра), который можно перенести на другую сцену. Китайский театр представляется нам чрезвычайно напыщенным, изображение в нем человеческих страстей — схематичным, а его концепция об-

щества — застывшей и ложной. На первый взгляд кажется, что для реалистического и революционного театра в этом великом искусстве ничто не пригодно. Наоборот, мотивы и цели «эффекта отчуждения» представляются нам чуждыми и подозрительными.

Глядя на игру китайцев, нам, европейцам, попросту трудно освободиться от того чувства отчуждения, которое они вызывают в нас. Поэтому необходимо понять, что они достигают «эффекта отчуждения» и у своих китайских зрителей. Пусть не будет нам помехой (хотя это довольно трудно) и то, что, изображая нечто таинственное, китайский артист, как кажется, совершенно не стремится открыть нам эту тайну. Из тайн природы (прежде всего человеческой природы) он делает свою тайну; он не позволяет подсмотреть, каким образом он воспроизводит явление природы, да и сама природа еще не позволяет ему, хотя уже и воспроизводящему это явление, постичь его сокровенный смысл. Мы стоим перед художественным выражением примитивной техники, начальной ступени науки. Китайский артист заимствует свой «эффект отчуждения» из арсенала магии. Проблема «как это делается» еще покрыта тайной, эта наука — еще наука фокусов, и те немногие, которые ею владеют, тщательно скрывают ее, извлекая выгоду из своих тайн. Тем не менее здесь уже имеет место вмешательство в процессы природы: умение артиста вызывает вопрос. В будущем, стремясь сделать процессы природы понятными, покорными и земными, ученый всегда станет сначала отыскивать точку, с которой они кажутся таинственными, непокорными и чуждыми. Он будет вызывать в себе отношение удивленного, будет применять «эффект отчуждения». Тот не математик, для кого формула «дважды два — четыре» есть нечто само собою разумеющееся; но не математик и тот, кто ее не понимает. Человек, который впервые с удивлением уставился на лампу, качающуюся на шнуре, думая при этом, что это факт не сам собою разумеющийся, а крайне примечательный, так же как и то, что она вообще качается и качается именно так, а не иначе, этот человек очень приблизился в своем подходе к этому явлению, к пониманию его и тем самым к овладению им. И здесь вы не

можете отделаться просто восклицанием, что данный пример подходит, мол, для науки, но не для искусства. Почему искусство не должно пытаться, разумеется своими средствами, служить великой цели овладения жизнью?

Все дело в том, что только те могут с пользой изучить такой элемент, как «эффект отчуждения» в китайском сценическом искусстве, кому этот элемент необходим для совершенно определенных общественных целей.

Эксперименты нового немецкого театра развивали «эффект отчуждения» совершенно самостоятельно, до сих пор в этом не сказывалось никакого влияния искусства Азии. «Эффект отчуждения» достигался в немецком эпическом театре с помощью не только игры актера, но также музыки (хора, песенок) и декораций (фильмов и пр.). Он имел целью главным образом историзацию изображаемых событий. Под этим подразумевается следующее.

Буржуазный театр подчеркивает вневременное в своем материале. Изображение человека основывается на так называемом «вечно человеческом». Построение фабулы создает такие «общие» ситуации, в каких мог бы выразить себя человек вообще, человек всех времен и народов. Все события — лишь огромный наводящий вопрос, на который следует «вечный» ответ, неизбежный, привычный, естественный, одним словом, человеческий ответ. Пример: чернокожий любит так же, как белый; и только тогда, когда фабула заставляет его выразить себя так же, как выражает себя белый человек (теоретически эту формулу якобы можно перевернуть), будет создана сфера искусства. Особое, отличительное, может быть выявлено в наводящем вопросе, но ответ будет всегда одинаковым; в ответе никакого различия не будет. Такой подход, возможно, и признает существование истории, но все же — это внеисторический подход. Изменяется обстановка, изменяется окружающая среда, но человек остается неизменным. История существует для окружающей среды, для человека же она не существует. Характерно, что среда является сугубо маловажным фактором и воспринимается не более как повод; она — величина переменная, она нечто характерно обес-

человеческое; собственно говоря, среда существует без человека, она как нечто единое, нечто замкнутое противостоит ему — всегда неизменному, ему — величине постоянной. Понимание человека как переменной величины среды, а среды — как переменной величины человека, то есть растворение среды во взаимоотношениях людей, является результатом нового мышления, исторического мышления. Для сокращения историко-философского экскурса — пример. На сцене надо изобразить следующее: молодая девушка покидает семью, чтобы поступить на службу в большом городе («Американская трагедия» Пискатора). Для буржуазного театра такое событие представляет лишь незначительный интерес; очевидно, это завязка истории, то есть то, что необходимо узнать, чтобы понять последующие события или даже с нетерпением их ожидать. Вряд ли такой эпизод способен возбудить воображение актеров. В известном смысле это явление всеобщее: молодые девушки нередко поступают на службу. В данном случае интересно узнать, что же особенного с ней приключится! Впрочем, случай все же особый: девушка уходит из семьи (если бы она осталась, все последующее не произошло бы). Важно, что это за девушка, важен, значит, ее характер. То, что семья отпускает ее, не является предметом рассмотрения: это правдоподобно (правдоподобны мотивы). Для исторического театра все обстоит иначе. Он целиком обращается к своеобразным, особым, нуждающимся в рассмотрении чертам этого заурядного происшествия. Как? Семья отпускает из-под своей опеки дочь, чтобы теперь она самостоятельно (без помощи семьи) зарабатывала себе на жизнь? А способна ли она на это? Поможет ли ей заработать себе на жизнь все то, чему она выучилась в семье? Разве семья теперь уже не в состоянии содержать своих детей? Неужели дети стали обузой? Или они были обузой и раньше? Во всех ли семьях так? Всегда ли так было? Может быть, такой ход вещей закономерен и на него нельзя воздействовать? Созревшее яблоко падает с яблонь. Подходит ли к данному случаю эта истина? Всегда ли дети хотят стать самостоятельными? Было ли это во все времена? Если да, если это биологический закон, то всегда ли этот

процесс протекал одинаково, по одинаковым причинам и с теми же последствиями? Таковы те вопросы (или часть вопросов), на которые должны ответить актеры, если они хотят представить событие как историческое, неповторимое, если они хотят показать обычай, раскрывающий всю структуру общества определенного (преходящего) периода. Но как следует представить такое событие, чтобы раскрыть его исторический характер? Как привлечь внимание к клубку противоречий нашего несчастного времени? Вот мать с назиданиями и нравственными поучениями упаковывает вещи дочери в чемоданчик, который очень мал. Как это показать — так много поучений и так мало белья? Назиданий на всю жизнь, а хлеба на пять часов? Как актриса должна произнести слова матери, с которыми она передает этот крохотный чемоданчик: «Ну вот, пожалуй, хватит», чтобы реплика прозвучала как высказывание историческое? Этого можно достичь только при помощи «эффекта отчуждения». Актриса не должна произносить эту реплику как собственные слова, она должна подвергнуть ее критике, должна облегчить понимание мотивов такой реплики и возбудить чувство протеста.

«Эффекта отчуждения» можно достичь только после долгой подготовки. В еврейском театре в Нью-Йорке — театре очень прогрессивном — я смотрел пьесу С. Орница, в которой показывается, как парень с Ист-сайда, бедной окраины Нью-Йорка, превращается в прожженного адвоката. Эта пьеса не удалась театру. И тем не менее там были, например, такие сцены: молодой адвокат, сидя на улице перед своим домом, дает юридическую консультацию за очень скромное вознаграждение. Приходит молодая женщина с жалобой: по вине транспортной компании у нее повреждена нога. Но несчастный случай замяли, требование о компенсации не получило хода. В отчаянии женщина восклицает, показывая ногу: «Она уже заживает!» Театр, работающий без «эффекта отчуждения», оказался не в состоянии вскрыть кровавые мерзости эпохи даже в такой замечательной сцене. Немногие в зрительном зале отместили эту сцену, едва ли и кто-нибудь из читающих эти строки припомнит восклицание женщины. Артистка произнесла свою

реплику, как нечто само собою разумеющееся! А ведь именно тот факт, что такого рода жалоба кажется бедному человеку естественной, ей следовало бы донести до публики так, будто она сама — охваченный ужасом посланец, вернувшийся из глубин ада. Но тогда ей необходимо призвать на помощь какую-то особую технику, которая позволит ей подчеркнуть историческое в данной общественной ситуации. Такую возможность обеспечивает только «эффект отчуждения». Без него артистке только и остается остерегаться, как бы не вжиться в персонаж! При установлении новых художественных принципов и выработке новых методов изображения мы должны исходить из властных задач периода смены эпох, когда возникают возможность и необходимость формирования общества на новой основе. Все явления человеческой жизни подвергаются проверке, все должно рассматриваться с общественной точки зрения. Для критики общества и для исторического отчета об осуществленных изменениях новому театру понадобится, в числе других творческих приемов, и «эффект отчуждения».

* * *

Изображение — это большее, нежели перевоплощение. Р. С. играет в «Меловом круге» солдата, который помолвлен со служанкой. С большим темпераментом большого сердца он мог бы «сместить с ног» публику как никто другой, и вот он должен отложить это искусство увлекать и ограничиться только изображением неповоротливого человека, которому приходится в несколько минут осуществить план женитьбы, рассчитанный на два-три года. Какие невыносимые трудности означало в работе это «только»! Для такого блестящего артиста, конечно, не составляло труда перевоплотиться в медлительного человека. Но тут ему приходилось медлить и как артисту: медлить со своими оговорками, медлить с критикой жениха и выставлять его на суд критики. В конце концов он создал чудесный образ. Правда, когда я стою за кулисами и наблюдаю его игру, я вижу, во что до сих пор обходится ему каждый вечер эта сдержанность, дающая так много публике.

1937

О МУЗЫКЕ В ЭПИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ *

В эпическом театре, поскольку дело касается моей собственной продукции, музыка была использована в следующих пьесах: «Барабанный бой в ночи», «Жизнь Ваала — врага общества», «Жизнь Эдуарда II Английского», «Махагонни», «Трехгрошовая опера», «Мать», «Круглоголовые и остроголовые».

В первых пьесах музыка использовалась в довольно привычных формах; это были песни или марши, и при этом натуралистическая мотивировка этих музыкальных фрагментов почти никогда не отсутствовала. Тем не менее введение музыки нарушило обычную для того времени драматургическую условность, драма стала менее тяжеловесной, так сказать, элегантнее, театральные постановки приобрели артистичность. Музыка была по узости, глупости, скуке импрессионистских драм и по маниакальной односторонности экспрессионистских драм, была уже одним тем, что вносила разнообразие. Одновременно музыка открывала возможность создавать нечто такое, что давно уже не являлось само собою разумным, а именно «поэтический театр». Эту музыку я тогда еще писал сам. Спустя пять лет ее написал Курт Вейль для второй постановки комедии «Что тот, что этот» в Государственной драме в Берлине. Приобретая самостоятельное значение в спектакле, музыка стала теперь искусством. В комедии имеются буффонадные номера. И Вейль вмонтировал в нее небольшую ночную музыкальную интерлюдия, которая сопровождалась показом проекций Каспара Неера. Кроме того, Вейль написал боевую музыку

и песню, исполнявшуюся во время открытой перемены декораций. К тому времени уже были разработаны первые теории о разделении элементов сценического искусства.

Постановка «Трехгрошовой оперы» в 1928 году явилась самой успешной демонстрацией эпического театра. В ней впервые музыка была применена в соответствии с новыми принципами. Примечательное новшество состояло в том, что музыкальные номера были строго отделены от всего остального. Это подчеркивалось и внешне тем, что небольшой оркестр открыто располагался прямо на сцене. При исполнении песенок менялось освещение, свет направлялся на оркестр, а на экране, помещенном в глубине сцены, появлялись названия отдельных номеров, например «Песня о тщетности человеческих стремлений» или «Девушка Полли Пичем в небольшой песенке сообщает своим ошеломленным родителям, что вышла замуж за грабителя Мекхита». Артисты занимали в это время места для исполнения следующего номера. В спектакле были дуэты, трио, сольные номера и заключительный хор. Музыкальные пьесы, в которых преобладал повествовательный элемент, были полны размышления и морализации. Пьеса раскрывала близкое родство духовной жизни буржуа и грабителя с большой дороги. Грабители показывали (в том числе и средствами музыки), что их настроения, чувства и предрассудки — суть те же, что и у рядового бюргера и посетителя театра. Например, одна из музыкальных тем должна была доказать, что хорошо живется лишь тому, кто богат, даже если он при этом и отказался от «высоких интересов». В любовном дуэте развивалась мысль, что социальное происхождение любящих или их имущественное положение не должны оказывать влияния на их выбор! В трио выражалось сожаление о том, что неуверенность в завтрашнем дне на этой планете мешает людям следовать своей естественной склонности к добру и достойному поведению. Самая нежная и прочувствованная любовная песенка пьесы описывала «вечную» нерушимую симпатию между сутенером и его невестой. Любящие трогательно воспевают свое гнездышко — бордель.

Таким образом, именно благодаря тому, что музыка целиком апеллировала к чувству и не чуралась обычной одурманивающей привлекательности, она участвовала в разоблачении буржуазной идеологии. Она выносила, так сказать, сор из избы, становилась провокатором и доносчиком. Эти песенки получили широкое распространение, строки из них мелькали в передовицах и речах ораторов. Множество людей пело их под аккомпанемент рояля или вторя граммофонным пластинкам, подобно тому как распевают широко известные опереточные арпы.

Этот тип песенок Вейль создал, когда он по моей просьбе попросту заново положил на музыку полдюжины уже известных песенок, написанных для Баден-Баденского музыкального фестиваля 1927 года, на котором должны были показывать одноактные оперы. Вейль писал до тех пор довольно сложную музыку, в основном психологизирующую; согласившись сочинять музыку к более или менее банальным текстам песенок, он смело порвал с устойчивым предубеждением большинства серьезных композиторов. Подобное применение современной музыки в песенном жанре оказалось успешным. В чем же заключалась, собственно, ее новизна, если не считать необычного до тех пор способа ее использования?

Эпический театр интересуется прежде всего поведением людей по отношению друг к другу в обстоятельствах, где это поведение приобретает социально-историческую значимость (является типичным). Театр разрабатывает ситуации, в которых поведение людей обнажает социальные условия их жизни. Он должен к тому же найти практические определения для явлений, интересующих театр, то есть такие, использование которых даст возможность активно вмешаться в эти явления. Таким образом, интерес эпического театра носит сугубо практический характер. Человеческое поведение показывается как величина, которую можно изменить, а сам человек — как лицо, зависимое от определенных политико-экономических условий, но в то же время и способное их изменять. Приведем пример («Что тот, что этот»). Вот сцена, где один человек нанимает трех дру-

гих для каких-то противозаконных дел. Она должна быть исполнена в эпическом театре таким образом, чтобы отношения, раскрывающиеся при этом между четырьмя людьми, можно было представить так, чтобы было ясно, что в каких-то определенных социально-экономических условиях эти же люди могли говорить иначе, либо же показать отношение самих людей к данным условиям, которое опять-таки дало бы им возможность говорить иначе. Короче говоря, зритель получает возможность критики человеческого поведения с точки зрения общества, и сцена исполняется с конкретно-исторической достоверностью. Итак, зритель должен быть в состоянии провести сравнение в области человеческого поведения. С точки зрения эстетики это означает, что жест артиста, имеющий социальный характер, приобретает особую значимость. Искусство должно культивировать жест. (Разумеется, речь идет о жестах социально-значимых, а не об иллюстрирующих или экспрессивных.) Мимическое начало заменяется, так сказать, началом жестовым.

Это знаменует собой переворот в искусстве драмы. Последнее и поныне следует еще рецептам Аристотеля о достижении так называемого катарсиса (морального очищения зрителя). В аристотелевской драме развитие действия создает герою условия, помогающие ему выявить свою внутреннюю сущность. Все показываемые события направлены на то, чтобы вовлечь героя в духовный конфликт. Приведем одно сравнение, которое может показаться кощунством, но тем не менее будет ползным: представим себе бурлеск на Бродвее, где публика, рыча свое обычное «Снимай!», заставляя девушек обнажаться все больше и больше. Индивидуум, выставляющий таким образом напоказ свое сокровеннейшее нутро, представляет здесь собой «человека вообще». Каждый (в том числе и каждый зритель) не может не поддаться силе убеждения показываемых событий, так что, практически говоря, во время исполнения «Царя Эдипа» зрительный зал полон маленьких царей эдипов, а при показе «Императора Джонса» — императоров джонсов. Неаристотелевская драма ни в коем случае не подытожила бы показываемые события

как неизбежный рок и не отдала бы в его власть человека беспомощным, хотя бы и эффективно и бурно реагирующим; она, наоборот, направила бы лупу именно на этот «рок» и разоблачила бы его как людские козни.

Эти рассуждения, высказанные в связи с несколькими маленькими песенками, можно бы считать чересчур растянутыми, если бы эти песенки не были начатками (правда, еще очень незначительными) иного, современного театра и музыкальным вкладом в этот театр. Характер этой песенной музыки, так сказать музыки жестов, едва ли возможно объяснить, кроме как в рассуждениях, где на первый план ставится общественная цель этих новшеств. Говоря практически, музыка жестов — это музыка, которая дает артисту возможность показать некоторые основные жесты. Так называемая дешевая музыка, особенно в кабаре и в оперетте, уже с давнего времени является своего рода музыкой жестов. «Серьезная» музыка, напротив, все еще сохраняет лиризм и индивидуальность.

Опера «Возвышение и падение города Махагонни» достаточно широко продемонстрировала применение новых принципов. Мне хочется упомянуть и то обстоятельство, что, по моему мнению, музыка Вейля в этой опере не является музыкой жестов в ее чистом виде, но, во всяком случае, содержит достаточно жестовых партий, чтобы явиться серьезной угрозой традиционной опере, которую мы можем назвать в ее современном виде чисто кулинарной оперой. Тема оперы «Махагонни» — кулинаризм как таковой; обоснование этого я изложил в статье «Примечания к опере», опубликованной в пятой тетради моих «Опытов». Там я говорю, что в капиталистических странах обновить оперу невозможно, и объясняю, почему это невозможно. Все предпринимаемые обновления ведут лишь к разрушению оперы. Композиторы, предпринимающие попытки обновить оперу, неизбежно терпят поражение, так же как его терпят в единоборстве с аппаратом театра Хиндемит и Стравинский. Большие аппараты, такие, как оперные, драматические театры, пресса, действуют, так сказать, инкогнито. В то время как они уже давно

используют творчество работников умственного труда (еще соучаствующих в доходах и, таким образом, экономически согосподствующих, но в социальном отношении уже пролетаризованных) — их музыку, поэзию, критику и т. д. лишь как пищу для организованной публики, расценивая это творчество на свой лад и направляя его нужными им путями, сами творческие работники все еще питают иллюзию, что весь этот механизм есть не что иное, как средство для использования их творчества, то есть процесс вторичный, который не влияет на их работу, а лишь указывает ее влияние. Непонимание своего положения, господствующее среди музыкантов, писателей и критиков, приводит к чрезвычайно важным последствиям, которым уделяется слишком мало внимания. Ибо, полагая, что они владеют аппаратом, который в действительности владеет ими, они тем самым защищают аппарат, который вышел уже из-под их контроля и который, вопреки их предположениям, является уже не средством для творческих работников, а средством против творческих работников, то есть против их собственного творчества (в тех случаях, когда оно преследует свои собственные, новые тенденции, не совпадающие с интересами аппарата или противоположные ему). Их творчество приобретает характер поставок. Возникает понятие ценности, мерилom которой является возможность использования. А это создает неписаную традицию проверять каждое произведение искусства с точки зрения его пригодности аппарату. Говоря, что то или иное произведение искусства хорошо, прежде всего подразумевают, но не говорят, что хорошо оно для аппарата. Но аппарат назначен определенным обществом и принимает только то, что поддерживает его существование в этом обществе. Всякое новшество, не угрожающее общественной функции этого позднебуржуазного аппарата, а именно позднебуржуазному вечернему развлечению, может вызывать дискуссию. Не подлежат дискуссии такие новшества, которые направлены на изменение функции аппарата, то есть которые ставят его в иное положение в обществе, например те, которые имели в виду поставить его в один ряд с учебными заведениями

и крупными печатными органами. С помощью этого аппарата общество отбирает то, что ему нужно для воспроизведения самого себя. Значит, пройти может лишь такое «новшество», которое ведет к обновлению, но не к изменению существующей общественной формации, хороша она или плоха. Работники искусства по большей части не думают об изменении аппарата, так как полагают, что аппарат — в их руках и что он лишь преподносит публике продукт их свободного творчества; таким образом, они считают, что аппарат изменяется сам собой с каждой их мыслью. Но они творят не свободно: аппарат выполняет свою функцию с ними или без них, театры играют каждый вечер, газеты выходят столько-то раз в день и берут то, что им нужно, а нужно им просто определенное количество материала.

Опасности, грозящие произведению со стороны аппарата, видны на примере постановки пьесы «Мать» в Нью-Йорке. Организация «Тиэтр Юнион» значительно отличается по своим политическим взглядам от театров, которые ставили оперу «Махагонни». Тем не менее и здесь аппарат реагировал целиком как аппарат, рассчитанный на выпуск наркотиков. В результате была обезображена не только пьеса, но и музыка, а поучительная сторона произведения не достигла цели. Музыка была использована в пьесе «Мать» с большей целенаправленностью, чем в какой-либо другой пьесе эпического театра, чтобы вызвать у зрителя то созерцательное критическое отношение, о котором говорилось выше. Музыку Эйслера нельзя назвать простой. Она довольно сложна как музыка, более серьезной музыки я не знаю. Она упростила подход к некоторым труднейшим политическим проблемам, решение которых жизненно необходимо для пролетариата. В этой небольшой пьесе, выступающей против обвинений, будто коммунизм несет с собой хаос, музыка своими «жестами» дружелюбного наставления заставляет зрителя, так сказать, внимать голосу разума. Песне «Хвала ученью», в которой вопрос взятия власти пролетариатом связывается с вопросом учебы, музыка придает черты героического и вместе с тем естественно веселого. Заключительный хор «Хвала диалектике»,

который очень легко мог бы показаться чисто эмоциональной торжественной песнью, удерживается музыкой в рамках рационального. (Очень часто впадают в ошибку, утверждая, что жанр эпического представления вообще отказывается от эмоционального воздействия; на самом деле эмоции, в этом случае лишь более отчетливые, не опираются на подсознание и не имеют ничего общего с опьянением.)

Кто полагает, что движению масс, оказывающихся лицом к лицу с насилием, угнетением и эксплуатацией, не может быть под стать столь строгий и в то же время нежный и разумный жест, какой пропагандируется этой музыкой, тот не понял важной стороны этой борьбы. Но ясно, что воздействие такой музыки очень во многом зависит от манеры исполнения. А если артисты не уловят этого жеста, то мало надежды, что она выполнит свое назначение, то есть вызовет определенное отношение зрителя. Нашим рабочим театрам необходимы тщательное воспитание и суровая школа, только тогда они справятся с задачами, поставленными перед ними, и сумеют исчерпать возможности, которые им здесь даны. С их помощью публика также должна пройти определенную школу. Необходимо удержать производственный аппарат рабочих театров от практики буржуазного театра, спекулирующего на наркотическом одурманивании зрителя.

В пьесе «Круглоголовые и остроголовые», которая, в отличие от пьесы «Мать», обращена к более «широкой» публике и больше уделяет внимания запросам чисто развлекательным, Эйслер использовал песенный жанр. Эта музыка также является в некотором смысле философской. Она тоже избегает одурманивающих эффектов — главным образом тем, что связывает решение музыкальных вопросов с ясной и отчетливой разработкой политического и философского смысла стихов.

Из сказанного, по-видимому, уже ясно, какие трудности означает для музыки решение тех задач, которые ставит перед ней театр эпический.

До сих пор для концертных залов продолжают писать «прогрессивную» музыку. Достаточно одного взгляда на слушателей в концертах, чтобы понять, на-

сколько невозможно использовать в политических и философских целях музыку, которая вызывает следующий эффект: перед нашими глазами — ряды и ряды людей, погруженных в состояние какого-то специфического транса, абсолютно пассивных, ушедших в себя и, по всей видимости, тяжело отравленных. Остановившийся, осовелый взгляд показывает, что эти люди полностью отданы во власть произвольных чувств. По их потным лицам видно, насколько изнуряющи такие экстазы. Самый скверный гангстерский фильм и тот в большей мере апеллирует к своим зрителям как к мыслящим существам; здесь же музыка выступает как «рок в чистом виде», как чрезвычайно сложный и абсолютно не допускающий пренебрежения к себе рок эпохи, эпохи жесточайшей, сознательной эксплуатации человека человеком. Цели этой музыки чисто кулинарные; она совращает слушателя на опустошающий и бесплодный акт наслаждения. Никакие ухищрения не смогут убедить меня в том, что ее общественная функция иная, нежели в бурлесках Бродвея.

Нельзя не признать, что среди серьезных композиторов уже сейчас возникает движение против этой музыки с ее развращающей общественной функцией. Эксперименты, которые проводятся в музыке, принимают постепенно значительные масштабы: новая музыка делает все возможное не только в отношении способов обработки музыкального материала, но также и в отношении охвата новых слоев потребителей. Тем не менее имеется целый ряд проблем, которые она еще решить не может и над решением которых еще никто не работает. Например, искусство писать музыку к эпическим произведениям утеряно окончательно. Мы не знаем, какая музыка исполнялась к «Одиссее» или к «Песни о Роланде». Написать музыку к повествовательным поэтическим произведениям сколько-нибудь значительных размеров наши композиторы уже не в состоянии. Учебно-воспитательная музыка также совершенно заброшена, а ведь было время, когда музыку можно было употреблять в воспитательных целях. Как правило, наши композиторы предоставляют изучать воздействие их музыки владельцам ресторанов. Одним из

немногих результатов исследований, с которыми мне пришлось познакомиться на протяжении последующих десяти лет, было высказывание хозяина одного из парижских ресторанов относительно заказов, которые посетители ресторана делали под воздействием различной музыки. Он установил и был убежден в том, что музыка определенных композиторов влияет на выбор посетителями тех или иных, каждый раз вполне определенных напитков. В самом деле, театр намного выиграл бы, если бы композиторы могли поставлять музыку, действие которой на зрителя было бы в какой-то мере известно заранее. Это явилось бы большим облегчением для артистов; особенно желательным было бы, например, чтобы артисты могли играть в противодействие вызываемому музыкой настроению. (Для экспериментальной работы над пьесами в приподнятом стиле современная музыка более подходит.) Немое кино дало возможность провести некоторые музыкальные опыты, вызывающие те или иные вполне определенные настроения. Я слышал интересные вещи Хиндемита и главным образом Эйслера. Эйслер писал музыку к совершенно заурядным развлекательным фильмам, и тем не менее она была очень строгой.

Но звуковой фильм, где наиболее процветает международная спекуляция на наркотическом дурмане, едва ли станет продолжать эти эксперименты.

Кроме эпического театра, перспективы для современной музыки открываются, по моему мнению, и в области учебно-воспитательной. К некоторым режиссерским разработкам этого типа Вейль, Хиндемит и Эйслер написали чрезвычайно интересную музыку. (Вейль и Хиндемит совместно — музыку к радиопостановке для школьников «Перелет Линдберга», Вейль — к школьной опере «Подлиза», Хиндемит — к «Баденскому поучению о согласии», Эйслер — к «Мероприятию».)

Необходимо добавить, что сочинение музыки, запечатляющейся и легко усваиваемой, отнюдь не является только делом доброй воли, но прежде всего — умения и учебы. Учеба же возможна только в постоянном соприкосновении с массами и другими художниками, а отнюдь не в уединении!

1935

ОФОРМЛЕНИЕ СЦЕНЫ В ЭПИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ *

Иногда мы начинаем репетировать, ничего не зная о декорациях, и наш друг Каспар Неер делает лишь небольшие эскизы к событиям, которые мы должны показать на сцене (скажем, шесть человек сидят вокруг работницы, которая упрекает их). Возможно, что потом мы обнаружим в тексте всего пятерых, так как наш друг не педант, но основное представление о происходящем он нам дал, и такой эскиз всегда будет маленьким, тонко выполненным произведением искусства. Где будут сидеть на сцене хозяйка, ее сын и их гости — выбираем мы сами; и соответственно этому положению наш друг установит декорации и расположит мебель. Иногда мы получаем его декорации заранее, и тогда он помогает нам разрабатывать расстановку, мимику, а нередко также внешнюю и речевую характеристики действующих лиц. Его декорации пропитаны духом данной пьесы и возбуждают в артистах честолюбивые стремления выдержать испытание.

Его прочтение пьесы суверенно. Вот только один пример. В шестой сцене первого акта шекспировского «Макбета» король Дункан и его полководец Банко, приглашенные Макбетом в его замок, восхваляют последний в знаменитых стихах:

Этот летний гость,
Ютящийся в карнизах храма, стриж,
Доказывает нам, что небеса
Здесь веют миром...

Неер настоял здесь на полуразвалившемся укрепленном жилище, сереньком замке с подчеркнuto бедной

обстановкой. Хвалебные речи гостей — только дань вежливости; Макбеты для них — лишь мелкие шотландские дворяне с болезненным честолюбием!

Его декорации дают яркое представление о действительности. При этом он подчеркивает в них лишь общие, важнейшие ее черты, не отвлекая внимания от основной художественной и философской идеи мелкими деталями или украшениями. Несмотря на это, все выглядит очень красиво, а существенные детали выполнены с большой любовью.

Как заботливо он выбирает стул и как продуманно устанавливает его! И все помогает артисту. Укоротив ножки стульев и выбрав стол определенной высоты, он заставляет обедающих за ним людей сидеть в особом положении, и тогда разговор этих людей, склонившихся ниже, чем обычно, также производит какое-то особое впечатление, раскрывающее смысл происходящего. А какое множество различных эффектов позволяют создать его самые разнообразные по высоте двери!

Этот мастер знает все тонкости своего ремесла и заботится о том, чтобы мебель изготовляли искусно, даже если она бедная, — ведь признаки бедности и убогости тоже надо передать умело. Поэтому материалы: железо, дерево, полотно получают должную обработку и сочетаются в правильной пропорции — пышно или экономно — согласно требованиям пьесы. Неер сам идет в кузнечную мастерскую, чтобы заказать ятаганы, или в мастерскую искусственной зелени, чтобы там нарезали листики жести и сплели из них венки. Многие реквизиты — предметы, взятые из музеев.

Мелкие вещи, которые он дает артистам, — оружие, инструменты, кошельки, столовые приборы и т. п., — всегда подлинные и выдерживают самую строгую проверку, но в архитектуре, устанавливая интерьеры или части улиц, этот мастер ограничивается намеками, давая художественное и поэтическое представление о местности или жилище, что делает честь в равной мере и его наблюдательности и его фантазии. В них проступают в талантливом сочетании его почерк и почерк драматурга. Среди его декораций, будь то дверь, мастерская или сад, нет таких, которые, так сказать, не

носили бы следов рук тех, кто здесь жил или создал это. Они говорят о сметке и опыте строителей, а также о привычках обитателей.

Наш друг исходит в своих проектах из «людей» и из того, «что происходит с ними и через них». Он не пишет «сценических картин», задних планов, рамок — он организует место, на котором люди что-то переживают. А все остальное, что еще входит в работу оформителей, — эстетическое, стилистическое, — он делает левой рукой. Конечно, Рим Шекспира был иным, чем Рим Расина. Неер оформляет сцену для пьес таких разных поэтов и делает это с блеском! Он может, если захочет, применяя лишь серые и белые тона, создать куда более богатое зрелище, чем другие, пользуясь всей палитрой. Он — великий живописец. Но прежде всего он изобретательный рассказчик. Он знает, как никто другой, что все, что не служит идее рассказа, вредит ей. Поэтому он всегда удовлетворяется лишь одними намеками на то, что находится «вне игры». Однако и эти намеки звучат активно. Они оживляют фантазию зрителя, в то время как при «полном сходстве» она парализована.

Неер часто пользуется найденным им приемом, который стал уже подлинно международным достоянием театров. Хотя теперь он, как правило, лишен смысла. Это — деление сцены на две части, такой метод ее организации, при котором на переднем плане помещаются построенные в полвысоты комната, двор или мастерская, а за ними — проецируемое или нарисованное окружение, которое сменяется для каждой новой сцены либо сохраняется на протяжении всего спектакля. В качестве такого окружения может использоваться документальный материал, картина, панно. Такая организация сцены, конечно, обогащает рассказ и в то же время постоянно напоминает зрителям, что сцену соорудил декоратор: он видит вещи иными, чем они существуют вне театра.

Прием этот, как ни богат он возможностями, разумеется, лишь один из многих, используемых Неером; его декорации так же отличны друг от друга, как и сами пьесы. В целом получаешь большое впечатление

и видишь легкие, быстро сменяемые конструкции, красивые, полезные для пьесы. Они красноречиво помогают раскрыть содержание спектакля. Если упомянуть еще об энтузиазме, с каким Неер создает декорации, о его презрении к красивенькому и безобидному и о жизнерадостности его произведений, то читатель, может быть, получит хотя бы отдаленное представление о том, как оформляет сцену величайший театральный художник нашей эпохи.

1935

МЫСЛИ О ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

1. Из речи на Общегерманском конгрессе деятелей культуры в Лейпциге

Когда мы по окончании войны, развязанной Гитлером, вернулись к театральному творчеству, главная трудность заключалась, быть может, в том, что ни артисты, ни зрители не представляли себе истинных масштабов произведенных разрушений.

Каждый ясно понимал, что восстановление заводов, лежавших в развалинах, и жилых домов, стоявших без крыш, потребует огромных усилий, но что касается театра, где усилиями одних лишь рабочих-строителей нельзя было восстановить все разрушенное, то здесь все требования и предложения, казалось, сводились к лозунгу: «Продолжать в том же духе». Считали, что дело осложняет лишь нехватка хлеба и кулис. Варварство и глупость торжествовали, они были явно исполнены решимости пережить эпоху своего расцвета. В постановках величайших творений нашей драматургии они обрели особенно надежное пристанище. Однако этот упадок оставался незамеченным, ибо способность к оценке переживала упадок столь же чудовищный.

Быстрый распад искусства в период господства нацистского режима произошел, судя по всему, почти незаметно.

То обстоятельство, что разрушение театральных зданий, то есть материальный ущерб, понесенный театром, гораздо больше бросался в глаза, чем ущерб, нанесенный актерскому и режиссерскому мастерству, объяснить, пожалуй, нетрудно: ущерб материальный театр понес в годы крушения нацистского режима, а моральный — в годы его становления. В самом деле, даже в

наши дни продолжают еще говорить о «блестящей технике игры» в геринговских театрах, будто эту технику можно перенять независимо от того, чему именно она придавала блеск. Будто технику, которая служила для сокрытия общественных закономерностей, можно применить для их раскрытия.

Когда мы по окончании войны, развязанной Гитлером, вернулись к театральному творчеству, стремясь возродить его в духе прогресса, в духе исканий, направленных на столь необходимое преобразование общества, в это время изобразительные средства театра, создание которых потребовало так много времени, были по сути дела уничтожены, разъедены духом регресса и авантюризма. Театр выродился, поэзия превратилась в декларацию, искусство — в искусственность; внешние эффекты и фальшивая чувствительность стали главным козырем актера. Образцы, достойные подражания, сменились подчеркнутой пышностью, а подлинная страсть — наигранным темпераментом. Целое поколение актеров состояло из людей, подобранных неправильно и воспитанных в духе ложных доктрин.

Каким же путем следовало нам идти, чтобы осуществить новые постановки для нового зрителя в театре, который до такой степени оскудел духовно и утратил техническое мастерство? Каким путем можно создать на сцене такого театра образ нового человека, образ, столь необходимый для нашей страны? Как воплотить в сценическом действии основные факторы столь необходимых общественных преобразований? Как отобразить окружающую среду, которая с недавнего времени превратилась из постоянной величины в переменную? Как создать драматургию противоречий и диалектических процессов, подлинную драматургию, свободную от объективизма? Наконец, каким образом нужно развивать у нового зрителя, зрителя-труженика, способность к новой плодотворной критике?

Ответ содержится в самом вопросе. Исцелить гибнущий театр можно было, лишь решая труднейшие задачи, а не какие-либо совсем несложные. У театра, который в тот момент едва ли был способен просто развлекать даже самого неприятельного зрителя,

оставался лишь единственный шанс на спасение — взяться за решение таких задач, какие никогда еще перед ним не стояли. Театру, самому по себе несовершенному, предстояла напряженная борьба за изменение окружающей его среды. Отныне он мог отображать мир, лишь участвуя в созидании мира.

Здесь, в этой части Германии, где один из вас дома, а другие в гостях, ведется большая, напряженная работа в области театра. И я заверяю вас, что она ведется не только для этой части Германии. Я заверяю вас также, что мы, ведущие такую работу, сознаем, насколько бесплодной казалась бы в конце концов она без тех усилий, которые предпринимаются в другой части Германии. Призыв классиков сохраняет свое значение и поныне: «Либо у нас будет национальный театр, либо не будет никакого!» *

2. О подлинном и ложном преклонении перед классиками**

На пути к созданию новых, полных жизни спектаклей нашего классического репертуара много препятствий. Самое страшное — это лень мысли и скудость чувств рутинеров.

Существуют традиционные приемы постановки классических пьес. Эти приемы, ничтоже сумняшеся, причисляют к культурному наследию, хотя самим пьесам, то есть подлинному наследию, они только вредят; по существу это традиция извращения классиков.

По нерадивости хранителей великие полотна старых мастеров покрываются все более густым слоем пыли, а копировщики воспроизводят с большим или меньшим усердием грязные пятна на своих копиях. В результате этого произведения классиков утрачивают прежде всего первоначальную свежесть, лишаются своего главного отличительного признака — новизны, смелости, которые поражали зрителей во времена создания этих произведений. Традиционные приемы в постановках классиков одинаково удобны и режиссерам, и актерам, и зрителям: эти приемы не требуют напряжения. Страстность великих творений подменяется наигранным темпера-

ментом: зрители поучают до полного изнеможения, но, в противоположность боевому духу классиков, поучения эти выглядят тусклыми, вялыми, мало волнующими. Естественно, что все это постепенно порождает ужасающую скуку, которая опять-таки совершенно чужда классикам. Режиссеры и актеры, нередко талантливые, пытаются бороться против этого, изобретая новые, невиданные доселе эффекты, рассчитанные на сенсацию. Но подобные эффекты носят чисто формалистический характер; они насильственно навязываются содержанию и его идейной направленности и в конечном счете приносят еще больше вреда, чем постановки в традиционной манере, ибо не только упрощают или затемняют содержание и идейную направленность произведений, но и прямо искажают их.

Формалистическое «обновление» классических пьес является возражением на традиционные приемы их постановки, но возражением неверным. Плохие консервы не станут вкуснее, как бы ни сдабривали их пряностями и острыми соусами.

Готовя постановку классической пьесы, мы должны иметь это в виду и смотреть на пьесу иными глазами. Не надо придерживаться приемов, изживших себя и обусловленных силой привычки, то есть тех приемов, которые мы видели в театрах изживающей себя буржуазии. Не надо также стремиться и к чисто формальному внешнему «новаторству», которое чуждо производству. Мы должны прежде всего выявить идейное богатство произведения и понять его национальное и вместе с тем интернациональное значение. Для достижения этой цели необходимо изучать историческую обстановку, в которой написано произведение, а также взгляды и особое своеобразие творчества данного классика. Такое изучение связано с определенными трудностями, о которых уже много говорили и долго еще будут говорить. Здесь я не стану касаться их, ибо хочу остановиться еще на одном препятствии: я бы назвал его страхом, внушаемым классическим совершенством.

Этот страх вызван ложным, поверхностным пониманием классического характера литературного произведения. Величие классиков — величие глубоко чело-

вечное, а не чисто внешнее величие в кавычках. Традиционные приемы в постановках пьес классиков, которые в течение длительного времени «отрабатывались» в придворных театрах, укоренились и в театрах нисходящей, изживающей себя буржуазии. Здесь они еще дальше отошли от этого глубоко человеческого величия, причем эксперименты формалистов лишь ухудшили дело. Вместо истинного пафоса великих буржуазных гуманистов появился ложный пафос Гогенцоллернов, вместо идеала — идеализация; взлет, окрыленный порыв сменила акробатика внешних эффектов, на смену торжественности пришла напыщенность и т. д. Так возникло величие ложное, пустое и тоскливое.

От чудесного юмора Гете в «Прафаусте» не осталось и следа — юмору не оказалось места рядом с исполненной достоинства поступью олимпийца, которую обычно приписывают классикам, будто юмор и истинное достоинство несовместимы! Мастерски разработанное драматическое действие использовалось лишь как повод к эффектной декламации, то есть вовсе не использовалось. Как далеко зашли фальсификация и выхолащивание, видно на примере того же «Прафауста». Так, при постановке попросту выпускалась столь важная сцена, как договор великого гуманиста с дьяволом. А ведь этот договор имеет решающее значение для всей трагедии Гретхен — без него она бы протекала иначе или вовсе не произошла бы. Очевидно, считалось, что герою классического произведения подобает совершать лишь героические поступки. Разумеется, «Фауста», так же как и «Прафауста», можно воплотить на сцене, лишь не теряя из виду преображенного Фауста в конце второй части, того Фауста, который победил дьявола, отбросил разрушительное начало, отказался от наслаждения, предлагаемого ему дьяволом, и пришел к творчеству, к созиданию. Но разве можно показать великую эволюцию этого образа, пропуская ее начальные стадии? Если мы не преодолеем почтительный страх, который внушает нам ложное, поверхностное, упадочническое и мещанское понимание классического, мы никогда не сможем осуществить новые постановки великих драматических произведений, постановки, пол-

ные жизни и человечности. Подлинное преклонение, которого заслуживают творения классиков, требует от нас разоблачения лицемерного, холопского, ложного преклонения перед ними.

3. Из письма к актеру *

Я убедился, что многие из моих высказываний о театре толкуются неправильно. Одобрительные отзывы убеждают меня в этом больше всего. Читая их, я чувствую себя в положении математика, которому пишут: «Я вполне согласен с Вами в том, что дважды два пять!» Как мне кажется, некоторые из моих высказываний неправильно истолковываются потому, что я не сформулировал в них ряда важных положений, полагая их известными.

Большинство этих высказываний, если не все, представляют собой замечания к моим пьесам. Они написаны как руководство для правильной постановки этих пьес, что придает высказываниям до известной степени сухой, профессиональный характер,— так скульптор писал бы о том, как лучше выставить его работу: в каком зале, на каком постаменте и т. д. Бесстрастная инструкция, и только. Корреспонденты, возможно, надеялись узнать у него кое-что и о том, как создавалась скульптура и что вдохновляло ее автора. Однако, прочитав такую инструкцию, они лишь с трудом смогли бы себе это представить.

Возьмем, например, мои заметки о технике актерской игры. Конечно, искусство без условностей не обходится, и весьма важно показать, «как они работают, эти актеры». Особенно если искусство в течение полутора десятилетий находилось во власти варваров, как это было у нас. Но отсюда не следует, что можно изучить и освоить актерское мастерство холодно, «без души». Без души, чисто механически, нельзя научиться даже правильной речи и правильному произношению, что, кстати, крайне необходимо большинству наших актеров.

Так, например, актер должен говорить внятно и отчетливо, но задача здесь заключается не только в пра-

вильной артикуляции гласных и согласных, но также, и даже главным образом, в понимании смысла произносившего. Если актер, овладевая речью, одновременно не научится доносить до зрителя смысл своих реплик, то его артикуляция будет механической, а его «хорошее произношение» реплик вообще лишит их смысла. Кроме того, отчетливость речи сама по себе имеет множество различий и традиций. Она различна у различных классов общества. Какой-либо крестьянин говорит внятно и отчетливо в отличие от другого крестьянина, но эта отчетливость — иная, чем у внятно говорящего инженера. Следовательно, актеру, который учится говорить со сцены, нужно постоянно стремиться к тому, чтобы его речь была гибкой, эластичной. Он ни на минуту не должен забывать о языке окружающих его людей.

Далее встает вопрос о диалектах. И здесь техническую сторону дела необходимо связывать с проблемами общего характера. Язык сцены основан у нас на литературном немецком языке, но со временем он стал очень манерным, малоподвижным и превратился в совершенно особую ветвь литературного языка, уже не столь гибкую, как современная повседневная речь. Нет спору — на сцене говорят приподнято, следовательно, театр создаст свой собственный язык, язык сцены. Но этот язык должен сохранять способность к развитию, должен быть живым, многоликим. Народ говорит на диалекте. В диалект он облакает свои самые сокровенные мысли. Как же могут наши актеры играть людей из народа и говорить с народом, не обращаясь к диалекту, так чтобы звучание его слышалось подчас и в языке сцены.

Другой пример: актер должен учиться экономно расходовать свой голос, чтобы не охрипнуть. Но он должен, конечно, уметь играть и человека, охваченного волнением. Тут ему придется и хрипеть и кричать. Следовательно, речевые упражнения актера уже содержат в себе элемент игры.

Формалистической и бессодержательной, неглубокой и неживой будет игра наших актеров, если мы, обучая их, забудем хоть на минуту о том, что задача актера — создавать образы живых людей.

Здесь я подхожу к вопросу, поставленному вами: мое требование к актеру не преобразаться полностью в действующее лицо пьесы, а, так сказать, оставаться рядом с ним и критически его оценивать. Вам кажется, это сделает игру полностью условной и в большей или меньшей степени лишит ее жизненности, человечности. Я думаю, что это не так. В том, что такое впечатление возникло, повинна скорее всего моя манера писать: слишком многое кажется мне само собой разумеющимся. Будь она неладна, эта манера! Конечно, на сцене реалистического театра место лишь живым людям, людям во плоти и крови, со всеми их противоречиями, страстями и поступками. Сцена — не гербарий и не музей, где выставлены набитые чучела. Задача актера — создавать образы живых, полнокровных людей. Если вам доведется посмотреть наши спектакли, то вы увидите именно таких людей. И они живут на сцене не вопреки, а благодаря нашим принципам.

Но иногда актер полностью растворяется в своей роли. В результате образ становится настолько само собой разумеющимся, что его просто нельзя себе иначе представить; остается принять его таковым, каков он есть. Зрителю предлагается нечто совершенно бесплодное — он должен «все понять и все простить», как этого особенно настойчиво добивались натуралисты. Мы, работники театра, стремимся изменить человеческую природу не меньше, чем кто бы то ни было в нашем обществе, и должны поэтому найти способы «показывать человека со стороны», показывать, что воздействие общества способно изменить его. Это требует от актеров коренной перестройки, ибо до последнего времени театральное искусство основывалось на том, что человек, на беду обществу и к несчастью для самого себя, всегда остается таким, как он есть, «каким его создала природа», «человеком вообще» и т. д. Актеру следует в мыслях и в чувствах выражать свое собственное отношение к создаваемому образу и его поступкам. Перестройка, о которой говорилось выше, — это не бездушная и не механическая операция. Бездушному, механическому нет места в искусстве, а эта перестройка является частью искусства и немыслима без под-

линного контакта с новым зрителем, без горячего стремления к общечеловеческому прогрессу.

Таким образом, продуманные мизансцены наших спектаклей не представляют собой явление «чисто эстетическое», рассчитанное на эффект, на формальные красоты. Эти мизансцены являются частью театра большой тематики, театра нового общества и порождены глубоким пониманием и страстным утверждением новой системы человеческих взаимоотношений.

Я не могу заново переписать замечания к моим пьесам. Примите же пока эти строки как дополнение к ним, как попытку разъяснить то, что я ошибочно полагал само собой разумеющимся.

Впрочем, я должен еще остановиться на той сравнительно сдержанной манере игры, которая заметна иногда в спектаклях «Берлинского ансамбля». Такая сдержанность не имеет ничего общего ни с нарочитой объективностью — ведь наши актеры выражают свое отношение к создаваемым ими образам, — ни с холодным умствованием: в пылу боя разум никогда не остается безучастным наблюдателем. Сдержанность эта объясняется только тем простым обстоятельством, что наши спектакли избавлены от воздействия не в меру пылкого сценического темперамента. Для подлинного искусства сама тема является источником вдохновения. Там, где зритель подчас склонен усматривать сдержанность, проявляется лишь та суверенная внутренняя сила, без которой нет искусства.

Ко м м е н т а р и и к п ь е с а м

«МАТУШКА КУРАЖ И ЕЕ ДЕТИ» *

Модели

Хотя в городах Германии, превращенных большой войной в руины, жизнь и продолжает идти своим чередом, это уже иная жизнь, жизнь иных людей или, во всяком случае, жизнь людей, объединенных в группы по иному признаку. Новая обстановка — новым является то, что все кругом разрушено, — окружает людей и определяет их жизнь. Но под грудями камней и щебня скрыты городская канализация, газовая сеть, электрический кабель, массивные фундаменты домов. Однако большие здания, уцелевшие среди груды развалин, тоже составляют часть разрушенного города и при известных условиях могут служить помехой при новой планировке. Приходится строить временные дома; но это опасно: потом их трудно уничтожить. Все это как в зеркале отражается в искусстве; образ мыслей — это составная часть образа жизни. В театре же наши спектакли-модели наталкиваются на застоявшееся болото. С одной стороны, на них тотчас же свирепо набрасываются поборники старого, защитники рутины, которая выступает под личиной жизненного опыта, а с другой — рыцари условностей, которые выступают под личиной свободного творчества. Да и те, для кого модель предназначена, еще не научились обращаться с ней, часто они искажают ее. Овладеть моделями не так-то легко, хотя они и задуманы для облегчения. Они созданы не для того, чтобы оставлять в бездействии ум, а чтобы будить мысль; не для того, чтобы подменять собою художественное творчество, а чтобы его стимулировать.

Прежде всего следует ясно представить себе все по-

яснения, которые даются в данной книге по поводу некоторых событий; так, например, здесь несколько пополнен перечень злоключений и бед матушки Кураж; скажем, сообщается, что, когда принесли тело сына маркитанти, она сидела около своей немой дочери, и т. д. Нужно отчетливо понять, что эти пояснения подобны тем, которые живописец, желающий написать картину на определенный исторический сюжет, может получить путем опроса свидетелей. Живописец, разумеется, может менять различные детали, если это ему покажется целесообразным. Но искусство копирования моделей (равно как и создания их!) должно стоять на чрезвычайно высоком уровне, оно должно быть живым и одухотворенным, и в том случае, если уровень копирования низкий, им не следует слишком увлекаться. Нет необходимости точно повторять маску повара, платье Кураж и многие из деталей того же плана. Не нужно слепо повторять модель.

Иллюстрации и описания к той или иной постановке сами по себе не дают еще достаточного материала. Прочитав, что персонаж произносит реплику и затем направляется куда-то, мы еще мало что о нем узнаем, даже если в тексте и указана интонация, охарактеризована походка и дано достаточно веское их обоснование,— хотя даже и это сделать очень трудно. Слепые подражатели не способны на творчество; сами они не могли бы создать произведение искусства. Человек, достойный звания художника, неповторим; он выражает общее через частное, особенное. Такого человека трудно повторить, да и сам он не способен подражать. Да и нужно ли, чтобы художники подражали искусству? Лучше пусть они подражают жизни. Пользование моделями — искусство совершенно особое; тут нужно многому учиться. Ошибочным будет и стремление точно повторить оригинал и стремление как можно дальше отойти от него.

Изучая нижеследующий текст, комментарии и мысли, возникшие у нас во время репетиции пьесы, следует всмотреться не столько в приводимые здесь решения тех или иных проблем, сколько в сами проблемы как таковые.

Фотографии

Из многих тысяч фотоснимков, которые все без исключения сделаны во время представлений, было отобрано примерно 800; архив Берлинского ансамбля предоставляет их в распоряжение других театров. Фотографии, находящиеся в этой тетради, дают лишь некоторое представление о наших спектаклях. По этим фотографиям, как и по большинству снимков, которые делаются во время спектакля, создается обманчивое представление о заднем плане сцены: фон кажется темным, хотя в действительности он был светлый и яркий. Горизонт, например, мы иногда не затемняли, и, следовательно, он всегда был светло-серым, почти белым. Золотистый матовый свет, который заливал всю сцену, не вышел на фотоснимках из-за слабой мощности осветительной аппаратуры Немецкого театра. А тени, которые из-за неравномерно развешанных ламп ярко вырисовываются то здесь, то тут на переднем плане фотографий, гораздо меньше бросались в глаза во время спектакля — они даже были почти незаметными.

Музыка

О музыке Пауля Дессау * к «Матушке Кураж» следует прежде всего сказать, что она не отличается легкой мелодичностью. Так же как и скупые декорации, эта музыка оставляет известное поле деятельности для фантазии зрителей: ухо зрителя должно соединить воедино голоса и мелодию. Искусство — это не рай для бездельников. Если исполняется песня, не вытекающая непосредственно из действия или даже вытекающая из самого действия, но с ним не связанная, мы каждый раз, предоставляя слово музыке, подаем знак, чтобы переключить внимание зрителя на ее восприятие; делается это с помощью навесной декорации музыкальной эмблемы: трубы, барабана, флажка и ярких лампочек. Эта изящная и легкая конструкция всегда, даже в девятой сцене, где она обломана и побита, ласкает взор. Некоторые считают такой прием нереалистичским и осуждают его как чистую игру формы. Но, с

одной стороны, не следует слишком строго упрекать театр в злоупотреблении игровыми моментами, если они не заглушают всего остального, а с другой, поскольку этот прием выделяет музыкальный эпизод из реального действия, его едва ли можно назвать просто нереалистическим. Он делает более ощутимым переход в иную эстетическую плоскость, а именно в музыкальную сферу, и потому препятствует созданию ложного впечатления, будто песни «вырастают из самого действия», позволяя правильно воспринять музыкальный эпизод — как вставку. Кто против этого приема, тот просто против скачкообразных, «неорганических» переходов, против монтажа; позиция нашего оппонента объясняется тем, что такие переходы разрушают иллюзию. Ему, однако, следовало бы выступать не против музыкальной эмблемы, а против включения музыкальных эпизодов в пьесу, иначе говоря, против вставок.

Музыканты сидят у нас в ложе у сцены, на виду у публики, и поэтому их выступления превращаются в маленькие самостоятельные концерты, иллюстрирующие соответствующие места пьесы. Ложа имеет выход за кулисы, и если кто-нибудь из музыкантов должен подать сигнал из-за сцены или сопровождать музыкой само действие, он может уйти за сцену.

Спектакль мы начали увертюрой; она исполнялась всего четверьмя музыкантами, однако достаточно торжественно для того, чтобы подготовить зрителей к прератностям войны.

Установка декораций

Для берлинской постановки, о которой здесь идет речь, мы использовали в Немецком театре знаменитую модель художника Тео Отто *, созданную им в годы войны для Цюрихского драматического театра. В этой модели Тео Отто использовал стенд, состоящий из двух больших экранов, а также материалы, применявшиеся в XVII веке для построения военных лагерей: палаточное полотно, связанные веревками деревянные балки и т. д. Строения такого типа, как дом священника и крестьянский дом, были реалистичны по архитектуре

и строительному материалу, но с некоторыми элементами условности — мы сооружали на сцене только то, что строго необходимо для игры. Горизонт составляли цветные декорации, а для передвижения фургона по сцене мы использовали поворотный круг. Мы меняли величину и положение экранов и пользовались ими только в лагерных сценах; таким образом, лагерные сцены были отделены от сцен, которые происходили на проселочных дорогах. Строения (2, 4, 5, 9, 10, 11 сцены) воспроизводились вольно, художник берлинской постановки сохранил лишь принцип их постройки. Мы отказались от декораций на заднем плане, которые были в Цюрихе, а повесили на сцене написанные большими черными буквами названия стран. Сцену заливал равномерный белый свет — во всю мощь нашей осветительной аппаратуры. Тем самым мы устранили остаток эмоциональной «атмосферы», которая придает действию слегка романтический характер. Почти все остальное, часто вплоть до мелочей, мы сохранили (колода для колки дров, место очага и т. д.) и, что главное, сохранили превосходное местоположение фургона во всех сценах; это имело чрезвычайно важное значение, так как заранее определило многое в расстановке актеров на сцене и в дальнейшем развитии действия.

Театр удивительно мало теряет от того, что мы отказываемся от неограниченной свободы «индивидуального творчества». В конце концов, как-то и с чего-то нужно начинать. Тогда почему бы не взять за исходную точку некую основу, уже глубоко продуманную прежде? Тогда свободу приобретешь благодаря чувству противоречия, которое живет и проявляется в каждом человеке.

Реалистический театр и иллюзия

В 1826 году Гете пишет о «несовершенстве сценической площадки английского театра» во времена Шекспира: «В ней нет и следа от требования естественности, в которую мы теперь все больше и больше врастаем благодаря развитию сценической техники, костюмов и искусства перспективы». Он спрашивает: «Кто в наше время способен на что-либо подобное? В усло-

виях того времени пьесы Шекспира были чрезвычайно интересными сказками, но рассказывал такую сказку не один человек, а много, и рассказчики, желая произвести более сильное впечатление на зрителя, надевали характерные, подходящие для данного случая маски, двигались по сцене, приходили и уходили; в то же время они позволяли зрителю воображать на пустой сцене все, что ему нравится: райские кущи или дворцы.

Со времени этого высказывания Гете прошло целое столетие, уровень театральной техники значительно вырос, и «требование естественности» привело к такому иллюзионизму, что мы, позднейшее поколение, готовы скорее выпустить на пустую сцену какого-нибудь Шекспира, чем того, кто не требует никакого воображения и сам лишен его.

Во времена Гете улучшение качества театральной техники не вызывало никаких опасений, так как она была еще настолько несовершенной, настолько младенческой, что сам театр все еще оставался реальностью и фантазия и выдумка все еще могли, используя природу, создавать произведения искусства. Место действия еще оставалось театральной витриной, на которой художники поэтически преобразовывали местность.

Развитие театра бюргерской классики, который развивался в сторону натуралистической иллюзии, достигло в ту пору золотой середины: театральная техника могла уже создать некоторую иллюзию, изображая отдельные явления природы, но еще не была настолько развита, чтобы заставить зрителя забыть, что он в театре. Иначе говоря, искусство того времени еще не стремилось стереть грань между искусством и жизнью. До появления электрической лампочки световые эффекты еще были примитивны; если дурной вкус и стремился к слишком яркому освещению, то несовершенство театральной техники препятствовало созданию полной иллюзии. «Подлинные» костюмы мейнингенцев появились несколько позже; в большинстве случаев они были роскошными, хотя и не всегда красивыми; их натуралистичность компенсировалась в известной мере манерой актерской декламации. Короче

говоря, по крайней мере там, где зрителя не удавалось еще обмануть, театр все еще оставался театром. Добиться реалистического изображения жизни людей в обществе можно сейчас только восстановлением театра как такового. Когда на сцене злоупотребляют иллюзией и когда игра актера приобретает «магическую» силу, которая вызывает иллюзию, и зритель как бы присутствует при каком-то мгновенном, случайном, «естественном» событии, тогда все приобретает такую естественность, что для размышлений, для полета фантазии или критического отношения ко всему происходящему уже не остается места, — зритель становится свидетелем, сопереживающим ложной «природе», которая ему представлена. Иллюзию в театре следует преподносить в таких дозах, чтобы она всегда воспринималась как иллюзия. Реальность при всем ее многообразии должна предстать в художественном образе уже в преображенном виде, чтобы можно было сделать вывод, что мир меняется и — следовательно — его можно изменить.

Мы хотим изменить природу нашей жизни в обществе — и в настоящее время это основное требование, которое мы предъявляем к «естественности».

Иллюзия ли это?

Совершенно пустая сцена, открывающая сплошную линию горизонта (в прологе, в седьмой и в последней сцене), несомненно, создает впечатление равнины и неба. Это обстоятельство не вызывает никаких возражений, иллюзию создает только такой поэтический порыв актера, который найдет отклик в душе зрителя. Актеры только силой своего исполнения могут из этой пустой сцены, по которой движется маленькая семья маркитантки, сделать необозримую пустыню, которая окружает выбившуюся из сил охотницу за счастьем. И, во всяком случае, всегда следует верить в зрителя; он прежде всего замечает ровную, пустую сцену, где должны появиться актеры, и на него производит впечатление не только объективная сторона пьесы, но и формальная: ведь он увидел первоначаль-

ную пустоту, из которой все и возникает. Зритель знает, что актеры, репетируя неделями, пробуя тот или иной прием, представляя на сцене, на этой *tabula rasa*¹, события хроники, познакомились с ними и, поняв их, сумели их представить. Итак, действие начинается, фургон матушки Кураж выезжает на подмостки. И если в большом масштабе допустимо пленительное «почти», то в малом масштабе оно недопустимо. Для реалистического спектакля очень важно тщательно отработать каждую деталь костюма и реквизита, ибо тут фантазия зрителя ничего прибавить не может. Орудия труда, принадлежности для еды, костюмы, конечно, тоже следует обработать со всей тщательностью. Одежда должна иметь индивидуальные признаки, указывать на принадлежность к тому или иному классу, а не быть пышным парадным одеянием. Одни костюмы следует шить длиннее, другие короче, одни — из более дешевой материи, другие — из более дорогой, некоторые из них должны иметь поношенный вид, а другие казаться новыми, и т. д.

Костюмы для постановки «Матушка Кураж» создал Пальм.

*Что, собственно, должна показать постановка
«Матушка Кураж и ее дети»?*

Что на войне большую коммерцию ведут отнюдь не маленькие люди. Что война, которая является ведением той же коммерции, но другими средствами, уничтожает человеческие добродетели даже у самых добродетельных людей. Что можно пойти на любые жертвы, лишь бы одолеть войну.

Пролог

Пролог: Кураж со своей маленькой семьей направляется к театру военных действий. Здесь исполняется деловая песенка Кураж из первой сцены (так что на слова Кураж в песне «Деловые люди» сразу следует вопрос фельдфебеля: «Вы чьи будете, бродяги?»).

¹ Чистой доске (лат.).

После увертюры, исполняемой при затемненном зрительном зале, мы пускали пластинку с первой строфой песни, чтобы не утомлять актрису пением во время движения фургона в сторону, обратную движению поворотного круга сцены. Затем начинался пролог.

Долгий путь на войну

Раздвигается висящая на проволоке легкая полотняная занавеска (потом на нее будут проецироваться названия сцен), и фургон Кураж катится вперед по сцене в сторону, обратную движению поворотного круга.

Этот фургон — нечто среднее между военной повозкой и бакалейной лавочкой. На одной стороне, вдоль боковой стенки фургона надпись: «Второй финляндский полк», выше: «Матушка Кураж, разные товары». Над кругами шведской колбасы ярлычок: «Цена 4 гульдена». За время действия внешний вид повозки не раз изменится. Товаров будет то больше, то меньше, ярлычки — то чище, то грязнее, надпись на доске сотрется или будет снова подмалевана, смотря по тому, как будут идти торговые дела. Итак, для начала повозка вся увешана продуктами и заново обтянута.

Фургон везут оба сына маркитантки, они поют вторую строфу песни Кураж:

Без колбасы, вина и пива
Бойцы не больно хороши!

На козлах сидят Кураж и немая Катрин. Катрин играет на губной гармошке. Лениво развалившись на сиденье, Кураж покачивается в такт движению, зеваает. Все ее поведение, даже взгляд, брошенный ею назад, говорит о том, что повозка прошла длинный путь.

Мы предполагали использовать эту песню как театральную песню-выход, бойкую и дерзкую, — мы имели в виду противопоставить ее последней сцене пьесы. Но Елене Вейгель казалось целесообразнее подать ее как деловую песню, песню данной ситуации, и она предложила использовать ее для изображения длинного пути на войну. Такая мысль достойна большой актрисы.

Тогда нам казалось, что изображение этого длинного

пути, которым торговка шла на войну,— достаточное доказательство ее активного и добровольного участия в войне. Однако многие, как это стало ясно из дискуссий со зрителями и из рецензий, увидели в Кураж представительницу «маленьких людей», которых «вовлекли в войну», так как «у них не было выхода», — «их закрутил военный водоворот» и т. п. В силу глубоко укоренившейся привычки публика обращает внимание только на ярко эмоциональные проявления действующих лиц, а всего остального не замечает. Торговые дела, сделки, представленные на сцене, надоедают ей так же, как описание природы в романах. «Атмосфера деловитости» — это просто воздух, которым люди дышат и о котором специально не говорят. И что бы мы ни делали, стремясь представить войну как совокупность торговых операций всех людей, она все равно фигурировала в дискуссиях как некая абстракция вне времени и пространства.

*Слишком короткое может оказаться
слишком длинным*

На исполнение двух строф песни-выхода и на паузу между ними, во время которой бесшумно катится фургон, уходит немало времени, и вначале, на репетициях, нам показалось, что песня отнимает слишком много времени. Мы выбросили вторую строфу — но от этого пролог стал казаться длиннее; тогда мы увеличили паузу между строфами, и пролог показался короче.

Песня Кураж из пролога

Только в новой постановке пьесы «Берлинским ансамблем» Елена Вейгель стала исполнять деловую песню Кураж на диалекте, которым она пользовалась на протяжении всего спектакля. Песня ожила.

Не следует никогда забывать, что наш «сценический немецкий язык» — язык искусственный. Если актер пользуется обиходным языком, то есть родным диалектом, его речь становится более естественной. И только немногие тексты — тексты, выдержанные в искусствен-

ном канцелярском стиле,— проигрывают от употребления народного языка. Правда, некоторые пьесы следует играть на диалекте автора; например, пьесы Шиллера и Гельдерлина — на швабском диалекте, Клейста — на бранденбургском и т. д.

Первая сцена

Торговка Анна Фиерлинг, известная под именем Кураж, присоединяется к шведской армии

Вербовщики бродят по стране в поисках пушечного мяса. Кураж представляет фельдфебелю своих детей, прижитых в разных военных лагерях. Маркитантка с ножом в руках защищает своих сыновей от вербовщиков. Кураж понимает, что вербовщики хотят схватить ее сыновей, и предсказывает фельдфебелю близкую смерть на поле битвы. Чтобы запугать сыновей, она делает так, что и они вытаскивают черный крест. Кураж отвлекается торговой сделкой и теряет в конце концов своего смелого сына. Фельдфебель провожает Кураж пророческими словами:

*Войною думает прожить,—
За это надобно платить.*

Основная мизансцена

Вербовщики бродят по стране в поисках пушечного мяса. Фельдфебель и вербовщик стоят на пустой сцене впереди справа, у рампы, и приглушенными голосами жалуются на то, с каким трудом им приходится поставлять их капитану пушечное мясо. Город, о котором говорит фельдфебель, предполагается в зрительном зале. Затем появляется фургон матушки Кураж; у вербовщиков слюнки текут при виде двух молодцов. Командой «Стой!» фельдфебель останавливает подъезжающую повозку.

Кураж представляет фельдфебелю своих детей, прижитых в разных военных лагерях. Теперь, когда встретились профессионалы военного и торгового дела, война

может начинаться. Когда семейство Фиерлинг заметит военных, пусть все оно на мгновение остановится, будто в испуге: свои — это тоже враг; армия не только дает, она и забирает. Затем слышится: «С добрым утром, господин фельдфебель», которое звучит так же повоенному кратко, как и ответ фельдфебеля: «С добрым утром, господа хорошие». Кураж слезает с повозки, всем видом своим показывая, что она считает излишней формальностью проверку документов среди профессионалов. («Ну что ж, видно, без формальностей не обойтись».) Шутливым тоном представляет она свою маленькую семью: на какое-то время нам является «матушка Кураж», и нам становится понятно, почему ее так прозвали¹.

Фургон и дети — слева, вербовщики — справа. Кураж идет со своей оловянной коробкой, полной бумаг; ее подзывают ближе, но это тоже толчок к сделке с покупателями. Она рассказывает о своей семье, стоя поодаль от детей, словно издали ей лучше видно всю группу. Вербовщик же, увидев богатую добычу, пытается за спиной Кураж устроить свои дела — спровоцировать ее сыновей. Поворотный момент сцены в следующем диалоге: «Не нужен ли вам ремень с пряжкой?» — «Мне надо совсем другое».

Маркитантка с ножом в руках защищает от вербовщиков своих сыновей. Фельдфебель оставляет маркитантку и вместе с вербовщиком подходит к ее сыновьям. Он похлопывает их по груди, щупает мускулы на икрах ног, затем возвращается, останавливается перед матерью и спрашивает: «Почему они уклоняются от военной службы?» Вербовщик остался около сыновей и говорит Эйлифу: «А ну, покажи, есть у тебя мускулы или ты мокрая курица». Кураж бежит туда, бросается между ним и сыном, который готов ударить вербовщика, и говорит: «Он мокрая курица». Вербовщик подходит к фельдфебелю и жалуется: «Он меня оскорбил». Фельдфебель пытается урезонить матушку Кураж, но Кураж вытаскивает складной ножик и, разъяренная, встает перед сыновьями.

¹ «Courage» — храбрость, доблесть (фр.).

Кураж понимает, что вербовщики хотят схватить ее сыновей, и предсказывает фельдфебелю близкую смерть на поле битвы. Она снова подходит к фельдфебелю («Дай-ка твой шлем!»). Приближаются и дети, чтобы поглазеть. Вербовщик предпринимает обходной маневр: подходит к Эйлифу сзади и начинает его уговаривать.

Когда фельдфебель после небольшого колебания вытаскивает из шлема черный крест — символ гибели на поле боя, — дети удовлетворенно возвращаются к повозке, правда, вместе с вербовщиком. И когда матушка Кураж оборачивается («Ну, а теперь поеха...»), она замечает около сыновей вербовщика — они примирились и идут в обнимку.

Чтобы запугать сыновей, она делает так, что и они вытаскивают черный крест. Кураж чувствует, что в семье зреет протест против ее власти. В гневе бежит Кураж в глубь сцены и метит крестами клочья пергамента. Когда она возвращается к фургону, вербовщик, ухмыляясь, оставляет ее с детьми и возвращается к фельдфебелю (направо). Мрачная церемония закончена, и Кураж бежит к фельдфебелю, чтобы отдать ему шлем; она взбирается на козлы, юбки ее вьются по ветру. Сыновья снова впрягаются, и повозка отправляется в путь. Кураж одержала верх.

Кураж отвлекается торговой сделкой и теряет в конце концов своего смелого сына. Появляется фельдфебель — он все еще опасен. По совету вербовщика он предлагает Кураж торговую сделку. Заинтересовавшись, матушка Кураж снова слезает с повозки; разговаривая с ней, фельдфебель увлекает ее налево, за фургон, а в это время вербовщик снимает с Эйлифа шлею и уводит его. Немая Катрин видит это. Она тоже слезает с повозки и тщетно пытается обратить внимание матери, поглощенной торговлей, на исчезновение Эйлифа. И только застегнув висячую сумку для денег, Кураж обнаруживает потерю. На миг она прислоняется к оглобле, затем сердито бросает ремни в повозку, и семья, в которой стало одним человеком меньше, в мрачном молчании отъезжает.

Фельдфебель провожает Кураж пророческими сло-

вами. Фельдфебель насмешливо предсказывает Кураж, что ей также придется платить проценты войне, на которой она думает нажиться.

Вербовщики

Пустая сцена пролога была превращена в конкретное место действия с помощью нескольких пучков зимней травы, которые мы разбросали по сцене, — это обозначало большую проезжую дорогу. Тут же стоят в ожидании солдаты, мерзнувшие в своих стальных доспехах.

Грандиозный беспорядок на войне начинается с порядка, дезорганизация — с организации. Тот, кто несет людям заботы, сам поглощен заботами. А чтобы привести войну в действие, нужен разум, говорят солдаты. Так военные становятся деловыми людьми. У фельдфебеля в руках небольшая книжка, куда он время от времени заглядывает, у вербовщика в руках карта местности. Подчеркивать сочетание интересов войны и дела следует с самого начала спектакля.

Расстановка актеров

Нелегко будет уговорить артистов, исполняющих роли фельдфебеля и вербовщика, стоять друг подле друга на одном месте до тех пор, пока не появится фургон матушки Кураж. Артисты, считая, что перемена мест и переходы вызывают оживление в зале, а также испытывая желание играть самостоятельно и увлечь зрителя, стремятся отделиться от группы. Однако никаких оснований размещать солдат на сцене по одному нет, наоборот, от перемены мест картина и аргументация сцены нарушатся.

Перемена мест

Актеру не следует менять места без достаточной причины; желание внести некоторое разнообразие — еще недостаточное основание для перемены мест. Если же уступить желанию актера и разрешить ему произ-

вольно менять место, то будут обесценены все перемещения в сцене: зрители уже не будут искать специального смысла в каждом движении актера и ни одно из них уже не будут воспринимать серьезно. Но в поворотные моменты действия перемена мест, наоборот, весьма необходима и пользоваться ею нужно в полную меру. Следует твердо установить эти поворотные моменты, учесть требования мизансцены и лишь тогда решить, какие перемены мест необходимы. Например, вербовщики разговаривали с Кураж; ей удалось ввести их в заблуждение и отвлечь, заговорить их, расположить в свою пользу; и только одно обстоятельство было пока зловещим: фельдфебель потребовал бумаги, но потом не проверил их. Он тоже только хотел задерживать Кураж. Кураж делает следующий шаг (она действительно делает шаг: подойдя к фельдфебелю, она хватает его за ремennую пряжку и спрашивает: «Не нужен ли вам ремень с пряжкой?») и пытается им что-либо продать; тут приступают к делу вербовщики. Фельдфебель говорит зловещим топом: «Мне надо совсем другое» — и вместе с вербовщиком направляется к передку фургона, где сидят сыновья Кураж. Вербовщики осматривают парней, будто лошадей. Поворотный момент подчеркивается тем, что фельдфебель подходит к Кураж, останавливается перед ней и спрашивает: «Почему они уклоняются от военной службы?» (Хотя такие переходы актера с места на место и сопровождаются репликами, они тем не менее не должны быть смазаны!) Если для более полного раскрытия того или иного явления пьесы возникает необходимость в перемене места, то движение следует использовать, чтобы выразить тем самым нечто важное для данного момента и всего действия в целом; если же этот прием ничего не даст, то следует снова пересмотреть всю мизансцену вплоть до этого момента. Возможно, что она решена неправильно, ибо мизансцена должна служить действию, а не наоборот; действие же, надо полагать, представляет собой логическое развитие сюжета, которое как раз и подсказывает ту или иную мизансцену.

О деталях

При ярко освещенной сцене каждую, даже самую маленькую деталь следует обыграть как можно тщательнее. Это относится главным образом к эпизодам, которые на наших сценах почти всегда пропускаются (например, оплата купленного). Елена Вейгель и тут (при продаже ремня в первой сцене, каплуна во второй, водки в третьей и шестой, вручении денег на похороны в двенадцатой и т. д.) сумела найти совершенно особое, свое движение: она с шумом захлопывает висячую кожаную сумку. В самом деле, трудно сдерживать на репетициях нетерпеливый натиск актеров, которые привыкли эмоционально увлекать зрителя, и проработать основательно, многообразно одну за другой все детали, как того требует принцип эпического театра. Например, когда вербовщики подходят к сыновьям Кураж и ощупывают их, словно лошадей, она проявляет материнскую гордость, и лишь когда вопрос фельдфебели («Почему они уклоняются от военной службы»?) предупреждает ее об опасности, в которую могут попасть в силу своих достоинств ее сыновья, она мгновенно становится между ними и вербовщиками. Даже такая мелкая деталь говорит уже о многом. Темп во время репетиций должен быть медленным, чтобы детали можно было отработать более тщательно; определение темпа самого спектакля — это уже более поздний, совсем особый процесс.

Деталь

В том, как матушка Кураж выхватывает нож, нет ничего дикого. Мы видим просто, до чего способна дойти женщина, защищая своих детей. Актриса должна показать, что матушке Кураж знакомы подобные ситуации и она знает, как выйти из них с честью.

Кураж заставляет своих детей тянуть жребий

Когда Швейцекас тянет из шлема жребий, актриса что-то быстро и тихо говорит и демонстративно смотрит в сторону, специально подчеркивая тем самым свою непричастность и безразличие (мол, видите — никакого

фокуса, никакого мошенничества с моей стороны); этими маленькими штрихами она показывает, что Кураж помнит, какую она внесла поправку в судьбу своих детей, ибо во всем остальном она свято верит в то, что говорит, но более всего в то, что при известных обстоятельствах некоторые слабости и достоинства ее детей могут представлять для них смертельную опасность.

*Кураж предсказывает фельдфебелю смерть
на поле битвы*

На спектаклях выяснилось, что Кураж надо сначала обернуться и посмотреть на Эйлифа, а затем уж подойти к фельдфебелю, чтобы заставить его тянуть жребий. Тогда становится понятным, что она делает это, чтобы отпугнуть от войны своего воинственно настроенного сына.

Торговля ремнями

Кураж проигрывает своего сына вербовщикам, так как не может отказаться от продажи ремня с пряжкой. Когда она слезает с повозки, чтобы дать фельдфебелю ремень, и озабоченно оглядывается на вербовщика, ее лицо должно выражать в первую очередь недоверие. Но стоило фельдфебелю утащить ее за повозку, чтобы дать вербовщику время обработать ее сына, как недоверие сразу сменилось торговым азартом. Предлагая фельдфебелю водку, Кураж еще раз отбирает у него неоплаченный ремень, а монету пробует на зуб. Фельдфебеля очень сердит это недоверие.

Если бы недоверие отсутствовало уже с самого начала этой сцены, то Кураж казалась бы зрителю просто глупой или же он увидел бы в ней торговку, одержимую страстью к сделкам, но непривычную к коммерции. В этой сцене Кураж обязательно и с самого начала должна выражать недоверие, но в слабой форме.

Пантомима

Нужно показать, как вербовщик отнимает у Эйлифа упряжку. («И бабы дерутся из-за тебя».) Он освобождает его от ярма.

Вербовщик сунул Эйлифу в руку гульден, и, зажав гульден в кулаке, Эйлиф, словно в трансе, уходит.

Дозировка

С большим чувством меры, мастерски Вейгель проводит сцену, в которой она показывает состояние матери после того, как увели ее смельчака сына. Это скорее растерянность, нежели ужас. Став солдатом, сын еще не пропал, он только в опасности. Ей еще предстоит терять детей. В течение нескольких секунд Вейгель отдыхает, прислонясь к оглобле и зажав между коленями связку ремней, один из которых она продала, а затем, чтобы показать, что ей хорошо известно, отчего рядом с ней нет Эйлифа, сначала волочит ремни по земле, а потом в гневе бросает их в повозку. Впрягая в фургон вместо Эйлифа дочь, она не смотрит ей в глаза.

Одиннадцатая сцена

Немая Катрин спасает город Галле

Городу Галле угрожает враг. Солдаты принуждают молодого крестьянина показать им дорогу в город. Крестьянин и крестьянка просят Катрин помолиться вместе с ними за спасение города Галле. Немая забирается на крышу сарая и бьет в барабан, чтобы разбудить город Галле. Ни обещание офицера пощадить ее мать, находящуюся в городе, ни угроза разнести фургон в щепы — ничто не останавливает Катрин; она продолжает бить в барабан. Смерть немой Катрин.

Основная мизансцена

Городу Галле угрожает враг. Солдаты принуждают молодого крестьянина показать им дорогу в город. Ночью прапорщик с двумя солдатами заходит на крестьянский двор. Они вытаскивают из дома заспанных крестьян, а из фургона — немую Катрин. Грозь заколоть единственного вола, они принуждают молодого

крестьянина стать их проводником. (Они ведут его назад, остальные отходят вправо.)

Крестьянин и крестьянка просят немую Катрин помолиться с ними вместе за спасение города Галле. Крестьянин приставляет к хлеву лесенку (справа), взбирается наверх и видит, что роща кишмя кишит солдатами. Он спускается вниз; крестьяне, переговорив между собой, решают, что им не стоит предупреждать город и ради этого подвергаться опасности. Крестьянка подходит к Катрин (вперед, направо) и просит ее помолиться богу о спасении города; все втроем становятся на колени и молятся.

Немая забирается на крышу сарая и бьет в барабан, чтобы разбудить город Галле. Из молитвы крестьянки Катрин узнает, что дети города Галле в опасности. Она тайком достает из фургона тот самый барабан, который она раздобыла, когда ее изуродовали, и вместе с ним забирается на крышу сарая. Катрин бьет в барабан. Крестьяне тщетно пытаются ее успокоить.

Ни обещание офицера пощадить ее мать, находящуюся в городе, ни угроза разнести фургон в щепы — ничто не останавливает Катрин; она продолжает бить в барабан.

Услышав бой барабана, бегом возвращаются прапорщик, солдаты и молодой крестьянин; солдаты выстраиваются перед фургоном, прапорщик угрожает крестьянам саблями. Сначала на середину сцены выходит солдат и уговаривает Катрин прекратить барабанный бой. Затем на середину выходит прапорщик. Крестьянин бежит к бревну (налево, вперед) и начинает рубить его топором, чтобы заглушить барабанный бой. Но из этого соревнования победительницей выходит Катрин. Прапорщик хочет войти в дом и поджечь его. Крестьянка указывает ему на фургон. Один из солдат пипками заставляет молодого крестьянина рубить фургон, другой по приказу прапорщика бежит за ружьем. Он приносит ружье, прицеливается, и прапорщик командует: «Огонь!»

Смерть немой Катрин. Катрин падает головой вперед, ее руки бессильно опускаются, палочки ударяют в барабан и, подпрыгнув еще раз, затихают. Прапор-

щик одержал победу, но ненадолго. Вслед за последними ударами палочек раздается грохот городских пушек.

*Плохие комики всегда смеются,
плохие трагики всегда плачут*

При создании мизансцен как в веселых, так и в печальных сценах очень важно соединение точности и небрежности, уверенности и естественности движений. И актеры, подобно шарам, попадающим в детских играх, напоминающих рулетку, в углубления деревянных мисочек, располагаются группами в разных концах сцены. Но если в детской игре заранее не предусмотрено, в какое углубление попадает каждый шар, то в театральных мизансценах это только кажется непредусмотренным. Натянutosть и тяжеловесность, которые обычно преобладают в немецких театрах в трагических сценах, обусловлены тем, что нормальные телодвижения, о которых совершенно незаслуженно забывают при изображении трагического, фактически заменяются движениями судорожными. Это возмутительно!

Страхи немой Катрин

Немота не приносит немой Катрин никакой пользы, война же припасла для нее барабан. Ей суждено забраться с непроданным барабаном на крышу сарая, чтобы спасти детей города Галле.

Тут важно избежать героического штампа. Душа Катрин полна страха за город Галле и страха за себя.

„Драматическая сцена“

Сцена с барабаном чрезвычайно волнует зрителей. Некоторые объясняют это тем, что это самый драматический момент в пьесе и что публика предпочитает драматическое эпическому. На самом же деле эпический театр также способен изобразить сцены, полные волнений и взаимных столкновений, заговоры, душевные терзания и т. д., хотя может показать и многое

другое. Пусть зрители поставят себя в этой сцене на место немой Катрин; пусть они сживутся с этим существом и пусть почувствуют, что сами они полны такой же силы, однако сжиться с ней на протяжении всей пьесы они не смогут: в первых сценах, например, такое перевоплощение им едва ли удастся.

„Эффект отчуждения“

Чтобы та или иная сцена не вызвала на подмостках чрезмерного возбуждения, которое губит все существенное, следует особенно тщательно использовать «эффект отчуждения».

Например, есть опасность, что зритель будет просто «сопереживать» разговор крестьян о готовящемся нападении на город; ведь если разговор будет происходить в общей суматохе, тогда зритель не вникнет в детали и не поймет, что крестьяне оправдывают свою пассивность и подтверждают друг другу необходимость бездействия, оставляя себе в качестве действия лишь молитву. Поэтому на репетиции актерам предложили прибавлять к своим репликам слова: «сказал муж» и «сказала жена». Примерно так:

«— Сторожевой пост их заметит,— сказала жена».

«— Часовых в башне они, наверно, прикончили,— сказал муж».

«— Если бы нас было побольше! — сказала жена».

«— Ничего мы с тобой да с этой калекой не сделаем,— сказал муж».

«— Ничем нам не помочь, а? — сказала жена».

«— Ничем,— сказал муж».

И т. д.

Барабанный бой немой Катрин

Так как Катрин не упускает из поля зрения все происходящее во дворе, то после реплик:

«— Иисусе, что она делает?»

— Изрублю на куски!

— Эй, ты, предлагаем тебе договориться по-хорошему!

— Еще бы, с твоей мордой!

— Надо поджечь дом» —
барабанный бой на какое-то время прекращается.

Детали в бурных эпизодах

Сцены, подобные той, в которой крестьянин пытается заглушить барабанный бой стуком топора, надо разыгрывать очень детально. Не прекращая барабанного боя, Катрин бросает взгляд вниз, на крестьянина и принимает вызов. В бурных сценах такие пантомимы должны продолжаться достаточно длительное время — режиссер должен на этом настоять.

Одна деталь

Катрин бьет в барабан, и актриса показывает, как с каждым новым ударом растет усталость девушки.

Обрядовый характер отчаяния

В причитаниях крестьянки, у которой солдаты уведут сына и чей дом они грозят поджечь (после того, как Катрин начинает бить в барабан), должна быть известная монотонность, что-то вроде «обычного поведения». Ведь война длится уже давно. Вопли, молитвы и доносы приобрели уже привычные формы; так поступают всякий раз, когда появляется солдатня.

От «непосредственного впечатления», которое производит ощущение страха и которое в каждый данный момент кажется единичным, стоит отказаться для того, чтобы добиться более глубокого ощущения постоянного ужаса. Ибо повторяющееся и все снова и снова возвращающееся несчастье придало защитным жестам людей какую-то обрядовость, которая, однако, не может их избавить от каждодневного страха. Во время представления этот страх должен пронизывать все обряды.

Как играть старость

В одной из гастрольных поездок роль сорокалетней крестьянки (из одиннадцатой сцены), рано состарившейся (что обычно для женщин ее класса), сыграла

очень молодая актриса. Обычно в таких случаях с самого начала пытаются воссоздать картину старости, изменяя голос, замедляя движения, вместо того чтобы — предположив, что реплики и жесты актрисы в роли сорокалетней женщины уже сами по себе говорят об ее возрасте, — просто продумать интонацию за интонацией, жест за жестом и создать таким индуктивным способом в конце концов образ сорокалетней женщины. Старость этой крестьянки была, конечно, подготовлена всеми уродствами, которые выпали ей на долю: выкидыши, ранняя смерть детей, за гробом которых ей не раз пришлось идти, тяжелый труд в детстве, частые побои и родителей и мужа, духовные истязания, которые она терпела от священника, необходимость лицемерить и т. д. Только такая жизнь превратила эту женщину, изведавшую ужас насилия и предательства, в предательницу и оппортунистку. По причине своей молодости актрисе с трудом удалось найти на репетициях привычно бездушную позу коленопреклонения во время молитвы или мольбы о пощаде. Мольба и коленопреклонение сливались у актрисы воедино; крестьянка же сначала становилась на колени, а затем уже начинала молиться о пощаде, проделывая все это как сознательный, уже много раз повторявшийся обряд. И во время молитвы ей следовало принять наиболее удобную позу: сначала стать на одно колено (да так, чтобы не ушибить его), затем на второе, потом степенно сложить руки на животе; далее следует «предварительная молитва»; крестьянка учит молитве чужую. При этом актриса нашла превосходный штрих, который сделал ее гораздо «старше», чем могло бы сделать изменение голоса: после предательского диалога, во время которого крестьянин и крестьянка уверяли друг друга, что они ничего не могут сделать для находящегося в опасности города, крестьянка увидела стоящую без движения немую Катрию, подползла к ней на коленях и, посмотрев на нее с упреком, сказала: «Молись, бедная тварь, молись!», — словно обвиняя чужую в непростительном равнодушии, в нежелании что-то сделать. Сама молитва была обычным пустым хныканьем с любованием собственным голосом и подслушанными у попов каден-

циями, которые выражают покорность уготованной богом судьбе. Но, говоря о врагах, наступающих на город, крестьянка ясно дала понять, что она прекрасно понимает всю ситуацию, — и это еще больше усугубило ее вину. К концу молитвы кажется, что она уже молится «по-настоящему». Все это не свойственно молодым людям. Таким образом, при помощи реплик и жестов, то есть благодаря их реалистичности, актрисе постепенно удалось заметно состариться, иначе говоря, заставить состариться крестьянку. Разумеется, при таком методе театр должен трезво и непредвзято обсудить результат, и если окажется, что достичь требуемого возраста персонажа не удалось, следует без колебаний заменить актрису.

Когда Регина Луц исполняла роль полковой проститутки Иветты Потье, вышедшей замуж за полковника, ей также надо было играть эту роль так, чтобы возраст новоявленной полковницы был ясен из самого действия. Луц показала, что проституткой Иветту сделала война, а богатой полковницей — проституция. Актриса показала, чего стоил этот взлет Иветте. Она очень рано состарилась, она гораздо старше своих лет. Командовать да обжираться — иных радостей у нее в жизни не осталось. Эти радости совершенно изменили облик Иветты. Переваливаясь с боку на бок, волочит она свое огромное брюхо, выставив его вперед, словно достопримечательность. Презрительно опущенные уголки губ ясно показывают степень ее отупения, она жадно хватается ртом воздух, словно выброшенная на берег рыба. С мстительностью старых неудачниц она накидывается на повара. Но, несмотря на карикатурно изменившийся облик этой женщины, в ней все же присутствует былая грация полковой проститутки.

Молодая актриса Кэтэ Рейхель в такой же манере исполнила на репетиции роль жены ремесленника, которая вместе со своим сыном пытается в восьмой сцене продать матушке Кураж перины. Так как в этой сцене следует показать, как реагируют некоторые люди на известие о заключении мира, актриса решила свою задачу, исходя целиком и полностью из общей задачи, и сыграла пожилую женщину, показав при этом ее

несколько замедленную реакцию. Когда она услышала издалека крик: «Мир!» — она, сдвинув рукой косынку, приоткрыла одно ухо; и это было воспринято не как тугоухость, а скорее как известная отрешенность от окружающего мира, что очень часто бывает у стариков. Поворачивая голову то в одну, то в другую сторону, она жадно ловила все высказывания окружающих, словно из всех этих мнений хотела составить свое личное мнение.

Она понимает, что наступил мир, и ей становится дурно от радости. Но она старается как можно скорее прийти в себя, чтобы отправиться домой. Эта невысокая женщина ходит большими шагами, как ходят обычно старики, стараясь разумно экономить силы.

Прапорщиком в новой постановке

был строптивый молодой солдат из 4-й сцены. Урок, который он получил от матушки Кураж, и некоторые другие уроки, кажется, пошли ему впрок: Великая Капитуляция превратила этого человека в пустого, холодного и грубого офицера. Узнать его можно разве только по его словам: «Я офицер, я знаю, что такое честное слово», а прежде он с такой же интонацией говорил: «Я отличился и требую денежной награды».

Немая Катрин доконала его. В отчаянии он перестает орать на своих подчиненных и молит их дать ему совет. Когда раздаются пушечные выстрелы из города, разбуженного барабанным боем, он садится на землю и, как ребенок, в досаде колотит ее кулаками.

Солдаты в новой постановке

проявляют полную апатию. Они предоставляют офицеру волноваться за исход дела. Действия немой Катрин производят на них большое впечатление, они наслаждаются поражением своего офицера и, когда он отворачивается, ухмыляются. Ландскнехт, посланный за ружьем, бежит с той солдатской медлительностью, к которой не придерешься. И все же он стреляет.

Двенадцатая сцена

Кураж едет дальше

Крестьянам приходится убеждать Кураж в том, что Катрин действительно умерла. Колыбельная песня у тела Катрин. Матушка Кураж дает деньги на похороны Катрин; крестьяне выражают ей свое соболезнование. Матушка Кураж сама впрягается в пустой фургон. И все еще не теряя надежды снова заняться торговлей, тащит фургон, следуя за толпой оборванных солдат.

Основная мизансцена

Повозка стоит на пустой сцене. Матушка Кураж держит на коленях голову мертвой Катрин. Тесно прижались друг к другу озлобленные крестьяне, толпящиеся у ног покойной. Кураж разговаривает так, словно дочь только спит, и умышленно пропускает мимо ушей упрек крестьян в том, что она сама виновата в смерти Катрин.

Колыбельная песня у тела Катрин. Мать низко склонилась над лицом дочери. Песня не успокаивает слушателей.

Матушка Кураж дает деньги на похороны Катрин, крестьяне выражают ей свое соболезнование. Когда Кураж понимает, что умер ее последний ребенок, она устало встает, прихрамывая, идет вокруг тела (вправо), затем идет вдоль рампы, заходит за фургон. Затем возвращается с простыней в руках. На вопрос крестьянина, есть ли у нее еще кто-нибудь, отвечает через плечо: «Есть. Эйлиф». И, повернувшись спиной к рампе, покрывает труп простыней. Она натягивает простыню на голову дочери и снова становится позади нее, повернувшись лицом к рампе. Крестьянин и его сын пожимают ей руку и церемонно кланяются, затем выносят тело Катрин (направо). Крестьянка также пожимает Кураж руку, идет направо и еще раз останавливается в нерешительности. Женщины перекидываются несколькими словами, затем крестьянка уходит.

Матушка Кураж сама впрягается в пустой фургон. И, все еще не теряя надежды снова заняться торговлей, тащит фургон, следуя за толпой оборванных солдат. Старуха медленно направляется к повозке, раскручивает веревку, за которую прежде тащила фургон немая Катрин, берет палку, осматривает ее, вдевает ее в петлю второй веревки, пристраивает палку под мышками и отправляется в путь. И в тот момент, когда она склонилась над дышлом, начинается звучать последняя строфа песни Кураж. Поворотный круг приходит в движение, и Кураж один раз обходит сцену. Занавес закрывается, когда она вторично заворачивает назад, вправо.

Крестьяне

Крестьяне относятся к Кураж враждебно. Она причинила им массу неприятностей, а если она оторвется от солдат, то будет висеть у них на шее. По их мнению, Кураж сама виновата в своем несчастье. Больше того, она маркитантка-кочевница, а во время войны она принадлежит к числу грабителей, лихоимцев, обманщиков, окопавшихся в войсковом обозе. Если крестьяне, выражая свое соболезнование, ижимают ей руку, то лишь следуя обычаю.

Поклон

В течение всей сцены Вейгель показывала свойственную Кураж почти животную притупленность чувств. Тем прекраснее был трагизм, с которым она склонилась до земли, когда уносили мертвую.

Колыбельная песня

Колыбельную следует исполнять без сентиментальности и без желания излишне расчувствовать зрителя. Иначе песня потеряет в своей значимости. Основная мысль этой колыбельной убийственна: пусть ребенку этой матери больше повезет в жизни, чем другим детям других матерей. Легким нажимом на словечко «ты» Вейгель выразила эту предательскую надежду Кураж на то, что ее ребенок — и, возможно, только ее ребенок -- благополучно пройдет через всю войну. Ре-

бенок, лишенный обычных радостей жизни, должен получить необычную награду.

Плата за погребение

Даже выдавая деньги на погребение, Вейгель еще раз подчеркнула особенности характера Кураж. Она выудила несколько монет из своей кожаной сумки, одну из них положила обратно, а остальное отдала крестьянам. Это ничуть не нарушило того гнетущего впечатления, какое производила ее растерянность.

Последняя строфа

Когда Кураж, не торонясь, впряглась в фургон, из ложи, где разместился оркестр, полились звуки последней строфы песни Кураж. Кураж поет песню, в которой слова громко звучит нерушимая надежда — еще хотя раз поживиться на войне, и это впечатление усиливается отказом от иллюзии, будто бы шагающие впереди солдатские отряды поют эту песню.

*Кураж в исполнении Гизе**

Покрыв труп немой Катрин, Гизе не сразу опустила простыню ей на лицо, а прежде всунула голову под простыню, чтобы еще раз взглянуть на дочь.

И вот еще один чудесный вариант этой сцены. Прежде чем пуститься с фургоном в путь, Гизе посмотрела вдаль, чтобы решить, куда ей идти, и, высморкавшись с помощью пальцев, отправилась в дорогу.

Не спешить

В заключительном эпизоде спектакля необходимо, чтобы зрители видели, как повозка объезжает сцену. Публика понимает, конечно, что фургон отъезжает, когда он трогается, но когда фургон движется дальше, на секунду возникает раздражение («это же слишком длинно»). Когда же фургон едет еще дальше, наступает более глубокое понимание сцены.

Движение фургона в последней сцене

Со сцены убрали крестьянский дом и сарай с крышей (из одиннадцатой сцены), оставили только фургон и труп немой Катрин. Таким образом, отъезд фургона (большие буквы надписи «Саксония» поднимаются и исчезают в тот момент, когда начинает играть музыка) происходит на совершенно пустой сцене, которая вызывает в памяти начало пьесы. Вот поворотный круг пришел в движение, и Кураж со своим фургоном объехала один раз вокруг всей сцены; еще раз она прошла мимо рампы. Как всегда, сцена залита ярким светом.

Открытия реалистов

Выловив несколько монет из кожаной сумки, чтобы вручить их крестьянам на похороны Катрин, Вейгель механически кладет одну монетку обратно. В чем же сила такой игры? В том, что актриса показывает, как при всем своем горе торговка остается расчетливой, ибо деньги даются ей нелегко. Актриса показывает это как нечто новое в человеческой природе, как нечто, возникшее в силу определенных обстоятельств. Маленький штрих обладает силой и неожиданностью открытия. Извлечь правду из-под горы мусора само собой разумеющегося; броско и ярко связать единичное с общим, закрепить особенное, необычное в процессе жизни — это и есть искусство реалистов.

Изменение текста

В мюнхенской, а вслед за тем и в берлинской постановке после слов: «Пожалуй, я справлюсь с фургоном и одна. Дотяну, вещей в нем немного», — Кураж добавляла: «Мне нужно снова заняться делом».

Матушка Кураж ничему не научилась

В последней сцене Кураж выглядела у Вейгель восьмидесятилетней старухой. Она ничего не понимает. Она реагирует только на реплики, имеющие отношение

к войне, например на ту, что не следует отставать от войска. Она не замечает сурового укора крестьян, которые ставят ей в вину смерть Катрин.

Хотя Кураж и видела бесплодность войны, она все же ничему не научилась; эта ее неспособность что-либо понять звучала предсказанием в 1938 году, когда была написана пьеса. Во время берлинской постановки 1948 года было высказано желание, чтобы Кураж хотя бы кое-что осознала по ходу пьесы.

Для того чтобы реализм пьесы принес какую-нибудь пользу зрителям, то есть чтобы зрители чему-нибудь научились, театры должны выработать такую манеру игры, которая бы не стремилась к отождествлению зрителей с основным персонажем (героиней).

Если судить по отзывам зрителей и газетным рецензиям, то, например, цюрихская премьера пьесы, стоявшая в художественном отношении на высоком уровне, просто изобразила войну как стихийное бедствие, как неизбежный рок и тем самым дала возможность сидящим в зрительном зале обывателям поверить в свою собственную несокрушимость, помогла им обрести веру в то, что они способны пережить войну. Однако в самой пьесе для такой же, как и они, обывательницы Кураж постоянно остается открытым вопрос: «Принимать участие в войне или не принимать?» И, должно быть, эта постановка изобразила торговый азарт Кураж, ее стремление поживиться, пуститься на риск, как совершенно естественное, «чисто человеческое» поведение, продиктованное отсутствием иного выхода. В действительности сейчас обыватель уже не может остаться вне войны, как это могла сделать Кураж. Постановка способна только внушить ему истинное отвращение к войне и дать некоторое понятие о том, что маленькие люди не участвуют в тех крупных коммерческих операциях, из которых состоит война. Поэтому любая пьеса более поучительна, чем сама действительность,— в пьесе обстановка войны дана как условия эксперимента, как некая ситуация, призванная чему-то научить зрителя; иначе говоря, зритель попадает в положение ученика, если только театр сумеет найти нужный стиль игры. И, опять-таки, если найден

нужный стиль игры, часть зрителей, и именно пролетарская часть, то есть класс, который сам может противодействовать войне и преодолеть ее, поймет, что война и коммерция тесно связаны между собой; следовательно, пролетариат как класс может упразднить войну, упразднив капитализм. Правда, в этой пьесе пельзя не считается с процессом пробуждения сознания у пролетарской части зрителей, процессом, который происходит как в театре, так и за его стенами.

Эпический элемент

В спектакле, поставленном Немецким театром *, было немало эпического: и в мизансценах, и в рисунке характеров, и в точной разработке деталей, а также в основных чертах общего хода действия. Да и вскрытие противоречивости всех явлений мира было здесь не заимствовано у традиции, а как бы вновь открыто. Причем отдельные части, отчетливые сами по себе, слились в единое целое. Тем не менее истинная цель эпического не была достигнута. Многое было показано, но самый момент показа отсутствовал. Этот момент ярко проявлялся лишь на тех репетициях, где перераспределялись роли. На таких репетициях актеры «маркировали», то есть показывали новому актеру только позы и интонации, а вся игра в целом приобретала ту необходимую свободу, невесомость, ненавязчивость, которые способствуют возникновению у зрителя собственных мыслей и чувств.

Вся пьеса была насыщена элементами эпического, и, может быть, именно поэтому актеры не решались делать особое ударение на эпическом.

Об этих заметках

Я надеюсь, что читатель этих заметок, которые знакомят с некоторыми моими теоретическими положениями и различного рода находками, необходимыми для постановки той или иной пьесы, не посетует на их чрезмерную теоретичность. Конечно, трудно добиться во время исполнения пьесы той легкости и свободы, кото-

рые всегда должны лежать в основе сценического искусства. Всякое искусство, пусть даже назидательное, должно развлекать.

КАМЕНЬ ЗАГОВОРИЛ *

Немая Катрин, которая забралась на крышу сарая и бьет в барабан, чтобы разбудить город Галле,— это уже не прежняя Катрип. Живая, приветливая девушка, отправившаяся в повозке Кураж на войну, превратилась в пришибленное и довольно злое существо. Она и внешне сильно изменилась; изменилось не только выражение ее лица — вместо наивного оно стало тупым,— Катрин вся как-то отяжелела и расплылась. Вот она становится на колени рядом с молящимися, немного позади крестьянки; крестьянка, обернувшись, говорит ей, что дети ее свояка тоже там, в осажденном городе. На лице Катрин, которое давно утратило способность отражать что-либо, нельзя ничего прочесть. Она просто отползает подальше от молящихся, затем неслышными шагами подбегает к фургону и берет оттуда висящий там барабан, как будто выставленный на продажу. Это тот самый барабан, который оказался много лет тому назад среди вновь закупленных товаров и который Катрин так упорно защищала от солдат-мародеров; тогда-то они и ударили ее так, что у нее над глазом остался безобразный шрам. Немая отвязывает барабан, вешает его на плечо, подкрадывается к сараю, подбирает свои длинные юбки и забирается на крышу. Люди молчат — камень решил заговорить.

Актриса показывает, что Катрин спешит, однако делает она все это очень обстоятельно, словно выполняет заданный урок. Многие хотели бы скрыть от публики, как Катрин внизу, у лестницы, поднимает свои длинные юбки; они забывали, что юбки помешали бы взбираться на лестницу не только актрисе, но и самой Катрин.

Она смотрит с крыши вниз (актриса лезет вверх тоже неуклюже, словно в первый раз), в ту сторону, где, по ее предположению, находится спящий город, и начинает бить в барабан. В каждой руке у нее по палочке,

она бьет в два такта. Крестьяне, перестав молиться, в испуге вскакивают; крестьянин, настолько поспешно, насколько ему позволяет ревматизм, бежит к сараю; немая неуклюже втаскивает лестницу на крышу и продолжает бить в барабан.

(С этого момента внимание актрисы раздвигается между городом, который очень долго не просыпается, и людьми во дворе, которые осыпают ее угрозами.)

Крестьянин внизу то и дело нагибается, подбирая камни, чтобы закидать ими барабанщицу; крестьянка осыпает Катрин ругательствами и умоляет ее перестать барабанить. («Неужели у тебя нет сердца? Неужели не ждалишься?») Барабанщица быстро окидывает холодным взглядом испуганных людей, а затем снова поворачивается лицом к городу, который, по-видимому, все еще спит. (Кто жалеет многих, не должен жалеть немногих.)

Снова прибегают солдаты. Прапорщик размахивает перед носом у крестьян обнаженной саблей; те снова встают на колени. Солдаты предлагают знакомые полубовную сделку. Предполагая, что Катрин боится за свою мать, жительницу города, они обещают ей пощадить Кураж. Барабанщица то ли не поняла солдата, то ли не поверила ему. Прапорщик выходит вперед. Он выпячивает грудь, он клянется словом офицера. Катрин делает небольшую паузу, давая этим понять, что она слышала их предложение и обдумала его, а затем поднимает палочки еще выше, чем прежде. Еще громче она бьет в барабан (актриса использует этот небольшой эпизод для наглядного показа отношения немой к солдатам: честное слово палачей для нее пустой звук).

Прапорщик взбешен. Немая позорит его перед солдатами. Он знает, что они смеются за его спиной. Крестьянин добровольно бежит за топором и, желая заглушить барабанный бой «мирным» шумом, бьет топором по бревну, к которому привязывают волов. Немая поглядывает на него сверху, через плечо. Она принимает вызов, и это состязание длится несколько минут. Затем прапорщик в ярости прекращает поединок. Ничего не помогает. Он направляется к дому, чтобы взять полено

и подпалить барабанщицу, выкурить ее дымом, прокон-
тить, как окорок. Крестьянка перестает механически
повторять слова молитвы и бросается к двери дома:
«Не поможет, господин начальник; если в городе уви-
дят огонь, все станет ясно». И вот происходит нечто из
ряда вон выходящее. Немая попяла, что сказала кре-
стьянка, и теперь смеется, поглядывая вниз; она под-
ставляет лицо ветру и смеется.

(Актриса заставила Катрин смеяться еще за две
сцены до этого. Перед тем как бежать, она еще раз
взглянула на фургон, где нарочно повесила рядом
юбку матери и штаны повара, и занялась недобрым
смехом, прикрыв рот рукой. Смех в последнем эпизоде
главнит смех в предыдущей сцене.)

Прапорщик выходит из себя. Он приказывает сол-
дату принести ружье. Но крестьянке тоже кое-что при-
шло в голову. «Я придумала! — кричит она, предатель-
ски показывая на фургон. — Вот их фургон. Если мы
его разобьем, она перестанет. У них нет ничего, кроме
фугона». Солдат пинками пытается заставить молодого
крестьянина ударить палкой по повозке. Немая в от-
чаянии смотрит на фургон, издает жалобные звуки.
И продолжает бить в барабан. (Актриса знает: стоит
немой мгновением раньше возобновить барабанный
бой — и правда пострадает. Крестьянка права, фур-
гон — это все их достояние, сколько жертв уже прине-
сено ради фугона!)

Мало-помалу барабанщица устает бить в барабан —
это тоже работа: видно, как тяжело ей поднимать руки.
Она сбивается с такта. Наклонившись вперед, с откры-
тым ртом — это придает ее лицу какое-то идиотское
выражение — она напряженно и со страхом смотрит в
сторону города. Катрин начинает сомневаться, что ее
когда-нибудь услышат. (До сих пор во всех движениях
актрисы была какая-то неуклюжесть. Все зрители дол-
жны понять: самая беспомощная женщина и та готова
помочь. Теперь она уже совершенно сбита с толку.)
Отчаявшись, она уже хочет прекратить барабанный бой.
Но вдруг молодой крестьянин бросает доску и кричит:
«Бей в барабан, бей! Не то все погибнут!» Солдат наки-
дывается на него и ударяет копьём. Он убьет его! Немая

судорожно всхлипывает без слез, делает несколько неуверенных, беспокойных движений барабанными палочками, затем снова бьет в барабан. Возвращается солдат с ружьем. Он ставит ружье в сошку и прицеливается. («Последний раз: перестань барабанить!») Немая наклоняется, на миг перестает бить в барабан, смотрит на дуло ружья. В минуту страшной опасности на ее тупом лице еще раз появляется разумное выражение: страх! Затем решительно и в то же время из последних сил она поднимает руки с палочками и, всхлипывая, снова бьет в барабан. Солдат стреляет. Пуля настигает Катрин в тот момент, когда обе руки ее подняты. Катрин падает вперед. Следует еще один удар, затем, когда опускается вторая рука,— последний. На мгновение воцаряется тишина; ее нарушает прапорщик: он говорит: «Вот шум и прекратился!» Но в ответ из города доносится канонада, Катрин уже не слышит ее. Город услышал бой барабана. (Актриса показала не просто героизм, но то особое проявление героизма, которое характерно для воплощаемого ею персонажа: героический поступок здесь породила победа храбрости над страхом.)

НЕ ТОРМОЗИТ ЛИ ПОЛЬЗОВАНИЕ МОДЕЛЮ СВОБОДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА? *

(Вопросы Э.-А. Виндса, директора драматического театра в Вуппертале)

В и н д с. Для постановки в местном театре вы предоставили в наше распоряжение весь материал о берлинском спектакле «Матушка Кураж». Ваша уполномоченная, госпожа Берлау, подробно ознакомила меня, а также режиссера, художника и артистов с вашими пожеланиями, которые вы подкрепили большим количеством фотоснимков с пояснительными текстами и письменными режиссерскими указаниями. Так как в общем такое глубокое, тщательно детализированное вмешательство автора в постановку пьесы необычно для театра и мы здесь, в Вуппертале, впервые проводим этот опыт в такой ясно выраженной форме, было

бы интересно узнать, чем вы руководствовались, создавая образец спектакля и предлагая его в качестве основополагающей модели для других постановок.

Брехт. Сама по себе пьеса «Матушка Кураж и ее дети» может быть поставлена и в старой манере. (Наши театры ведь могут поставить всё — от «Эдипа» до «Бобровой шубы», — и не потому, что театры обладают каким-то своим могучим стилем, который якобы вобрал в себя достижения многих культур, а потому, что у них нет никакого стиля.) Правда, при старой манере игры такая пьеса потеряла бы особую, именно ей присущую действенную силу и утратила бы свою общественную функцию. Если бы извозчики очутились один на один с автомашиной, то первое их замечание о ней звучало бы, вероятно, так: «Что же в этом нового?» После чего они, вероятно, впрягли бы в автомашину восемь лошадей и поехали бы. Не существует чисто теоретического подхода к методам, которыми пользуется эпический театр; самое лучшее — это практическое копирование модели, связанное с определенным усилием дать обоснование мизансценам, тем или иным перемещениям, движениям и жестам персонажей. Вероятно, следовало бы сначала сделать копию, прежде чем самому создавать модель. Создавая художественные образы людей и показывая развитие этих образов, литература вносит огромный вклад в самопознание человека. При этом новое может стать явным уже в самом начале развития. Такую огромную самостоятельную роль может играть только действительно реалистическое искусство. Значит, реализм — не предмет внутренней литературной дискуссии, а основа, сущность значимости искусства как важнейшего социального явления и тем самым основа, определяющая общественное положение художника. Наши книги, наши картины, наши театры, наши фильмы и наша музыка могут и должны самым решительным образом способствовать решению жизненных вопросов, важных для нашей нации. Наука и искусство занимают такое выдающееся место в общественной жизни нашей республики потому, что место это по праву принадлежит прогрессивной науке и реалистическому искусству. Та-

кая культурная политика требует от нашей интеллигенции творческого сотрудничества для достижения этих высоких целей. Политикой этой руководят деятели литературы, театра и кино; они помогают тысячам людей понять настоящее и прошлое, узнать будущее; политикой этой руководят художники, скульпторы, музыканты; в их искусстве ощущается веяние времени и оптимизм их помогает тысячам людей.

В и н д с. Не следует ли опасаться, что на основе спектакля-модели, поставленного так, как вы это себе мыслите, возникнет подражательный спектакль и будет в известном смысле утеряна свобода художественного творчества?

Б р е х т. В нынешнюю эпоху анархического производства жалобы на потерю свободы при создании художественного образа возможны. Но и в эту эпоху развитие не прекращается. Например, в технике и науке устанавливается преемственность достижений, появляется стандарт. И «свободно творящие» деятели театра, если взглянуть внимательнее, не так уж свободны. Обыкновенно они последними освобождаются от вековых предрассудков, от условностей и рутины. Прежде всего они находятся в недостойной зависимости от «своих» зрителей. Они должны «возбуждать внимание публики», они обязаны «держаться в напряжении», а это значит — строить первые сцены таким образом, чтобы последние «купили» публику; они обязаны устраивать публике душевный массаж, разузнать ее вкус и равняться на него; короче говоря, увлекаться собственным творчеством художники не могут, они должны творить по чужой мерке. В основном наши театры все еще занимают по отношению к публике позицию поставщиков — откуда же здесь взяться свободе, которую можно было бы утратить? Единственная свобода, которая у них есть, заключается в том, что они вольны искать ту манеру игры, которая устраивает публику.

В и н д с. А не следует ли опасаться того, что теория модели может привести к шаблону, к окостенению форм и что такая постановка окажется не более, чем копией?

Б р е х т. Надо освободиться от общепринятого пренебрежения к копированию. Копирование вовсе не «са-

мое легкое». Это не позор, а искусство. Копирование следует поднять до уровня искусства, и именно для того, чтобы оно не выродилось в шаблонные, застывшие формы. Приведу в качестве примера мой опыт в копировании: как писатель, я копировал японских, эллинических и елизаветинских драматургов; как режиссер, я копировал мизансцены народного комика Карла Валентина и эскизы сцен Каспара Неера; и никогда я не чувствовал себя лишенным свободы. Дайте мне подходящую модель «Короля Лира», и мне доставит удовольствие скопировать ее. Что же случится, если в тексте пьесы вы прочтете, что Кураж, прежде чем отправиться в путь, дала крестьянам деньги на погребение немой Катрин, а при изучении модели узнаете еще и то, что она пересчитала деньги и одну монету сунула обратно в сумку? Первое вы найдете в тексте, второе — лишь в модели Вейгель. Но разве следует из этого, что надо выполнить только первое указание, а второе забыть? В конце концов на сцене мы вообще показываем только копии человеческого поведения. Группировка артистов на сцене и манера перемещения этих групп как раз и служат (если они вообще могут чему-нибудь служить) доказательством этого. Наш театр уже потому нельзя назвать реалистическим, что он недооценивает наблюдение. Наши актеры смотрят в себя, вместо того чтобы наблюдать окружающий их мир. Отношения между людьми — а это является самым важным в жизни — они превращают в трибуну для показа темперамента и т. п. Пьесы являются для режиссеров толчком для показа своих «видений», и это относится даже к новым пьесам, которые отнюдь не «видения», а лишь поправки к действительности. Чем скорее положить этому конец, тем лучше. Конечно, сначала надо как следует научиться художественно копировать, а также постигнуть искусство создания моделей. Модели должны быть достойны подражания. Следует различать модели образцовые и модели, недостойные подражания. Кроме того, и само подражание бывает разным — рабским или творческим. Причем, следует обратить внимание на то, что последний вид подражания вовсе не содержит меньше «похожего». Практически совершенно достаточно, чтобы

мизансцена спектакля-модели использовалась как исходный момент репетиционной работы. Совершенно независимо от того, что мизансцены спектакля-модели непривычны для наших режиссеров, что в новых пьесах им неизвестна общественная функция этих мизансцен и что они частично даже не сочувствуют этой общественной функции пьесы, пора уже прийти наконец к такому методу работы в театре, который соответствовал бы духу времени, к методу коллективной работы, к методу, который обобщил бы весь предыдущий опыт. Мы должны стремиться ко все более точному описанию действительности, а это с эстетической точки зрения все более тонкое и все более действенное описание. Добиться успеха можно лишь в том случае, если мы используем уже достигнутое; хотя ограничиваться этим не следует. В случае если мы вносим изменения в модель с целью сделать более действенным ее влияние на жизнь общества, то есть с целью отобразить реальный мир более точно, дифференцированно, художественно, более изобретательно и привлекательно, такие изменения будут тем больше отвечать поставленной нами задаче, чем больше они будут способствовать отрицанию существующего; это я говорю для знатоков диалектики.

В и н д с. В ваших режиссерских указаниях к пьесе «Матушка Кураж» говорится также о «эпическом театре» или «эпическом стиле» представления. Изложите, пожалуйста, суть этого понятия хотя бы коротко, так как этот вопрос, несомненно, заинтересует не только работников театра, но и широкую театральную общественность, тем более что речь идет о создании нового **стиля**.

Б р е х т. Дать краткое описание эпического метода чрезвычайно трудно. Те, кто пытался применить этот метод, приходили в большинстве случаев к недопустимой его вульгаризации. (Возникало впечатление, будто теперь надо уничтожить все эмоциональное, индивидуальное и драматическое.) Несколько более детальные рассуждения можно найти в моих «Опытах». Мне хотелось бы также указать, что этот метод еще находится в состоянии развития, или, точнее, в начальной стадии

своего развития, и нам еще предстоит совместными усилиями разрабатывать его.

Виндс. Считаете ли вы, что в эпическом стиле можно исполнять только драматическую хронику, подобную «Матушке Кураж», или этот стиль сохраняет практическое значение и для нашей общей работы в современном театре? В частности, можно ли его практически применять при постановке пьес классиков и романтиков или произведений драматургов конца прошлого века?

Брехт. Не для всех классических произведений можно в равной степени применять эпическую манеру игры. Скорее всего можно ожидать хороших результатов, применяя этот метод при постановке, например, произведений Шекспира и ранних произведений наших классиков (включая «Фауста»). Все зависит от общественной функции этих произведений, то есть от того, изображается ли в них действительность для воздействия на действительность.

Виндс. Я хотел бы сказать, что от эпической формы в театре я ожидаю освобождения от цепей индивидуалистического восприятия и изображения, и я надеюсь, что эта объективация приведет к оживлению творческой работы в театре. Ибо нет сомнений, что в настоящее время зритель и слушатель не всегда поддается иллюзии («будто бы»!), которая от него требуется, а именно — воспринимать как единое целое и персонаж и актера, по-своему его интерпретирующего. Без сомнения, театру требуется новая сила воплощения, чтобы доходчиво воздействовать прежде всего на рядового, но готового к восприятию зрителя. Мне кажется, что перед нами стоит вопрос не только о выборе материала, но и о праве современного театра на существование. Следует приветствовать писателей и драматургов, которые своими практическими предложениями дают театру новые творческие импульсы и помогают ему выйти из состояния кризиса, в котором он находится, если вообще можно говорить о кризисе в области художественного творчества.

„ЖИЗНЬ ГАЛИЛЕЯ“ *

Предисловие

Всем известно, как благоговорно влияет на людей сознание того, что они стоят на пороге нового времени. Им представляется, что все окружающее еще не закончено, способно на самые желанные улучшения и полно неожиданных и ожидаемых возможностей, точно податливый материал в руках людей. Сами они чувствуют себя совсем как утром: отдохнувшими, сильными, предприимчивыми. Прежняя вера становится суеверием; то, что еще вчера казалось очевидным, пересматривается заново. Нами управляли, говорят люди, а теперь будем управлять мы.

Ни одна песенная строчка не воодушевляла рабочих перед началом нового столетия, как эта: «С нами время новое идет». С нею маршировали старые и молодые, самые бедные и изнуренные и те, кто уже отвоевал себе хоть крупицу цивилизации; все они казались себе молодыми. При «фюрере» тоже была испробована неистогого соблазнительная сила этих слов: ведь он тоже возвещал новую эру. Тогда-то эти слова обнаружили всю свою туманность и пустоту. Их неопределенность, которую использовали теперь совратители масс, долгое время составляла их силу. «Новое время» — это было и есть нечто такое, что проникает всюду, ничего не оставляя неизменным, но чему еще предстоит развернуться во всей полноте; оно дает широкий простор для любой фантазии, а слишком определенные высказывания могут его только обеднить. Отраднo ощущение начала, отраднa роль пионера, полон вдохновения труд начинателя. Отраднo чувство счастья тех,

кто смазывает новую машину, прежде чем она проявит свою мощь, отрадно чувство тех, кто заполняет белое пятно на старой карте, и тех, кто закладывает фундамент нового дома, своего дома.

Это чувство знакомо исследователю, делающему открытие, которое должно перевернуть все, оратору, готовящему речь, которая изменит политическую ситуацию. Ужасно бывает разочарование, когда люди обнаруживают или полагают, что обнаружили, что они стали жертвой иллюзии, что старое сильнее нового, что «факты» против них, а не за них, что их время, новое время, еще не пришло. Тогда им становится не просто так же плохо, как прежде, а гораздо хуже; ибо ради своих планов они пожертвовали многим, чего теперь лишены; они дерзнули выступить, а теперь на них нападают, старое им мстит. Ученый или изобретатель был человеком неизвестным, но зато его никто и не преследовал, пока он не обнаружил свое открытие; теперь же, когда оно отвергнуто или заклеено, он превращается в обманщика и шарлатана, увы, слишком хорошо известного. Теперь, когда его восстание подавлено, его угнетают и эксплуатируют; он мятежник, который подвергается особому притеснению и наказанию. За напряжением следует упадок, за преувеличенной надеждой — преувеличенная безнадежность. Теми, кем не овладели тупость и безразличие, овладевает нечто худшее; те, кто не растратил энергию в борьбе за свои идеалы, теперь направляют ее против них же! Нет более неумолимого реакционера, чем новатор, потерпевший крах; нет у диких слонов более жестокого врага, чем слон ручной.

И тем не менее возможно, что этим разочарованным еще придется жить в новое время, в эпоху великого переворота. Только они не узнают об этом.

В наше время фальсифицируется само понятие нового. Старое и древнее, появившись опять на повестке дня, провозглашает себя новым; новизну видят и в том, когда старое и древнее подается по-новому. А подлинно

новое, поскольку оно сегодня отвергнуто, объявляется вчерашним, мимолетной модой, время которой уже отошло. Новыми считаются, например, методы ведения войны, а устарелым — такой политический метод, который предлагался не раз, но никогда не был осуществлен и при котором войны стали бы излишними. По-новому распределяются классы в общественном строе, а мысль об уничтожении классов объявляется устарелой.

Но и в такие времена у людей не отнимают надежды. Их только переключают. Прежде надеялись, что когда-нибудь можно будет досыта наесться хлебом. Теперь остается надеяться, что когда-нибудь можно будет досыта наесться камнями.

Среди мрака, быстро сгущающегося над лихорадочным миром, в окружении кровавых деяний и не менее кровавых мыслей, растущего варварства, которое, кажется, неудержимо ведет к войне — быть может, величайшей и ужаснейшей из войн всех времен, — трудно держать себя так, как подобает людям, стоящим на пороге нового и счастливого времени. Разве не указывает все на приближение ночи и ничего — на начало новой эпохи? И разве не следует нам держаться так, как подобает людям, идущим навстречу ночи?

Что это за болтовня о «новом времени»? Разве не устарело само это выражение? Теперь о нем только орут охрипшими голосами. Даже варварство маскируется под новое время. Оно заявляет, что надеется прожить тысячу лет. Так не лучше ли держаться за старое время? Говорить об исчезнувшей Атлантиде?

Не лежу ли я на ночном ложе, думая об утре пропущенном, чтобы не думать об утре грядущем? Не потому ли я занимаюсь прошлой эпохой расцвета искусства и науки, эпохой трехсотлетней давности? Надеюсь, что нет.

Сравнения с утром и ночью обманчивы. Счастливые времена приходят не так, как утро после ночного сна.

Неприкрашенная картина начала новой эпохи (Предисловие к американскому изданию)

Когда я писал в Дании в годы своего изгнания пьесу «Жизнь Галилея» *, мне помогли при реконструкции птолемеевской системы мироздания ассистенты Нильса Бора, работавшие над проблемой расщепления ядра. В мои намерения входило, между прочим, дать неприкрашенную картину начала новой эпохи — затея нелегкая, ибо все кругом были убеждены, что у нас, немцев, и речи быть не может о какой-то новой эпохе. Ничего не изменилось в этом отношении, когда спустя несколько лет я взялся за составление американской версии этой пьесы совместно с Чарлзом Лафтоном *. «Атомный век» дебютировал в Хиросиме в самый разгар нашей работы. И в тот же миг биография основателя новой физики зазвучала по-иному. Дьявольский эффект Большой бомбы осветил конфликт Галилея с современными ему властями новым, ярким светом. Нам пришлось изменить лишь немного, совершенно не затрагивая структуры пьесы. Еще в оригинале церковь изображалась как светская власть, идеология которой в основном равноценна многим другим идеологиям. С самого начала ключом к титанической фигуре Галилея служило его представление о науке, связанной с народом. Согласно легенде о Галилее, народ по всей Европе в течение столетий оказывал ему великую честь, не веря в его отречение, а ведь этот же народ издавна осмеивал ученых как односторонних, непрактичных и евнухоподобных чудаков. (Само слово «ученый» имеет слегка комический отпечаток; в нем есть нечто от «давленного», нечто пассивное.) В Баварии люди говорили о «нюрнбергской воронке», через которую людям несколько слабоумным более или менее насильственно вливают чрезмерные дозы знаний — нечто вроде мозговой клизмы. Умнее они от этого не делались. Даже если кто-нибудь на учености собаку съел, на это смотрели как на нечто противоестественное. «Образованные» — а на этом слове лежит тот же роковой отпечаток пассивности — говорили о мести «необразованных», о враждебной ненависти к «духу»; и

действительно, к пренебрежению нередко примешивалась ненависть; в деревне и в пригородах к «духу» относились как к чему-то чуждому и даже враждебному. Но и среди «высших слоев» можно было встретить это пренебрежение. «Мир ученых» был особым миром. «Ученый» — это бессильный, малокровный, чудаковатый субъект, «много о себе воображающий» и не слишком жизнеспособный.

Заключение по поводу американской постановки

Надо сказать, что наша постановка создавалась как раз в то время и в той стране, где только что изготовили и использовали в военных целях атомную бомбу, а затем окутали всю атомную физику глубокой тайной. День, когда была сброшена бомба, вряд ли будет забыт теми, кто пережил его в Соединенных Штатах. Войной, стоившей Соединенным Штатам многих жертв, была именно война с Японией. Войска отправлялись с западного берега, и туда же возвращались раненые и жертвы азиатских болезней. Когда до Лос Анжелоса дошли первые газетные сообщения о сброшенной бомбе, люди поняли, что это означает конец ненавистной войне, возвращение сыновей и братьев. И, однако, потрясающая скорбь охватила огромный город. Автор этих строк слышал сам, как кондукторы автобусов и торговли овощами на рынке выражали ужас, только ужас перед совершившимся. То была победа, но то был и позор поражения. Потом военные и политики стали засекречивать этот гигантский источник энергии. Это встревожило интеллигенцию. Свобода исследования, обмен открытиями, международная солидарность ученых — на все был наложен запрет учреждениями, внушавшими к себе сильное недоверие. Крупные физики бегством спасались от службы своему воинственному правительству; один из самых известных ученых взял место учителя, вынуждавшее его тратить свое рабочее время на обучение элементарнейшим основам, лишь бы не работать на эти учреждения. Открытия стали в буржуазном обществе делом постыдным.

Хвала или проклятие Галилею?

Некоторые физики говорили мне, и притом весьма одобрительно, что отказ Галилея от своего учения, несмотря на некоторые «колебания», изображен в пьесе как вполне разумный шаг, поскольку он дал ему возможность продолжать свои научные труды и передать их потомству. Если бы они были правы, это означало бы неудачу автора. В действительности Галилей, обогатив астрономию и физику, в то же время лишил эти науки большей доли их общественного значения. Своей дискредитацией библии и церкви они долгое время преграждали путь *всякому прогрессу*. Правда, перелом все-таки совершился в течение следующих столетий и при их участии, но это был именно перелом, а не революция; скандал, так сказать, выродился в диспут между специалистами. Церковь, а с нею и все реакционные силы, смогла отступить в полном порядке и более или менее удержать свою власть. Что касается самих этих наук, то они никогда уже не возвышались до своей тогдашней общественной роли, никогда уже не доходили до такой близости к народу.

Преступление Галилея можно рассматривать как «первородный грех» современных естественных наук. Новой астрономией глубоко интересовался новый класс, буржуазия, ибо в астрономии находили подкрепление революционные социальные течения того времени; Галилей превратил ее в резко ограниченную специальную науку, которая именно благодаря своей «чистоте», то есть своему безразличию к производственным процессам, имела возможность развиваться почти беспрепятственно. Атомная бомба и как техническое и как общественное явление — классический результат научных достижений и социального отступничества Галилея.

По словам Вальтера Беньямина *, герой пьесы — не Галилей, а народ. По-моему, это сказано слишком скупно. Я надеюсь, что из моей пьесы видно, как общество требует у отдельных личностей то, что ему от них нужно. Исследовательская лихорадка — общественное явление, не менее сладострастное и деспотическое,

чем инстинкт размножения — толкает Галилея на опасное поприще, втягивает его в мучительный конфликт с его собственным неукротимым влечением к удовольствиям иного рода. Он поднимает подзорную трубу к звездам и обрекает себя на пытку. Под конец он предается своей науке как пороку, тайно и, вероятно, с угрызениями совести. При таком положении дел вряд ли можно настаивать на том, чтобы только восхвалять или только осуждать Галилея.

«Жизнь Галилея» — не трагедия

Перед театрами встанет вопрос, трактовать ли «Жизнь Галилея» как трагедию или как оптимистическую пьесу? Выбрать ли для основного типа галилеевское «приветствие новому времени» из 1-й сцены или некоторые реплики из 14-й сцены? По господствующим законам драматургии центр тяжести должен быть в конце пьесы. Но эта пьеса построена не по обычным правилам. В ней показано зарождение новой эпохи и пересматриваются некоторые предрассудки, касающиеся зарождения новых эпох вообще.

Изображение церкви

Театрам очень важно знать, что, если постановка этой пьесы будет направлена главным образом против католической церкви, пьеса утратит большую часть впечатляющей силы. Многие из действующих лиц носят церковное облачение. Актеры, которые пожелали бы вызывать к ним ненависть своей игрой, поступили бы неправильно. С другой стороны, церковь, конечно, не имеет права претендовать на то, чтобы человеческие слабости священников чрезмерно приукрашивались. Слишком часто потворствовала церковь этим слабостям, не допуская их разоблачения. Однако цель пьесы не в том, чтобы заявить церкви: «Руки прочь от науки!» Современная наука — законная дочь церкви, она эмансипировалась и восстала против своей матери.

В предлагаемой пьесе церковь, даже там, где она выступает против свободы науки, фигурирует просто как верховная власть. Поскольку наука была отраслью теологии, церковь является ее духовной властью, последней научной инстанцией. Но она же и светская власть, последняя политическая инстанция. В пьесе показана временная победа *власти*, а не духовенства. То обстоятельство, что Галилей нигде в пьесе прямо не высказывается против церкви, вполне соответствует исторической истине. У Галилея нет ни одной фразы, которую можно бы истолковать таким образом. А если бы была, то такое солидное сыскное учреждение, как инквизиция, обязательно извлекло бы ее на свет божий. Исторической истине соответствует и то, что величайший астроном папской римской коллегии Христофор Клавийус подтвердил открытия Галилея (сцена 6). Истинно и то, что в числе его учеников были духовные лица (сцена 8, 9 и 13).

Мне кажется, правильно будет взять на мушку и сатирически показать светские интересы высокопоставленных духовных лиц. (Это возможно в сцене 7.) Но небрежность в обращении этих важных сановников с ученым должна иметь только одно объяснение: на основании своего богатога опыта они полагают, что можно рассчитывать на беспрекословную сговорчивость и со стороны Галилея. Они не ошиблись.

По сравнению с нашими буржуазными политиками духовные (и научные) интересы этих тогдашних политиков, право, заслуживают похвалы.

Пьеса отказывается и от упоминания фальсификаций, внесенных трибуналом инквизиции 1633 года в протокол 1616 года, вскрытых в результате новейших исторических исследований, проведенных под руководством немецкого ученого Эмиля Вольвиля. Эти подделки и сделали приговор 1633 года юридически возможным. Тому, кто понял вышеизложенную точку зрения, должно быть ясно, что автора не интересовала юридическая сторона.

Нет никакого сомнения, что папа Урбан VIII был враждебно настроен против Галилея и что озлобление

заставляю его смотреть на этот процесс как на свое личное дело. Пьеса оставляет это без внимания.

Тому, кто понял точку зрения автора, должно быть ясно, что такая позиция не означает преклонения перед церковью XVII или даже XX века.

В этом театрализованном процессе против притеснения борцов за свободу науки показ церкви как верховной власти никоим образом не служит ее оправданию. Но именно в наши дни было бы в высшей степени рискованно ставить на борьбу Галилея за свободу науки печать борьбы против религии. Это самым нежелательным образом отвлекло бы внимание от нынешней отнюдь не церковной реакционной власти.

Галилей в изображении Лафтона

Чтобы показать, насколько великий физик опередил свое время, Лафтон-Галилей смотрит на окружающий мир как чужой, смотрит как на нечто, требующее объяснения. Вот он с усмешкой наблюдает за монахами в Collegium romanum, и они превращаются в ископаемых. Их примитивная аргументация доставляет ему удовольствие.

Некоторым не понравилось, что Лафтон, произносящий в первой сцене речь о новой астрономии, обнажен до пояса: публику якобы могут смутить столь одухотворенные высказывания из уст полуголого человека. Но Лафтона интересовало именно это слияние телесного с духовным. «Удовлетворение» от того, что мальчик растирал ему спину, переходило у Галилея в духовную деятельность. И в сцене 9 Лафтон подчеркивал, что Галилей снова с удовольствием пьет вино, услышав о смертельной болезни папы-мракобеса. Его манера расхаживать взад и вперед с довольным видом и движения его рук в карманах при обдумывании новых исследований граничили с непристойностью. В творческие минуты Лафтон всегда показывал в Галилее противоречивое сочетание агрессивности с беззащитной мягкостью и уязвимостью.

Примечания

1. Декорации на сцене не должны создавать у зрителей иллюзию, будто они находятся в комнате средневековой Италии или в Ватикане. Пусть публика все время помнит, что она в театре.

2. Задний план должен показывать больше, чем непосредственное окружение Галилея; он должен изображать историческую обстановку в фантастическом и в художественно привлекательном облике. При этом он продолжает оставаться только задним планом. (Это достигается, например, следующими средствами: декорация сама не блещет яркими красками, а оттеняет костюмы актеров или усиливает пластичность фигур, сама оставаясь плоскостной, даже если она содержит элементы пластичности, и т. д.)

3. Мебель и реквизит должны быть реалистичными (включая двери) и, что важнее всего, должны обладать социально-историческим очарованием. Костюмы должны быть индивидуализированы и заметно поношены. Социальные различия следует подчеркивать, поскольку нам трудно их подметить в очень старых модах. Краски костюмов следует подобрать гармонично.

4. Группировки действующих лиц должны напоминать исторические картины (но не для того, чтобы историчность выступала как эстетическая приманка; это относится и к современным пьесам). Режиссура достигает этого, придумывая для отдельных эпизодов исторические заготовки. (Примеры: *«Физик Галилей объясняет новую систему Коперника своему будущему сотруднику Андреа Сарту и предсказывает великую историческую роль астрономии»*. *«Чтобы заработать деньги на пропитание, великий Галилей дает уроки богатым ученикам»*. *«В ответ на просьбу Галилея о предоставлении ему средств для продолжения своих исследований университетские власти предлагают ему изобретать инструменты, которые могли бы принести выгоду»*. *«Галилей строит свою первую подзорную трубу по указаниям одного путешественника»*.

5. Эпизоды должны развиваться спокойно, крупным планом. Следует избегать частой перемены поло-

жений, а также маловыразительных движений актеров. Режиссеру ни на минуту нельзя забывать, что многие эпизоды и речи затруднительны для понимания, так что основной смысл происходящего следует выражать уже самими позами актеров. Публика должна знать, что любой переход или жест имеют определенное значение и требуют внимания. В то же время мизансцены должны оставаться естественными и реалистичными.

6. К распределению ролей церковных сановников надо подходить особенно реалистично. В намерения автора нигде не входила карикатура на церковь, но в то же время изысканные выражения и «образованность» князей церкви XVII века не должны вводить режиссуру в искушение подыскивать для них чересчур одухотворенные типы. В этой пьесе церковь представляет главным образом верховную власть; по типуажу церковные сановники должны походить на наших банкиров и сенаторов.

7. Изображение Галилея не надо направлять на то, чтобы настроить зрителей на сочувственное «вживание» в образ; напротив, им надо облегчить возможность изумленного, критического и оценивающего созерцания.

Галилея следует изображать так, будто он феномен, вроде, например, Ричарда III, причем эмоциональное одобрение публики достигается полнокровностью этого чуждого образа.

8. Чем серьезнее трактуется в постановке история, тем щедрее можно пользоваться юмором; чем величественнее оформление, тем интимнее могут разворачиваться сцены.

9. Сама по себе «Жизнь Галилея» может быть поставлена без существенной перестройки современного театрального стиля, вроде исторического боевика с крупной заглавной ролью. Однако чересчур традиционная трактовка (которая могла бы и не осознаваться постановщиками как традиционная, особенно если бы в ней были оригинальные находки) значительно ослабила бы внутреннюю силу пьесы и в то же время не открыла бы публике «более легкого доступа» к ней. Самые главные стороны воздействия этой пьесы потерпят неудачу, если театр не пойдет на соответствующую

перестройку. К возражению «Здесь это не годится» автор уже привык: он слышал его и на родине. Большинство режиссеров ведет себя по отношению к подобным пьесам так же, как мог бы себя вести извозчик по отношению к автомобилю в пору его изобретения: взявшись вести машину и не слушая практических указаний, он впряг бы в нее лошадей, пожалуй, даже с бóльшим основанием, чем в карету: ведь новый экипаж тяжелее. Если бы такому кучеру указать на мотор, он ответил бы точно так же: «Здесь это не годится».

Р а н н и е р а б о т ы

АУСБУРГСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ РЕЦЕНЗИИ *

ИЗ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Если в кино и впредь будет позволено показывать такую похабщину, как ныне, то вскоре ни один человек не будет ходить в театр. Когда для кинодеятелей началась счастливая эра республиканской свободы, они вдруг осознали и свои симпатии к бедным девушкам и свой долг открыть глаза республике. Так появился просветительский фильм. Товар этот не нов и не свеж, но зато прибыльный. Правда, до сих пор полиция, отнюдь не благоволившая к борделям, запрещала такого рода просветительство. Теперь же доходы борделей сильно возросли и все узнали, что участь падших хотя и заслуживает сочувствия, но тем не менее весьма блистательна. Жизненный путь заблудшей женщины ведет ее на экране из тесной, плохо обставленной каморки швеи в сверкающие огнями ночные рестораны, где уставшие от танца, бедные, падшие существа, распивая шампанское, раскачиваются на коленях пьяных, богатых и развратных кавалеров, а оттуда — прямо в роскошные дома терпимости, обставленные как в фильме «Бриллианты герцогини». Остановок на этом пути нет. И ближние и полиция сталкивают бедных девушек, этих жертв мужского вожделения, в пропасть веселых зеркальных зал. Молодая девушка, сидящая в кино обычно с молодым человеком, заплатившим за билеты, может убедиться, что любое сопротивление женщины, однажды согрешившей, толкает ее еще глубже вниз, а самая отчаянная попытка подняться совершенно бесполезна и ввергает ее в еще большую нищету. Все начальники — сластолюбцы, и все они,

развращая своих секретарш, угощают их вином; сопротивляться бесполезно. Если у заблудшей родится ребенок, то малютка вынужден голодать, и, стремясь спасти дитя, несчастная мать, конечно, не отдает его в приют, а, жертвуя собою, тащится в публичный дом под аккомпанемент фисгармоний, которую из-за растроганных рыданий в зрительном зале, слава богу, почти не слышно. Молодые девушки заинтригованы фантастическими наслаждениями, существующими на свете, и с трепетом предугадывают за стенами дурных домов зеркальные залы из «Бриллиантов герцогини». Молодые люди с радостью убеждаются, как «это все легко получается»: даже благородные господа делают то же самое, да и риск невелик, если вести себя с той же дьявольской хитростью, как кавалер на экране. Так каждый получает свое: дела процветают, «проституция» продолжается «по собственному желанию», а свобода остается лучшим из всех благ.

1919

«ДОН КАРЛОС»

Знает бог, я всегда любил «Дон Карлоса» *. Но как раз на днях в «Болоте» Синклера * я прочел историю рабочего, осужденного умирать голодной смертью на бойнях Чикаго. Речь шла просто о голоде, холоде и болезни, но они губят человека с такой беспощадностью, как будто они ниспосланы богом. Этому человеку однажды явилось видение свободы, но беднягу тотчас жестоко избили дубинками. Его свобода не имеет ничего общего со свободой Карлоса, я знаю это, но я не могу более воспринимать всерьез неволю Карлоса. (Да и у Шиллера свободы лишь требуют, пусть в бесспорно прекрасных ариях, а не худо было бы воплотить ее в каком-нибудь человеке, но, увы, и Поза, и Карлос, и Филипп — всего лишь оперные певцы, хотя и поют бесплатно, только за аплодисменты.) В остальном же «Дон Карлос» прекрасная опера. Ее поставили без декораций, и это хорошо хотя бы потому, что наши Аранхуэзские сады безнадежно убоги. К сожалению, в стилистическом отношении старая коллизия осталась не-

преодоленной: в погоне за двумя зайцами не поймали ни одного. Постановщик хотел сохранить человеческую речь (и не совсем преуспел в этом, отчасти потому, что просто не смог), не отказываясь в то же время и от ангельских песнопений («О, дай мне плащ христианской любви, Аманда!»). Мерц играет не Филиппа, а обербургомистра с умом и с чувством собственного превосходства. Гефферс, исполняя роль Позы, чувствовал себя как рыба в воде. Он действительно все время плавал, и я не могу себе простить, что считал его выступление провалом. (Ведь я сам, будучи ребенком — а я был просто ангелом, — декламировал «О ваше величество, даруйте свободный вечер», то есть, извиняюсь, даруйте нам свободу слова.) Тут же крутился наш славный блаженный принц-регент — старый Альба, господа, упокой душу этого старого милого чудака! В игре Айхера (Карлос) есть хорошие моменты (роль Позы удалась бы ему еще лучше, предоставил же Рейнхардт роль Позы Моисси!), например в диалоге с Позой две таких удачи. И вообще он играл сильнее вторую часть пьесы, где на помощь умному актеру приходит патология. К сожалению, вся его игра распадается на отдельные элементы, как мозаика. В ней ужасно много неравноценного; напыщенное и непрочувствованное сменяется сильными сценами, как, например, сцена в тюрьме с Позой, когда этот банкрот корпит за столом, а другой приносит ему свой большой дар, это уже гниющему-то! Ни о каком взлете, однако, нечего было и думать. И тем не менее его игра, а также игра Мерца и ван Драаз — лучшие достижения спектакля. Елизавета (ван Драаз) говорит тонким, испуганным, но никак не дрожащим голосом, существо хрупкое, но уверенное в себе, по сути дела единственный человек при дворе, единственное человеческое лицо среди пышной мишуры придворных церемоний (которым, к сожалению, в этой обстановке не хватает демонизма, но в этом я, правда, не осмеливаюсь винить Мерца) — все это в целом замечательный успех, который не могут испортить нечеткость в рисунке образа в конце спектакля и не совсем зрелая, недостаточно глубоко прочувствованная игра в некоторых патетических сценах. Хартль (Доминго) и

В. В. Эберле (Эболи) играют вполне прилично и в шиллеровском духе. В. В. Эберле держат слишком на втором плане. Постановка очень интересна, что всецело является заслугой Мерца. Мои незначительные замечания лишь доказывают, что проделанная работа заслуживает серьезного внимания. Посмотрите «Дон Карлоса». Это столь же интересно, как и фильм «Le pain», поверьте мне! (Но прочитайте при случае и роман Синклера «Болото».)

1920

ИТОГИ СЕЗОНА

Главная трудность для человека, который решил всерьез приняться за критику драмы нашего Городского театра (а он вынужден это сделать, раз он в течение всего сезона посещал ее и писал рецензии о спектаклях и раз он вполне серьезно относится к своим занятиям, по крайней мере на то время, пока пишет), главная трудность состоит в том, что дело здесь вовсе не в какой-нибудь скрытой причине. Он не может, указывая перстом на ту или иную постановку драмы, заявить: «Вы всегда считали, что показываете нечто примечательное, и я вам заявляю: все, что мы здесь видели,— это чистейший скандал, это свидетельство вашего полного банкротства, это демонстрация вашей глупости, вашей интеллектуальной лени, вашей деградации». Нет, так этот человек не скажет, этим вас не проймешь, вам это давно и хорошо знакомо, тут ничего не изменишь. Что это скверно, никто не отрицает, но что это из рук вон скверно, э-э, нет — вас обвинят в преувеличении, в тщеславии, в скандальности характера. И на вашей стороне либерализм. Жить и давать жить другим — вот ваш девиз; его можно понимать и — с моральной точки зрения — истолковать так: погубить и дать погубнуть другим, держать язык за зубами, лишь бы не нарушать порядка, например блаженной памяти королевско-баварского. Если же сказать людям более разумным: «Вы должны попытаться улучшить вашу драму, в нее же ходить нельзя!» — то на это спокойно возразят: «Ах, для Аугсбурга сойдет

и так». И при этом они рассматривают себя, конечно, как исключение. Но, позвольте заметить, дорогие мои, исключениями можно наполнить целый театр, ибо к исключениям присоединились бы и все те, кто хотел бы быть исключением. Конечно, директор театра, горестно пожимая плечами, может в любой момент заявить: «В драму же никто не ходит. Она всегда наполовину пуста. На драму я тратить не могу». И никому невдомек, что театр потому наполовину пуст, что директор не субсидирует драматических спектаклей. Если бы драма здесь была лучше, то у нее была бы такая же реклама, как и у оперы, тогда ей создали бы хорошие традиции, воспитали бы, например, с помощью абонементов, постоянный контингент любителей драмы, тогда и людей стало бы ходить больше и сбор был бы больше. Сейчас на оперу тратятся, по сравнению с драмой, огромные деньги, приглашают дорогих гастролеров для завлечения снобов в театр, ставят новые модные оперы, а драму лишают возможности приобрести хоть какой-нибудь реквизит. Кроме того, в драме занята почти исключительно зеленая молодежь, на главные же роли приглашают артистов среднего калибра, которые недурны в роли Валентина, но совершенно невыносимы в роли Фауста. Молодые люди порой не лишены таланта, но если рассчитывать только на них, то это их лишь портит. Даже бесспорно способный актер, получая такую невероятно трудную роль, как роль Дон Карлоса, вынужден, отчасти из-за недостаточных репетиций, а также из-за слишком частых выступлений, играть большие куски по шаблону. Актрисе, имеющей хорошие данные, слишком рано поручают ответственные партии, в результате чего она вынуждена в ролях Елизаветы или Магдалины подменять недостающий ей опыт внутренних переживаний внешней игрой и тем самым в лучшем случае постигает искусство кое-как выходить из положения. Так губится талант! К тому же серьезный и добросовестный режиссер — это такая редкость! Пренеполненный литературного тщеславия, он доводит игру новичков и актеров-ремесленников до определенного более или менее терпимого стандарта, ставит совершенно невозможные, предельно скупые

декорации и выносит спектакль на суд публики, вкусы которой совершенно не развиты. Сам режиссер, как правило, интеллигентный и незаурядный актер, но это не тот человек, который может привлечь массового зрителя или тем более настоящих ценителей.

После целого сезона честной работы с таким театром, работы не целиком лишенной таланта и вдохновения, напрашивается вопрос, не лучше ли были прежние сезоны, когда приезжал на гастроли камерный театр. Мне скажут: это преувеличение, однако в целом это, может быть, и верно и даже, возможно, объясняет причины, по которым мы ничего не предпринимаем с драмой: все равно в Аугсбурге интересуются только оперой, а драма, даже хорошая, не будет иметь успеха. На это можно возразить: не исключено, что толпа стремится туда, вокруг чего больше шума. Но ведь таким же шумом можно сопроводить и драматические спектакли. Одной любовью к музыке объяснить этой приверженности нельзя, скорее уж лишь любовью к мпшуре, да еще привычкой. В других городах, где публика не намного интеллигентнее здешней, опера пользуется не большим успехом, чем драма. С помощью денег, которыми поддерживают столь посредственную оперу, как аугсбургскую, можно создать очень хорошую драму — не только для толпы, но и для настоящих ценителей. Поэтому я полагаю, что аугсбуржцы должны при случае отказаться от своей милой привычки терпеть плохую драму.

«СТАРЫЙ ГЕЙДЕЛЬБЕРГ»*

В этом гнусном спектакле есть одна просто ужасная сцена. К августейшему идиоту приходит старик, чтобы вымолить себе местечко, и идиот приказывает подать ему ужин. Старик — служитель в студенческой корпорации, и германские юноши так его вымуштровали, что он уже не может прямо ходить, спокойно говорить и по-человечески думать. И немецкие матери, будущие и настоящие, растрогавшись, аплодировали старому, отвратительному, опустившемуся и безобразному существу, смеялись над его рабской преданностью, радова-

лись, видя, как он, ползая на животе, целует руки идиота. А затем симпатичный старик, пятясь задом и расшаркиваясь, исчезает и возле двери (заметьте, возле двери!) начинает рыться в кармане своей белой жилетки в поисках чаевых для камердинера и, ничего не найдя, подает ему руку. Весь театр смеется от души: это же невероятно смешно, когда маленький служака корпорации хочет дать на чай герцогскому слуге, и, что уж совсем ни на что не похоже — дает руку слуге!

Своим успехом «Старый Гейдельберг» всецело обязан германским юношам, которые ведут себя по отношению к старику, как свиньи, и лижут идиоту пятки, как собаки.

Спектакль удачно поставлен Куртом Хартлем; во всех постановках этого режиссера видны вкус и умение подчинить актеров своей воле. Это, бесспорно, его заслуга. Камердинер в его исполнении стилистически выдержан. Хорош д-р Ютнер в роли Рёзнера, это яркий, правдоподобный тип; великолепен К. Хофман в роли министра. На счету этого актера такие превосходно сыгранные роли, как Вурм, Штрекман, Антонио, поэтому мы вправе ожидать его появления и в главной роли. Принц хорош, только, пожалуй, несколько сентиментален и вял. Госпожа Шёфер играла хорошо. Театр был полон.

«ТАССО» *

Человек, арендовавший Аугсбургский Городской театр и рассматривающий его как дойную корову, понимает в литературе теперь, спустя много лет, видимо, столько же, сколько стрелочник в географии. В прошлом году г-н Мерц подсказывал ему кое-что, а ныне он уже, видимо, сам решил сколотить репертуар по принципу: Никаких издержек! Только — ходкий товар! Он бросил испуганный взгляд в пустой зал и завопил: Ставить только сносшибательные пьесы! Одну за другой! (Только ходкий товар) Вчера давали «Тассо» — хорошая постановка с дрянными декорациями (никаких издержек!). В центре сцены — облезлый диван с затертыми валиками, и вокруг — бумажные сады из декораций к «Дон Карлосу» на фоне неработающего фон-

тана (только ходкий товар!). А комната Тассо! Меблированный номер, диван, обитый красным плюшем, на-малеванная мебель и современные часы. И если директор собственноручно не нарисовал к тому же и самого Тассо на стене (никаких издержек!), то лишь только потому, что не хотел иметь никаких дел с литературой.

Поставлено превосходно, с намеком на легкий жанр, очень мило обыграно в духе характерной пьесы, без трагизма, но достаточно глубоко и с тонкими нюансами. Даже Гефферса как будто подменили. Его герцог — милый человек, превосходно играет в карты и декламирует Шиллера, отнюдь не кровожаден. И вы ни в чем не можете его упрекнуть. К. Хофман в роли Антонио создал вполне убедительный, глубокий образ. Хороший актер! Ван Драаз в хорошеньком костюмчике очень привлекательна, она так мило крутится на диванчике, а дуется просто обаятельно! Превосходна почти без оговорок В. В. Эберле, демонстрирующая блестящую технику декламации, поражающая своей одухотворенностью и поэтичностью. Ее беседа с Антонио в саду — это актерский перл! Айхер в роли Тассо неровен, слаб в первом акте, бесцветен, жеманен, к тому же у него убогая манера игры, затем он, правда, играет сильнее, но не в полную силу; его игра захватывает лишь в сцене, когда он кладет шпагу к ногам беспомощного Гефферса. Он обнаруживает удачные моменты в мимике, сильно проведена заключительная сцена и беседа с Леонорой (акт 5), а вслед за этим снова напыщенная и даже бесцветная игра. Театр был наполовину пуст (только ходкий товар!).

А ведь ему сказали, что это классическая вещь!

1920

«Роза Бернд» Гергарта Гауптмана

(Вводное слово перед спектаклем для членов профсоюза в понедельник, 25 октября.)

Даже снисходительнейшие оппортунисты не посмеют утверждать, что Аугсбургский Городской театр является культурным фактором — хотя бы и для Аугс-

бурга. Совершенно очевидно, что он не стоит тех денег, которые вкладывает в него город. Руководимый дельцом из бывших провинциальных актеров, человеком, чуждым какой-либо культуре, этот театр постоянно прибегал к гнусной тактике лавирования, отговорок и ссылок на тупость здешней публики и за все эти годы так и не сумел выполнить ни одного из элементарнейших требований, предъявляемых к городскому театру. Косясь то вправо, то влево и никогда не удовлетворяя ни тех, ни других, театр сколачивал свой репертуар совершенно бессистемно, изо дня в день, даже и не пытаясь как-то отразить идейные течения, волнующие немецкий театр. Единственное оправдание для руководства театра — это равнодушие публики. Это оправдание с каждым годом все более перерастает в тяжелую вину театра; свидетельствуя о его собственном равнодушии, лени, тупости и невежестве.

Не понимая места и идейной направленности пьесы, театральное руководство решило вдруг поставить произведение видного немецкого драматурга Гергарта Гауптмана, о творчестве которого в целом публика не имеет никакого представления. Пьеса не захватила публику, хотя была хорошо сыграна. А жаль. Теперь ее будут смотреть рабочие. Пьеса не нуждается в особом предисловии. Она показывает кусочек человеческой жизни: каждый в состоянии понять ее. Правда, эта вещь не для гурманствующих эстетов, понимающих толк лишь в скверных пьесах. Речь идет о простой крестьянской девушке, обесчещенной и затравленной мужчинами, морально исковерканной и сломленной ими, доведенной до революционного протеста. Она мечется, пытаясь подавить в себе свое горе, она не поднимает большого шума и хочет скрыть, как с ней поступили, скрыть свой позор. Она жестоко мучается, доходит до мысли о смерти, убивает своего ребенка и молчит, дает ложную клятву и не защищается. В конце концов все это становится невыносимым, и она не может больше сдержаться, и все, что накопилось в ней, прорывается наружу. Она не идеальный человек, но и не плохой, просто с ней плохо обошлись, у нее много проступков, но еще больше она страдала. Не бросайте в нее камнями!

Таково вкратце содержание пьесы, где нет театральных кайзеров и поющих принцесс, где нет и Лознгри-на, приходящего к этой поруганной. Но мы должны прийти и посмотреть этот спектакль, ибо то, о чем рассказывает пьеса,— наша общая беда и касается нас всех. Это революционная пьеса.

1920

«Разбойники» Шиллера в Городском театре

Безвкусица в оформлении «Тассо» повторилась и в «Разбойниках», но на этот раз приобрела явно скандальный характер. Что касается декораций, то театр, видимо, окончательно решил не подниматься выше балаганного уровня. Вновь колышутся картонные леса, намалеванные балки, вновь перед нами неизменный диванчик, вечерняя заря и Гефферс. Я протестую против того, чтобы Шиллера показывали нашей молодежи в таком виде. Режиссер превосходно знает, как обращаться с оружием, удачно решил отдельные частности и обнаружил полнейшую беспомощность в раскрытии главного. В его постановке не чувствуется ни стиля, ни мысли, ни вкуса. Вместо пения — рев, вместо силы — хвастовство и к тому же полнейшее отсутствие какой-либо индивидуальности и какого-нибудь ансамбля. Я голосую за вотум недоверия.

Абсолютно невозможен (абсолютно невозможен!) Гефферс в роли Карла. У меня были наилучшие намерения, я хотел воздать должное этому несчастному человеку. Однако ничего не получается. Пустая, глупая декламация! Бонвиван в роли главаря разбойников! Стоит на сцене и широко раскрывает рот, так что можно подумать, что оттуда того и гляди посыплются яйца. Не хорошо, когда человек постоянно рассчитывает на сострадание, а сам его не имеет. Он должен в конце концов понять, что он может и чего не может. Невозможна, просто скучна и В. В. Эберле с ее чисто внешней игрой. Она ходульна, холодный греческий огонь из мрамора (сделанного из папье-маше). Остаются: Гофман, Айхер, Хартль. Гофман настолько хорош, что забываешь, какой вокруг балаган. Жизненность созданного

им образа, интеллектуальный порыв и олицетворенная человечность — все это захватывает. Я люблю этого человека: у него есть свое лицо, есть свой голос и нечто неповторимое в жесте — очарование неудержимой бунтарской силы. Ему надо играть Валленштейна.

Шпигельберг в исполнении Айхера великолепен, это вполне сложившийся актер. В его исполнении чувствуется юность. Этому актеру следует целиком исходить из жеста и преодолеть декламацию. В нем есть непосредственность ребенка и зрелость мужа одновременно. Хартль создал глубокий и правильный образ Роллера. У нас есть большой удобный театр со множеством красивых вещей, есть молодые люди, уже достигшие чего-то или обещающие, есть кулисы, юпитеры, музыка, — но на что все это употребляется?

Досадно.

1920

«Принудительное вселение» в Городском театре

Другие критики отправились в зал «Людвигсбау», чтобы посмотреть спектакль действительно хорошего театра, меня же вновь потянуло в Городской театр: я постоянен. Давали фарс, актеры играли недурно. Нет автора, которого надо было бы брать под защиту; сидишь и чувствуешь себя как дома и слушаешь, как Гофман говорит: «Антон, легче на поворотах!» Ну как тут не смеяться? Гофман, оказавшийся довольно ловким режиссером, создал как актер великолепный жизнерадостный образ. Я радовался, видя, сколько в нем сценического чутья, с каким самозабвением он играет, игнорируя сюжет и создавая веселый, не книжный спектакль. Ему удалось придать более или менее сносный характер всей этой чепухе. Главную женскую роль играла ван Драаз, заменяющая в Городском театре скульптурную декорацию. Внимая указанию производственного совета, буду указывать лишь на положительные моменты: костюмы выбраны не без вкуса, за исключением кимоно, позволявшего зато видеть два вершка бедра в белом трико. Это, по-видимому, все заметили. Штеттен был более сносен, чем обычно, ему

следует играть лишь в фарсах, да и то лишь на вторых ролях, так как он слишком уж ненатурален. К тому же он так ужасно патетичен и страдает катастрофической привычкой все огрублять. Гелен в роли судебного исполнителя создал яркий и красочный гротескный образ, он вполне хорош, обнаруживает свою пригодность для сцены, как это он уже доказал еще в прошлом году в роли католического священника и в роли столяра в «Мастере масок». Ему часто дают не его роли. Слуга в исполнении Райхардта тоже забавен, хороший рисунок, игра не лишена красочности и изящества. Ранфт играет племянника просто и тепло. В нем есть что-то честное и натуральное, мне доставляет удовольствие видеть его на сцене. Розен в роли д-ра Как-его-бишь совершенно непримлем. Молодой человек играет очень скованно и неуверенно, без всякого подъема и изящества, как будто он еще ученик театральной школы. Остальные актеры играли неплохо, хотя и без особых нюансов. Аплодисменты были бурными. Я лично смотрел это «Принудительное вселение» с несравненно большим удовольствием, чем некоторые другие принудительные вселения нашего Городского театра.

1920

Ответ на открытое письмо членов труппы Городского театра

Поскольку после всего происшедшего аугсбургская газетная критика почти единодушно сошлась во мнении, что постановки Городского театра выходят за рамки терпимого и угрожают подорвать коммерческую его основу (в которой непосредственно заинтересованы и городские власти), члены труппы Городского театра сочли своим долгом отвергнуть эту критику (поскольку она выходит за рамки терпимого и угрожает подорвать коммерческую основу Городского театра).

1

Члены труппы требуют, чтобы критика писала лишь о «горячем приеме», с каким, например, «Разбойники»

Шиллера были встречены галеркой, хотя постановка была безобразной. Члены труппы отмечают, что «Старый Гейдельберг» является любимой пьесой немецкого народа. Одновременно они отмечают, что глас народа есть глас божий, а посему «Старый Гейдельберг» — любимая пьеса бога.

Члены труппы обещают «сложить оружие», если будет доказано, что и публика отвергает их спектакли. Хотел бы я знать, на каком основании труппа считает себя вооруженной, если театр на две трети бывает пуст? Господа, в пустых креслах зала сидят отвергающие вас зрители!

Актерам, которые хотели бы обосноваться в театре, как в богадельне, и которым ничего не нужно, кроме своего покоя, не следует принимать так близко к сердцу слово «провинциальный», встречающееся, как совершенно справедливо замечают члены труппы, почти в каждой нашей рецензии.

Правда, провинциал, ругая провинцию, всегда имеет в виду лишь театр. В данном случае для действительно Городского театра самое неприятное в том, что он в провинции, и это в городе с населением в 150 000 человек!

Однако ответим по существу:

2

Принципиальные положения

1. Наши классики не для того создавали свои произведения, чтобы Аугсбургский Городской театр мог продолжать свое существование.

2. Деловая объективность в вопросах искусства означает: внутреннюю заинтересованность, правдивость, нетерпимость к искажениям. Интересы искусства — выше интересов деятелей искусства. Личные интересы деятелей искусства абсолютно не трогают критика, если эти интересы не имеют ничего общего с искусством.

3. Что касается словесного оформления, то здесь рецензент может и уступить. Вместо «гнусный спектакль» можно писать «паршивенькая премьера».

4. Критик должен заставить актера полностью использовать весь материал, которым тот располагает.

Но критик должен рассматривать и самого актера как материал, определяя его пригодность для создания произведения искусства.

5. Если артистов принуждают к антихудожественной игре, то они сами должны бороться с этим. Но их игра оценивается только по ее действительной ценности.

6. Лишь абсолютные бездарности могут иметь наглость рекомендовать критику превратиться в репортера. Больного не исцелишь от кашля тем, что завяжешь ему рот.

3

Советы

1. Критик вынужден требовать от режиссуры сохранения духа пьесы и общих контуров ее структуры (хотя бы в самых общих чертах). Критик готов считать приемлемой хотя бы легкую нюансировку, если от этого не страдает суть пьесы. В этом смысле критик отдает должное таким постановкам театра, как «Пигмалион», «Роза Бернд» и «Коварство и любовь». (Показывать городской публике «кое-как гальванизированные трупы классиков» — это дикость и невежество.)

2. Критик никогда не выступал за необходимость скульптурных декораций, но он всегда боролся против антихудожественности карикатурных декораций природы из наших реквизитов, лишь стеснявших полет фантазии зрителей. Критика удовлетворена декорациями, использовавшимися во «Всяком» * и «Дон Карлосе». (Критик против дешевых эффектов, искажающих постановку «Всякого», а также против прямотаки нелепого фонтана в «Тассо».)

3. Критик, к сожалению, должен еще биться над тем, чтобы роли распределялись правильно, хотя это и должно быть всецело делом театра! При распределении ролей руководствуются совершенно нелепыми принципами (совершенно игнорирующими индивидуальность актера). Дело дошло до того, что один из рецензентов после усердных, но бесполезных усилий понять, почему актеру дали совершенно неподходящую ему роль, исполнение которой только вредит ему, высказал предположение, что актер получил эту роль

вследствие своих политических взглядов. Он мог бы, конечно, высказать также предположение, что актер получил ее из-за своего носа или из-за носа своей бабушки. Критик отвергает принцип использования актера в зависимости от амплуа как нерациональный и антихудожественный, если актер действительно не овладел этим амплуа. При распределении женских ролей руководствуются не талантом и не склонностями, а тем, настолько ли богата та или иная актриса, чтобы купить себе костюм. Вот и получается, что на эти костюмы никто не хочет смотреть. Бывает и так, что актера с ярко выраженными данными для роли бонвивана вынуждают или допускают играть роль Карла Моора, что лишает «Разбойников» всякого интереса для зрителей, отталкивает серьезную публику от театра и тем самым ставит под угрозу финансовые дела театра. А соответствующие советы печати, благожелательно настроенной по отношению к театру, совершенно игнорируются.

4. Бездарное и инертное художественное руководство театра лишь губит актеров, используя их не по назначению. Даже благожелательнейшему критику не всегда удастся отделить заслуги актера от заслуг режиссера или взять под защиту режиссера от дилетантских вмешательств директора.

5. Критик убежден, что труппа Городского театра располагает достаточными художественными силами и желанием и при умном художественном руководстве и правильном расходовании средств сможет добиться хороших творческих успехов даже при своих теперешних возможностях.

4

Я решительно отвергаю саму форму меморандума, свидетельствующую о тщеславии и претенциозности. Я безуспешно пытался обнаружить в нем что-либо другое, кроме как документально зафиксированное непреклонное желание упорствовать в жалких отговорках перед лицом явных недостатков театра. Мои собственные критические замечания отличались предельной умеренностью, какая вообще допустима по отношению к этим недостаткам. Опираясь на мои замечания, еще

нельзя создать себе представление о художественном уровне театра. Действительное представление о художественном уровне театра как раз и дает только что сделанное замечание, что моя критика отличалась предельной умеренностью, осторожностью и той степенью терпимости, которую имеет право позволить себе художник, не утративший чувства ответственности.

На утверждение членов производственного совета, будто я вмешиваюсь в сферу компетенции своих коллег по опере и оперетте, я могу лишь возразить: я никогда не писал о чем-нибудь другом, кроме как о драме. Ведь инициалы, если они плохо напечатаны, так легко спутать.

1920

**Жалобы недовольного,
или желание биться головой об стену**

Я не знаю, приходилось ли руководителю нашего Городского театра бывать когда-либо внутри другого театра (внутренний вид его театра говорит против такого предположения), и я сомневаюсь, зайдет ли он когда-нибудь в другой театр (он слишком занят преодолением трудностей, возникающих для человека, которому для руководства театром не хватает ни образования, ни таланта, ни усердия), и тем не менее я хотел бы попросить его хотя бы раз бегло осмотреть собственный театр снаружи. У человека, если он, конечно, не профессиональный мошенник, непременно должно что-то быть на уме, раз уж он, не имея никаких данных для этого, стал руководителем Городского театра (особенно в городе, отцов которого никак не упрекнешь в отсутствии ума). Можно ведь ожидать, что вдруг его осенит, какой чудовищный аппарат — огромный дом, массу картона, осветительных установок, людей, денег и т. д. — он использует для того, чтобы томить скукой немногочисленную и постоянно уменьшающуюся в числе публику. Он, правда, может тешить себя мыслью об успехе, и притом значительном. Однако возникает вопрос: не является разве своего рода искусством выходить в течение многих лет победителем из тихой

и упорной борьбы с интеллигентным зрителем, неизменно заставляя его, совершенно разбитого и плачущего, покидать поле битвы? Действительно, это большая победа, хоть и не тяжелая. До тех пор, пока хватает глупцов, которые заходят в такой театр или субсидируют его, хоть и не посещают, либо потому, что не посещают, директору всегда обеспечена бутылка вина к столу. Ибо тем, кто по долгу службы вынужден ходить в театр и писать о нем, очень скоро надоест биться головой об стену, то есть возражать этому кастрату, который только и знает, что твердит свои глупые отговорки: зритель, мол, слишком глуп, чтобы понимать что-либо лучшее. Разве вобьешь ему в голову, что дураками театр не заполнишь? Он не может оправдаться ничем иным, кроме как глупостью публики, однако живет он только за ее счет. Вполне вероятно, что театр не может существовать без ловкого дельца. Но весьма сомнительна необходимость существования театра, на подмостках которого нет ни искорки художественной мысли. И что с того, что гора в страшных муках родит две маленькие мышки? Если так трудно делать халтуру, то спрашивается, зачем она вообще нужна? Разумно ли, чтобы сотни тысяч людей платили деньги ради того, чтобы у одного человека был заработок? Разумно ли, чтобы тысячи человек обходились без театра только ради того, чтобы один человек, ничего в нем не смыслящий, имел крышу над головой? Отцы города неизменно поддерживают этого вредителя, будто они благодарны ему уже за одно то, что в этом здании их города, несмотря ни на что, каждый вечер поднимается занавес и публике преподносится очередной наркотик или христианская заповедь «не убий»; за то, что одни поют, другие зевают, третьи аплодируют, а те, кто освистал бы спектакль, не пришли. Как будто отцы города рады уже тому, что театр не бездействует, хотя ему, кроме того, недостает таланта и честного радения, и что нет никаких неприятностей! Но откуда им догадаться, чего не хватает театру, когда они не знают, что там происходит?

П р и л о ж е н и е

СЦЕНЫ ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ АКТЕРОВ *

Вариации на классические темы

Драматические ситуации из трагедий Шекспира и Шиллера (сцена убийства в «Макбете» и спор королев в «Марии Стюарт») перенесены в обыденную обстановку; этим достигается «эффект отчуждения» на классическом материале. Уже давно в наших театрах при исполнении этих сцен на первый план выступают не изображенные в них события, а взрыв человеческих страстей, ими вызванный.

Предлагаемые вариации вновь пробуждают у актеров интерес к самим событиям и к форме их отображения, а также к стилю оригинала, к его стихотворному языку, то есть к тому специфическому, что автор добавляет от себя.

Убийство в доме привратника (сравни «Макбет», II акт, 2 сцена)

Домик привратника. Привратник, его жена. В углу спит нящий. Входит шофер с большим пакетом в руках.

Ш о ф е р. Смотрите не разбейте! Вещица очень хрупкая.

Ж е н а п р и в р а т н и к а (*берет пакет*). А что в нем?

Ш о ф е р. Божок китайский. На счастье.

Ж е н а п р и в р а т н и к а. Это подарок хозяйки мужу?

Ш о ф е р. Да. Ко дню рождения. Придут горничные и заберут. Вы скажите им, ффрау Ферзен, чтобы несли поосторожней. Эта штука дороже, чем весь ваш домишко.

Ж е н а п р и в р а т н и к а. Скажи, пожалуйста, божок на счастье! Зачем он им — у них и так денег куры не клюют. Вот нам бы он пригодился.

П р и в р а т н и к. Не скули! Скажи спасибо, что хоть работа есть. Отнеси-ка его в чулан.

Ж е н а п р и в р а т н и к а с пакетом в руках идет к двери. На ходу, обирачиваясь:

— Ни стыда, ни совести — за божка такие деньги платят... Дороже, чем весь наш дом... Не то что у нас: есть крыша над головой — и то слава богу. А ведь работаешь день-деньской, спины не разгибая. Просто зло берет. *(Она пытается открыть дверь, спотыкается и роняет пакет.)*

П р и в р а т н и к. Осторожней!!!

Ж е н а п р и в р а т н и к а. Разбился!

П р и в р а т н и к. Черт! Смотреть надо было!

Ж е н а п р и в р а т н и к а. Беда! Божок теперь без головы. Они нас выгонят в шею, если узнают! Хоть в петлю лезь.

П р и в р а т н и к. Как пить дать выгонят, и никуда не устроишься без рекомендации. Прямо бери суму и иди по миру, как этот голодранец *(показывает на нищего, который тем временем открыл глаза)*... Заплатить все равно не сможем.

Ж е н а п р и в р а т н и к а. Хоть в петлю лезь!

П р и в р а т н и к. Этим дела не поправишь.

Ж е н а п р и в р а т н и к а. Что бы такое придумать?

Н и щ и й *(спросонья)*. Что случилось?

П р и в р а т н и к. Заткнись, ты! *(К жене.)* Ничего тут не придумаешь. Нам-то его передали в целостности. Собирай вещи, чего уж там.

Ж е н а п р и в р а т н и к а. А может, обойдется как-нибудь. Скажем, что нам его такого принесли.

П р и в р а т н и к. Шофер у них десять лет служит. Ему поверят — не нам.

Ж е н а п р и в р а т н и к а. Нас двое, а у него свидетелей нет.

П р и в р а т н и к. Дура ты, вот что. Какой я свидетель! Муж и жена — одна сатана. Я барыню знаю — она нас по миру пустит, все имущество опишет. Пощады не жди.

Жена привратника. Что же такое придумать...

Слышен звонок.

Привратник. Вот! Пришли.

Жена привратника. Подожди. Я спрячу. *(Быстро уносит пакет в чулан и вновь возвращается. Показывает на нищего, который снова уснул.)* Он все время спал?

Привратник. Нет, просыпался.

Жена привратника. Он это видел?

Привратник. Кто его знает. А что?

Снова звонок.

Жена привратника. Оттащи его в чулан.

Привратник. Надо открыть, не то сразу догадуются.

Жена привратника. Задержи их там за дверью. *(Кивает на нищего.)* Это он все натворил, там в чулане, мы ничего не знаем, понял? *(Трясет нищего за плечо.)* Вставай, слышишь!

Привратник идет открывать. Жена привратника заталкивает сонного нищего в чулан. Возвращается, проходит через сцену и скрывается за дверью напротив.

Привратник *(входит в комнату с горничной и экономкой)*. Такой холод, а вы без пальто.

Экономка. Мы только на минутку, за пакетом.

Привратник. Он у нас в чулане.

Экономка. Барыне не терпится. Давайте его сюда.

Привратник. Что вы, что вы — я сам отнесу.

Экономка. Не беспокойтесь, господин Ферзен.

Привратник. Какое тут беспокойство! Я с удовольствием.

Экономка. Спасибо, спасибо, господин Ферзен, право, не стоит. *(Подходит к чулану.)* Сюда идти?

Привратник. Да, да, там сразу увидите — большой сверток. Это что же, божок китайский?

Горничная. Барыня сердится: почему шофер не привез его раньше. Говорит, ее здесь в грош не ставят, ни на кого положиться нельзя, все думают только о себе, а как что случится — и спросить не с кого! Знаете,

она такая! С ног собьешься! Такой госпоже не всякий угодит.

Привратник. Ясное дело, не всякий.

Горничная. Моя тетушка всегда говорит: с чертом в карты сел играть — умей масти примечать.

Экономка (*из чулана*). Какой ужас!

Привратник и горничная. Что, что такое?

Экономка. Это сделано с умыслом! Смотрите — голову отбили.

Привратник. Как отбили?

Горничная. Кому? Божку?

Экономка. Полюбуйтесь! Надвое раскололся. Я когда взяла пакет — сразу заметила. Еще подумала — не развернуть ли его. Только приподняла бумагу — голова и выкатилась.

Привратник и горничная бегут в чулан.

Экономка. Подумать только! Подарок ко дню рожденья. А госпожа так верит в приметы.

Жена привратника (*входит в комнату*). Что случилось? Что с вами?

Экономка. Фрау Ферзен, мне не хочется огорчать вас, я ведь знаю, на вас всегда можно положиться. Но тут уж прямо язык не поворачивается. Божок, китайский бог счастья разбился!

Жена привратника. Как? Разбился? В моем доме?

Привратник (*выходит из чулана, за ним горничная*). В голове не укладывается. Что с нами будет?! Надо же! Барыня нам так доверяет — и тут вдруг случилось такое. Как я теперь барыне на глаза покажусь?

Экономка. Но кто же это мог сделать?!

Горничная. Небось нищий, лотошник этот, кто же еще? Притворяется, что сейчас только проснулся, а у самого на коленях шпагат, которым пакет был обвязан. Видно, сунул туда нос — думал чем-нибудь пожиться.

Привратник. Эх, досада, я его только что выставил за дверь.

Экономка. Надо было задержать его!

Привратник. Бог знает, как я его упустил. Но

кто мог бы сразу все сообразить, да еще в такой момент. Никто, поверьте! Я взбесился просто: гляжу, лежит божок, разбитый, голова в угол откатилась, а этот бездельник сидит на лавке и зевает как ни в чем не бывало. Я только и успел подумать — что скажет барыня?

Экономка. Надо сообщить в полицию — они его быстро разыщут.

Жена привратника. Боже мой, мне дурно.

Ссора торговков рыбой
(сравни «Мария Стюарт», 3 акт)

1

Улица. Фрау Цвиллих и ее сосед.

Фрау Цвиллих. Нет, ни за что, господин Кох, этого я не перенесу. Не буду я так унижаться. Что-то, но уважать себя я еще не перестала. Как я после этого покажусь в рыбном ряду! Всякий скажет: вот она, та самая, которая у Шайт в ногах валялась, у этой ехидны.

Господин Кох. Поберегите нервы, фрау Цвиллих, к Шайт все равно вам идти придется. Ведь если племянничек ее покажет против вас в суде, вас, как пить дать, в кутузку упрячут месяца на четыре.

Фрау Цвиллих. Никого я не обвешивала, врут они все!

Господин Кох. Так-то оно так, фрау Цвиллих, мы это знаем, а вот знает ли об этом полиция? Эта Шайт куда хитрей вас, вам с ней трудно тягаться.

Фрау Цвиллих. Подлость какая!

Господин Кох. Верно, верно, всякий скажет, что это свинство с ее стороны — подослать к вам племянника своего, фрукта эдакого. Сторговал камбалу и шасть в полицию — взвешивать ее на контрольных весах! В участке-то знают, конечно, что Шайт давно на вас зуб точит. Покупателей вы у нее отбиваете. Но вся беда в том, что деньги вы за два фунта получили, а камбала эта проклятая на десять граммов не дотянула.

Ф р а у Ц в и л л и х. Да, заговорила я с племянником ее — вот и не посмотрела на весы. Через обходительность свою страдаю.

Г о с п о д и н К о х. Да, все у нас знают, как вы угодить умеете.

Ф р а у Ц в и л л и х. А то как же! Покупатели ко мне идут, а не к ней! А почему? Потому что я внимательна, у меня к каждому свой подход есть. Вот она и взбеленилась. И до чего дошла! Мало того, что контролер меня с рынка прогнал, так племянник этот по ее указке по судам меня затаскать грозит! Ну это уж слишком!

Г о с п о д и н К о х. Теперь вам надо быть осторожней. Послушайте моего совета, выбирайте слова, когда с ней говорить будете.

Ф р а у Ц в и л л и х. Легко сказать! Хватит уж того, что я иду к этой стерве, вместо того чтобы в суд на нее подать за клевету... «Выбирайте слова»!

Г о с п о д и н К о х. Да, выбирайте слова! Скажите спасибо, что она согласилась выслушать вас в моем присутствии. Я разделяю ваши чувства, но смотрите не испортите все дело. Уж больно вы горячая!

Ф р а у Ц в и л л и х. Да поймите же вы, господин Кох, не могу я, сил моих нет. Целый день я ждала, пока она согласится выслушать меня. Целый день твердила себе: возьми себя в руки, не то упрячет она тебя в тюрьму. Все думала, как бы с ней полюбезней быть, разжалобить ее. А вот теперь не могу: ненавижу я ее, гадину. Глаза бы ей бесстыжие выцарапала.

Г о с п о д и н К о х. Успокойтесь, фрау Цвиллих. Вооружитесь терпением. Ведь вы у нее в руках. Поклонитесь ей, упросите ее. Поборите свою гордость, не до этого сейчас.

Ф р а у Ц в и л л и х. Я знаю, вы мне помочь хотите. Хорошо, я пойду, но помяните мое слово, к добру это не приведет. Мы с ней — как кошка с собакой. Она мне на мозоль наступила, а я бы ей, проклятой... (*Скрываются за углом.*)

Вечер. Рыбные ряды. За прилавком лишь одна торговка — ффрау Шайт. Рядом ее племянник.

Фрау Шайт. А, чего мне с ней разговаривать. Наконец-то я от нее избавилась. Прямо благодать на рынке с тех пор, как ее нет, вчера и сегодня. Как она перед покупателями лебезила: «Возьмите угря, сударыня.— чудо-угорь! А супруг-то ваш поправился уже? Ну, слава богу. А вы, как всегда, прекрасно выглядите». Тошно слушать было.

Покупательница. Заболталась я с вами, проужин и забыла. А щучка-то мелковата.

Фрау Шайт. Попробуйте, поймите покрупнее, мадам! Что я, сама ее делаю? Щуренок и есть. Не хотите — не берите. Плакать не буду.

Покупательница. Ну, не сердитесь. Я просто так сказала. Молодой щуренок ведь.

Фрау Шайт. И усы у него не отрасли, стало быть, он не про вас. Шабаш, Гуго, собирай корзины.

Покупательница. Беру, беру, не кипятитесь.

Фрау Шайт. Два тридцать (*Заворачивает ей щуку. Обращаясь к племяннику.*) Приходят на ночь глядя и еще привередничают. Тоже мне! Ну ладно, пошли.

Племянник. Ты хотела еще поговорить с ффрау Цвиллих, тетя.

Фрау Шайт. Я сказала, пусть придет, как стемнеет. Где же она? (*Появляются ффрау Цвиллих и господин Кох. Они останавливаются у соседнего прилавка.*)

Племянник. Вот она, пришла.

Фрау Шайт (*делая вид, что не замечает их*). Собирайся живей. Удачный был сегодня день. Вдвое больше продали, чем в прошлый четверг. Покупатели чуть не передрались. Только и слышно: «Мой муж всегда говорит, сразу видно, что этот карп у ффрау Шайт куплен, пальчики оближешь!» Выдумают тоже! Будто все карпы не одинаковые!

Фрау Цвиллих (*обращаясь к Коху, с дрожью в голосе*). Будь у нее хоть капля жалости в душе, она бы так не говорила.

Фрау Шайт. Камбалы свежей не угодно ли?

Племянник. Это же фрау Цвиллих, тетя.

Фрау Шайт. Что? Каким ее ветром сюда занесло?

Племянник. Будет тебе, тетя. Сказано же в святом писании: возлюбл ближнего своего.

Господин Кох. Смените гнев на милость, госпожа Шайт. Эта несчастная женщина не решается первой заговорить с вами.

Фрау Цвиллих. Не могу я, господин Кох.

Фрау Шайт. Вы слышите, господин Кох, что она говорит. И это называется несчастная женщина, которая за милостью пришла, которая все глаза себе выплакала! А сама нос дерет! Нахалка была, нахалка и есть.

Фрау Цвиллих *(в сторону)*. Стерплю и это. *(Обращаясь к фрау Шайт)*. Ваша взяла. Счастлив ваш бог, но знайте меру. Протянем друг другу руки. *(Протягивает ей руку.)*

Фрау Шайт. Вы сами виноваты, что попали в такое положение. Доигрались.

Фрау Цвиллих. Помните, фрау Шайт, изменчиво людское счастье. Я в этом убедилась. Не уповайте па него. Подумайте, что люди скажут. Сколько лет мы с вами рядом торговали. Никогда еще на рынке не было такого. Ну что вы молчите, словно в рот воды набрали. Хотите, на колени встану? Знаю, сидеть мне в кутузке, если вы не смиростивитесь. Пришла вот к вам, да слова в горле застревают, стоит лишь на вас посмотреть.

Фрау Шайт. А покороче нельзя ли, почтенная? Не желаю я, чтобы люди нас вместе видели. И то сказать, я по-христиански поступила. Ведь вы у меня два года подряд покупателей переманивали.

Фрау Цвиллих. Уж и не знаю, что еще сказать. Скажешь вам правду — вы обидитесь. Вы ведь не по чести со мной поступили. Вы племянника нарочно подослали, свинью мне подложили. Этого я от вас не ожидала, да и ни от кого другого. Все мы одинаково торгуем — что вы, что я. А вы меня теперь в суд тащите. Вот что: забудем все. Ни вы, ни я не виноваты.

Мы обе рыбу продавали, и каждой хотелось больше продать. А покупатели разное говорили, мне одно, вам другое. Мне передали, будто вы сказали, что у меня рыба гнилая, а я вроде говорила про вас, что вы обвешиваете, а может быть, и наоборот было. Кто его знает. Теперь нам делить больше нечего. Ведь мы могли бы жить, как две сестры, вы — старшая, я — младшая. Поговорили бы раньше по душам, и дело бы так далеко не зашло.

Фрау Шайт. Еще чего не хватало — змею на груди пригреть! Нечего вам делать на рынке. Непорядочная вы! Рядом с вами ничего не продашь — только о себе и думаете! Покупателем одного за другим у меня переманили. Вся вы как есть фальшивая! Липла, подмазывалась — «может, еще судачка, мадам!». Сказала я вам раз начистоту — так вы мне судом за оскорбление пригрозили. А судить-то вас теперь будут.

Фрау Цвиллих. На все воля божья, фрау Шайт. Не решитесь вы такой грех на душу взять.

Фрау Шайт. А кто мне помешает? Вы первая начали — грозились меня по судам затаскать. Знаю я вас — скажи я племяннику, чтобы он свою жалобу назад взял, завтра же вы снова будете на рынке! С вас, как с гуся вода, — помаду новую, небось, купите и будете кельнеру из «Красного льва» глазки строить, чтобы всю треску у вас брал. Точно так и будет, ежели я гнев на милость сменю.

Фрау Цвиллих. Да пропади он пропадом, рынок! Пусть вся выручка ваша будет. Бога ради! Уступаю вам свой прилавок. Ваша взяла — доканали вы меня. От меня только половина осталась. Никто не узнает прежнюю Цвиллих. Перестаньте меня травить, отпустите душу на покаяние, так и скажите — показала я тебе, где раки зимуют, а теперь иди с богом. Одно слово только, и я вам от всего сердца спасибо скажу, в пожки поклонюсь! Скажите, не тяните больше! Не скажете, в полицию пойдете — не позавидую я вам. Как тогда людям в глаза глядеть будете?

Фрау Шайт. Что, обломала я вас! Не помогут вам больше ваши штучки! Участковый-то поприостыл. Некому вступиться. Разбежались все кавалеры. У вас

ведь как? Пусть человек женатый, переженатый,— раз он устроил вам выгодный заказ, вы с ним в тот же вечер в кино.

Ф р а у Ц в и л л и х. Нет, не выдержу. Это уж слишком.

Ф р а у Ш а й т (*смотрит на нее долгим презрительным взглядом*). Как, Гуго? И это фрау Цвиллих? Разлюбезная наша фрау Цвиллих! И это на нее все как мухи на мед летят! А меня стороной обходят, словно кучу павозную. Чучело, мол, старое. Потаскуха она и ничего больше.

Ф р а у Ц в и л л и х. Нет, это чересчур.

Ф р а у Ш а й т (*с кривой усмешкой*). Вот вы какая. Сбросила маску, красotka.

Ф р а у Ц в и л л и х (*сдерживая гнев, с достоинством*). Верно, господин Кох, грешила я по молодости лет. Случалось, улыбнешься кому-нибудь из покупателей, но скрывать мне нечего. А что наговаривают на меня всякое, так добрая слава лежит, а худая по свету бежит. Дойдет и до вас черед, фрау Шайт. Вы-то никому не скажете, с кем время проводите. Весь рынок говорит про ваши темные делишки. Кто же этого не знает, мамаша-то ваша с билетом была!

Г о с п о д и н К о х. Боже мой! Теперь все пропало. А вы ведь обещали сдерживаться, Фрау Цвиллих.

Ф р а у Ц в и л л и х. Хорошо вам говорить: сдерживаться. Никто б такого не стерпел, а я терпела. Но уж теперь я молчать не буду. Все выложу, все!

Г о с п о д и н К о х. Она себя не помнит, фрау Шайт, не думает, что говорит.

П л е м я н н и к. Не слушай ее, тетя. Пойдем. Я понесу корзины.

Ф р а у Ц в и л л и х. Кто гнилую рыбу в «Красного льва» сбывал? Она весь рынок позорит. И в ряды ее пустили потому, что братец ее, прохвост этот, с контролерами день и ночь пьянствует!

Интермедии

Предлагаемые интермедии к «Гамлету» и «Ромео и Джульетте» написаны отнюдь не как дополнение к тексту этих трагедий Шекспира. Их следует играть лишь на репетициях. Сцена на пароме задумана как интермедия между третьей и четвертой сценой четвертого акта «Гамлета». Эта сцена, так же как и стихотворный эпилог ее, должны предотвратить героизацию образа Гамлета. Буржуазные критики обычно считают колебания Гамлета наиболее интересным, принципиально новым элементом этой трагедии. В то же время они полагают, что резня в пятом акте, то есть отказ Гамлета от рефлексии и переход к «действию», является положительным моментом. На самом же деле ничего нового здесь нет, ибо это не действие, а злодейство. Маленькая интермедия помогает понять колебания Гамлета — они объясняются новыми буржуазными нормами поведения, распространившимися к тому времени на общественно-политическую сферу. Две интермедии к «Ромео и Джульетте» написаны, конечно, не в подтверждение старой истины, гласящей «чужая радость — твое горе», а для того, чтобы Ромео и Джульетта в исполнении актеров были живыми людьми, полными противоречий.

«Гамлет»

Сцена на пароме

(Играется между 3 и 4 сценой IV акта)

На пароме Гамлет, паромщик и приближенный Гамлета.

Г а м л е т. Что это за постройка там на берегу?

П а р о м щ и к. Это форт береговой стражи, ваше высочество.

Г а м л е т. А для чего этот деревянный желоб, что спускается к воде?

П а р о м щ и к. Чтобы грузить рыбу на норвежские суда.

Г а м л е т. Станный форт. Там что же, рыбы живут?

П а р о м щ и к. Там их солят. Его величество король, ваш новый батюшка, подписал торговый договор с Норвегией.

Г а м л е т. Раньше мы носылали в Норвегию солдат. Теперь их, стало быть, засаливают. Странная война.

П а р о м щ и к. Войны теперь нет. Мы уступили им прибрежную полосу, а они обязались покупать рыбу у нас. Теперь там к нашему голосу больше прислушиваются, чем раньше. Право больше, сударь.

Г а м л е т. Значит, рыбы служат теперь новому королю верой и правдой?

П а р о м щ и к. Все говорят: от войны сыт не будет, сударь. Все за короля.

Г а м л е т. Но, как я слышал, послу его величества, моего первого отца — не путайте его, пожалуйста, со вторым, — дали пощечину на придворном балу в Норвегии. Теперь это предано забвению?

П а р о м щ и к. Его величество, с позволения сказать ваш второй батюшка, как говорят, изволили заметить, что господин посол был слишком хвастлив для дипломата страны, в которой слишком много рыбы.

Г а м л е т. Похвальная терпимость.

П а р о м щ и к. Полгода у нас на побережье все волновались: король колебался, подписывать договор или нет.

Г а м л е т. Неужели колебался?

П а р о м щ и к. Колебался. Еще как! Один раз даже усилили гарнизон форта. Все говорили: «Будет война! Никакой торговли, что делать с рыбой!» Все места себе не находили. Один день надеялись, другой — отчаивались. Но с божьей помощью наш добрый государь подписал договор.

П р и б л и ж е н н ы й Г а м л е т а. А честь?

Г а м л е т. Откровенно говоря, я не вижу в этом ущерба для нашей чести. Новые методы, друг мой. Ныне так принято повсюду. Запах крови теперь не в моде, вкусы изменились.

П р и б л и ж е н н ы й Г а м л е т а! Презренные мирные времена! Худосочное поколение!

Г а м л е т. Почему мирные? Может, теперь сражаются рыбами? Пикантная мысль: засаливать солдат. Минута стыда и много чести. Дал послу пощечину — изволь покупать рыбу. Стыд, того гляди, в могилу сведет, а честь можно рыбкой заесть. Смотришь, так и убийца оставит о себе добрую память: умел, скажут, человек сносить оскорбления. А недостойный сын в свое оправдание ссылается на богатую прибыль от рыбы. В заслугу ему поставят, что его обуяли угрызения совести, не по отношению к убитому — о нет! — по отношению к убийце. Трусость становится его главным достоинством. Перестань он быть подлецом — все скажут в один голос: вот подлец, и так далее, и так далее. Одно остается — сидеть сложа руки, а то, боже упаси, поймаешь рыбку удить.

Цветет торговля, склеп травой порос.
Вид запустенья сердце жжет укором.
Счет не сведен, но коль сведешь его,
Другие сразу спутаешь расчеты,
Что лучше: поспешить иль опоздать?
Итак, в живых останется подлец.
Подлец? С чего ты взял? Муж славный пред тобою.
Так говорят, да так и есть, пожалуй.
Разрушить хочешь ты все созданное им
Лишь потому, что на чужом несчастье
Построил счастье он? Что делать дальше?
Вернуть ландскнехтов в форт и вновь вершить
Кровавые дела, с которых, не колеблясь,
Он начал путь свой? Боже! Не колеблясь!..
О, если бы на миг заколебался он!

Эпилог

И вот, под грохот, случившихся, к счастью,
Чужих барабанов и воинским
Кличем ландскнехтов чужих ушиваясь,
Сбросил он бремя разумных
Гуманных сомнений. Случай помог,
Как одержимый, в кровавом своем ослеплении

Он убивает подряд мать, короля и себя,
Так оправдал он слова Фортинбраса
О том, что, взойдя на престол,
Гамлет достойным бы стал королем.

Слуги

*Интермедии к «Ромео и Джульетте»
(Играются между 1 и 2 сценой II акта)*

I

Ромео с одним из своих издольщиков

Ромео. Говорят тебе, старик, мне нужны деньги.
Не бойся, на доброе дело.

Крестьянин. Но куда же нам деваться, коль
ваша милость возьмут и продадут участок? Нас ведь
пятеро душ здесь.

Ромео. Наймешься куда-нибудь! Работник ты хо-
роший — я тебя кому хочешь порекомендую. Мне
нужны деньги — у меня свои обязанности. Ничего ты
в этом не понимаешь! Ну как тебе втолковать, что не
могу я выставить на улицу без подарка даму, которая
пожертвовала для меня всем. «Прощай, милая, ска-
тертью дорога!» Этого ты хочешь? Ну, знаешь ли, тогда
ты последний прохвост, эгоист ты бессовестный. Про-
щальные подарки стоят дорого. И дарят их от чистого
сердца бескорыстно, ничего не требуя взамен! Не так
ли, старина? Будь другом, не порти мне всю музыку!
Помнишь, как ты меня ребенком на коленях держал,
как ты мне лук вырезал, помнишь? Подумай, что люди
скажут: даже старый Гоббо не хочет помочь Ромео,
бросил его в беде, плюет на его доброе имя. Пойми же,
дурень, я люблю! Я всем готов пожертвовать. Пойду
на все ради нее, моей любимой, — на злодеяние, на
убийство! И гордиться этим буду! Тебе этого не по-
нять — стар ты уже, Гоббо, слишком стар, душа у тебя
зачерствела. Надо же мне отвязаться от моей прежней
пассии. Видишь, я тебе все, как на духу, открыл. И вот

я спрашиваю у тебя, Гоббо, можно на тебя рассчитывать как прежде? Да или нет?

Крестьянин. Сударь, я не мастак речь держать. Но куда же мне с семьей деваться, если вы сгоните меня с земли?

Ромео. Эх, Гоббо, Гоббо. Жаль мне тебя. Ничего-то ты больше не понимаешь, толкуешь тебе битый час, что у меня душа горит, а ты свое заладил: земля, земля! При чем тут земля? Я о ней и думать позабыл. Нет у меня земли! Была, да сплыла! Что мне земля, когда я как в огне!

Крестьянин. Что же нам, с голоду помирать, сударь?

Ромео. Осел! С тобой и говорить нельзя по-человечески. Экие вы звери бесчувственные! Не хочешь ничего понять — так вон отсюда, да поживей!

Крестьянин. Да, конечно, что же еще от вас ждать! Может, и рубаху последнюю возьмете, и шапку? И башмаки? Звери тоже жрать хотят!

Ромео. Ах, вот ты как заговорил! Показал свое истинное лицо! Двадцать пять лет ты камень за пазухой держал! И это награда за мою доброту. Я с тобой как с человеком, а ты... Вон! Проваливай отсюда, пока цел! Скотина!

Ромео прогоняет крестьянина; однако крестьянин, спрятавшись, наблюдает сцену свидания влюбленных.

Ромео. Рубцы у тех улыбку вызывают, кому не наносили ран.

II

Джульетта и служанка

Джульетта. И ты любишь своего Турио? Очень любишь?

Служанка. Еще как, барышня! Прочту «Отче наш» на ночь, а заснуть не могу. Кормилица уже, извините, храпит, а я — босиком на цыпочках к окошку.

Джульетта. Ждешь, не придет ли он?

Служанка. Приходил уже раз.

Джульетта. О, я тебя понимаю. Я теперь с

уношением смотрю на луну — ведь мы вместе с Ромео глядели на нее. Ну, не молчи же, Расскажи мне, как ты его любишь? Что сделаешь ты, если ему будет грозить опасность?

Служанка. Опасность? Это если уволят его? Побегу и в ноги брошусь его барину!

Джульетта. Ах, нет! Смертельная опасность!

Служанка. А, вы про войну! Я бы ему все уши прожужжала, чтобы он притворился больным и не вставал с постели.

Джульетта. Но ведь это трусость.

Служанка. Я бы из него сделала труса. Легла бы к нему в постель — небось не вылез бы из-под одеяла...

Джульетта. Нет, я не про то. Если бы ему грозила смерть и, чтобы спасти его, тебе пришлось бы пожертвовать жизнью...

Служанка. Стало быть, вы про чуму, барышня, говорите. Тогда я бы намочила платок уксусом и замотала им лицо и ходила бы за ним. Как же иначе?

Джульетта. Уксус, боже мой! В такую минуту думать об уксусе!

Служанка. А что, барышня?

Джульетта. Да он все равно не помогает!

Служанка. Почему? Иногда, говорят, помогает.

Джульетта. Так или иначе, ты ради него рисковала бы жизнью, как я — ради моего Ромео. Но скажи: вот если бы он вернулся с войны без...

Служанка. Без чего, барышня?

Джульетта. Ну, ты понимаешь.

Служанка. Ах, вот вы о чем. Да я бы ему тогда все глаза выцарапала!

Джульетта. За что?

Служанка. За то, что на войну пошел!

Джульетта. И между вами все было бы кончено!

Служанка. Ясно! Что же тут подделаешь?

Джульетта. Нет, ты, я вижу, его не любишь.

Служанка. А что же тогда такое любовь? Мне все время хочется быть с ним вместе.

Джульетта. Но ведь это плотская любовь, земная.

Служанка. А вам такая любовь не нравится?
Джульетта. Почему не нравится? Нравится!
Но я люблю Ромео гораздо больше. Сказать не могу как.

Служанка. Что же, по-вашему, если я все время бегаю к Турнио, так я его меньше люблю? Как знать, может, я ему простила бы и то, о чем вы говорили! Точно простила бы! Уж больно я его люблю!

Джульетта. Но у тебя были сомнения?

Служанка. Это от любви.

Джульетта (*обнимает ее*). Правда твоя! Сегодня ты обязательно должна пойти к нему.

Служанка. Верно, барышня! А то отобьет его та, другая. Спасибо вам, что отпускаете меня сегодня пораньше. Встретится он с той — и всему конец.

Джульетта. Ты уверена, что перехватишь его у калитки в саду?

Служанка. А как же. Он всегда через ту калитку ходит! Свиданье-то у них в одиннадцать назначено.

Джульетта. Иди сейчас же. Тогда успеешь! Вот, накинь мой платок. Он тебе к лицу. А чулки какие на тебе?

Служанка. Шелковые! И буду с ним сегодня такая ласковая, как никогда! Я так люблю его.

Джульетта. Чу! Ты слышишь — ветка хрустнула!

Служанка. Похоже, кто-то со стены в наш сад спрыгнул. Пойду погляжу.

Джульетта. Только скорее. Не опаздай к Турнио!

Служанка (*у окна*). Знаете, кто это был? Кто сейчас в саду?

Джульетта. Ромео! О, Нерида, я выйду на балкон. Мне надо говорить с ним.

Служанка. А привратник? Его окно прямо под балконом. Он почует неладное, если в комнате все вдруг стихнет и он услышит голоса на балконе и в саду.

Джульетта. Верно! Ты пока походи по комнате взад-вперед и тазом греми, будто я умываюсь на ночь.

Служанка. Но я же Турнио упусти. Тогда мне хоть в петлю лезь!

Д жу л ь е т т а. Может, и его хозяин задержит. Он ведь слуга. Так походи по комнате. И смотри, тазом греми, не забудь. Н е р я да, дорогая, не оставляй меня, я должна поговорить с ним.

С л у ж а н к а. Ну, ладно. Только поскорей, барышня. Ради бога, поскорей.

Д жу л ь е т т а. Не волнуйся, я быстро. Ну, бери таз!

Джульетта выходит на балкон. В течение всей последующей сцены служанка ходит по комнате и время от времени толкает ногой таз. Часы бьют одиннадцать; она падает в обморок.

П р и м е ч а н и я

Общие работы по эстетике

К стр. 29

* Первый вариант статьи *«Пять трудностей пишущего правду»* («Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit») возник как ответ на анкету и говорил всего о трех «трудностях»; он был напечатан в парижской газете на немецком языке («Pariser Tageblatt» от 12 декабря 1934 г.) под названием «Писатели должны писать правду». В полном виде статья опубликована в апреле 1935 г. в Париже в немецком журнале «Unsere Zeit» (VIII, 2—3) В фашистской Германии эта статья Брехта распространялась подпольно, в виде «маскировочного издания»; писатель Ф.-К. Вейскопф в своей книге «Под чужими небесами» (Берлин, 1947) сообщает ее «маскировочное название» — «Практический самоучитель по оказанию первой помощи».

К стр. 39.

* Брехт имеет в виду работу В. И. Ленина «Империализм, как высшая стадия капитализма». В предисловии к этой работе (26 апреля 1917 г.) В. И. Ленин писал: «Брошюра писана для царской цензуры... Внимательный читатель легко подставит вместо Японии — Россию, а вместо Кореи — Финляндию, Польшу, Курляндию, Украину, Хиву, Бухару, Эстляндию и прочие не-великороссами заселенные области» (В. И. Ленин, Сочинения, изд. IV, т. 22, стр. 175—176).

** Имеется в виду философия атомистического материализма Эпикура, изложенная римским поэтом Каром Лукрецием (99—55 г. до н. э.) в поэме «О природе вещей».

К стр. 42.

* В памфлете «Скромное предложение» (1729).

К стр. 48.

* Написанная в 1938 году статья *«Широта и многообразие реалистического метода»* («Weite und Vielfalt der realistischen

Schreibweise») направлена, как говорил сам автор, против тенденции поставить реалистическому методу формальные границы. Впервые опубликована в 1954 г. в журнале «Neue deutsche Literatur», № 5, стр. 100—107.

** «Дас Ворт» («Das Wort») — ежемесячный литературный журнал, издавался в Москве с 1936 по 1939 год. В редакционную коллегию входили Б. Брехт, Л. Фейхтвангер, В. Бредель.

К стр. 54.

* Гриммельсхаузен, Иоганн Якоб Кристоф фон (1621—1676) — немецкий писатель, автор знаменитой повести «Похождения Симплициссимуса». Из его «Жизнеописания плутовки и бродяжки Кураж» (1669) Б. Брехт взял образ торговки Кураж.

К стр. 56.

* Статья «Народность и реализм» («Volkstümlichkeit und Realismus») написана Брехтом в изгнании в 1938 г.; опубликована посмертно в журнале «Sinn und Form», 1958, IV, стр. 495—502.

К стр. 61.

* Режиссер Эрвин Пискатор основал в 1920 г. «Пролетарский театр», на базе которого он пытался создать театр политический (см. его книгу «Политический театр», Берлин, 1928). Пискатору принадлежит идея «эпического театра», подхваченная и блестяще развитая Б. Брехтом.

К стр. 65.

* Датированное 26 сентября 1951 г. «Открытое письмо...» было опубликовано в центральном органе СЕИГ «Neues Deutschland».

Театр и драматургия

К стр. 67.

* Заметкой «Можно ли отобразить современный мир средствами театра?» («Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?») Брехт принял участие в пятой традиционной дискуссии «О театре», состоявшейся в 1955 г. в городе Дармштадте. Опубликовано в газете «Sonntag» от 8 мая 1955 г.

** Дюрренматт Фридрих (род. 1921) — швейцарский драматург, автор пьес «Так написано» (1947), «Слепой» (1948), комедии «Ромул Великий» (1949), «Брак господина Миссисипи» (1952), «Визит старой дамы» (1955), см. журнал «Иностранная литература», 1958, № 3.

К стр. 70.

* «Эпизация театра» («Literarisierung des Theaters»), или «Примечания к *Трехгрошовой опере*», написаны Брехтом и

1931 г. Впервые изданы в «Versuche», № 3, Берлин, 1931, с указанием автора: «Примечания к «Трехгрошовой опере» представляют собой часть опыта «О неаристотелевской драматургии». Полностью опубликованы в собрании пьес Б. Брехта («Stücke», т. III, 1955). Заглавие дается по изданию теоретических работ Б. Брехта *Schriften zum Theater*, Suhrkamp-Verlag, Berlin und Frankfurt am Main, 1957.

** *Джон Гэй* (1685—1732) — английский поэт и драматург, автор «Оперы нищих» (1728), сюжет которой был подсказан Гэю великим английским сатириком Джонатаном Свифтом. Воспользовавшись тем же сюжетом, Б. Брехт в 1928 г. заново его переработал. В русском переводе см. Б. Брехт, «Трехгрошовая опера», М., «Искусство», 1958.

К стр. 80.

* Пьеса «*Мать*» (с подзаголовком «Жизнь революционерки Пелагеи Ниловны Власовой из Твери») написана Брехтом по мотивам повести А. М. Горького в 1930—1932 гг., примечания к этой пьесе — в 1932 и 1936 гг.; частично опубликованы в «Versuche», № 7, Берлин, 1933. Полностью напечатаны в собрании пьес Б. Брехта («Stücke», т. V, Берлин, 1957).

** Термином *катарсис* (греч.) — «очищение» Аристотель обозначал воздействие трагедии на душу зрителя. В «Малом органоне» Б. Брехт пишет: «Аристотель называл катарсисом очищение посредством страха и сострадания либо очищение от страха и сострадания; это очищение производилось так, что само не являлось удовольствием; но оно вызывало удовольствие» (см. «Малый органон», § 4).

*** В Нью-Йорке пьеса «*Мать*» была поставлена 19 ноября 1935 г. в «Civic Repertory Theatre». Художником был Макс Горелик.

**** *Каспар Неер* — современный немецкий театральный художник, школьный товарищ Брехта, оформивший многие постановки его пьес («В чаще городов» — 1923, «Жизнь Эдуарда II» — 1924, «Что тот, что этот» — 1926, «Трехгрошовая опера» — 1928 и мн. др.). Иногда Неер выступал и в качестве режиссера («Возвышение и падение города Махагонни» — 1930 и др.). Большинство новшеств в оформлении спектаклей брехтовских пьес (занавес, спускающийся от середины сцены, щиты с надписями, скудные условные декорации) созданы непосредственно Неером.

К стр. 87.

* *Вейгель Елена* — выдающаяся современная актриса ГДР, исполняющая в пьесах Брехта многие главные роли (Власовой в пьесе «Мать», Тересы Каррар, матушки Кураж и мн. др.). После смерти Б. Брехта, с 1956 года, Елена Вейгель — художественный руководитель созданного Б. Брехтом театра «Берлинский ансамбль».

К стр. 108.

* Примечания к опере «Возвышение и падение города Махагонни» (1928—1929) — «*Современный театр — театр эпический*» («Das moderne Theater ist das epische Theater») — написаны в 1931 г. Впервые опубликованы в собрании сочинений Б. Брехта («Stücke», т. III, Берлин, 1955). Заголовок дается нами по сборнику В. Brecht, Schriften zum Theater, Berlin und Frankfurt am Main, Suhrkamp-Verlag, 1957.

К стр. 116.

* Вейль Курт (1900—1950) — известный немецкий композитор, создавший музыку к пьесам Брехта «Возвышение и падение города Махагонни», «Трехгрошовая опера» и «Мальчик, говоривший «да»». В 1938 г. эмигрировал в США, где прожил все годы фашистской диктатуры; сочинял музыку для многих постановок бродвейских театров.

К стр. 121.

* Статья «Театр удовольствия или театр поучения?» («Vergnügungstheater oder Lehrtheater?») написана в 1936 г., впервые опубликована в книге В. Brecht, Schriften zum Theater, 1957.

** Жуве Луи (1887—1953) — французский режиссер, руководитель театра «Атеней». Жуве был театральным новатором, искавшим новые пути для режиссуры.

*** Кочран — известный английский режиссер и актер.

**** «Габима» — еврейский театр, в котором Е. Б. Вахтангов в 1921 г. поставил спектакль «Гадибук» («Бесноватая»), имевший крупный резонанс в Европе.

К стр. 122.

* Деблин Альфред (1878—1957) — немецкий писатель, автор экспрессионистского романа «Берлин. Александерплац», известной трилогии «Ноябрь, 1918» и др.

К стр. 129.

* Брехт имеет в виду учение Шиллера о театре как о школе нравственности, выдвинутое им в таких эстетических статьях и трактатах, как «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение», «О трагическом искусстве», «О патетическом», в «Письмах об эстетическом воспитании человека».

К стр. 132.

* Статья «Уличная сцена. Прообраз сцены в эпическом театре» («Die Straßenszen. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters»), написана в 1940 г., впервые опубликована в «Versuche», № 10, Берлин, 1950.

К стр. 143.

* Статья «Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект отчуждения»» («Kürze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt»), написана в 1940 году, опубликована в «Versuche», № 11, Берлин, 1951.

К стр. 150.

* «Жизнь Эдуарда II Английского» (1923) — пьеса Б. Брехта и Л. Фейхтвангера, переделка драмы Кристофера Марло, английского драматурга эпохи Возрождения.

Ниже перечислены пьесы Б. Брехта, шедшие в немецких, французских, датских театрах: «Барабанный бой в ночи» (1919), «Треугольная опера» (1928), «Возвышение и падение города Махагонни» (1928—1929), «Что тот, что этот» (1924—1926), «Мероприятие» (1930), «Приключения храброго солдата Швейка» (1924—1943), «Круглоголовые и остроголобые» (1932—1937), «Страх и отчаяние в Третьей империи» (1938).

К стр. 161.

* «Пьяный корабль» — поэма французского поэта-символиста Артюра Рембо, написана в 1872 г. Брехт заблуждается: в поэме Рембо никаких идей колониализма не отразилось. Нет также оснований сравнивать это гениальное творение французской поэзии с балладой Редьярда Киплинга «Восток и Запад».

К стр. 163.

* «Замечания о народной пьесе» («Anmerkungen zum Volksstück») написаны в 1940 г., опубликованы в 1950 г. в «Versuche», № 10 в качестве приложения к пьесе «Господин Пунтила и его слуга Матти» (по мотивам рассказа финской писательницы Хеллы Вуолийоки). Эту работу Б. Брехт намеревался включить в задуманную им книгу «О неаристотелевской драматургии».

К стр. 170.

* «Малый органон для театра» («Kleines Organon für das Theater») — основная теоретическая работа Б. Брехта, написана в 1948 году. Впервые опубликована в 1949 г. в специальном, посвященном Брехту, выпуске журнала «Sinn und Form», затем в «Versuche», № 12. В аннотации автор написал: «Здесь дается анализ театра века науки».

Слово «органон» (означающее по-гречески в прямом смысле «орудие, инструмент») у последователей Аристотеля означает логику как орудие научного познания. Словом «Органон» обозначено собрание трактатов по логике Аристотеля. Английский философ-материалист Фрэнсис Бэкон (1561—1626), желая противопоставить логике Аристотеля свою индуктивную логику (то есть основанную на умозаключениях от частных фактов к общим выводам), полемически назвал свой труд «Новый орга-

нов». Б. Брехт называет свой основной теоретический трактат «Малый органоп», продолжая борьбу за новый «неаристотелевский» театр. Таким образом, уже в самом названии заключена полемика против традиционных драматургии и театра.

К стр. 188.

* В 1949 г. правительство ГДР предоставило Б. Брехту помещение театра «Ам Шифбауэрдам», в котором до 1933 г. исполнялись многие пьесы Брехта. В этом помещении играла труппа «Берлинский ансамбль», которой Брехт руководил до последних дней своей жизни.

К стр. 192.

* *Лафтон Чарлз* — известный американский комический киноактер, исполнивший роль Галилео Галилея в одноименной пьесе Б. Брехта (постановка в театре «Бeverли Хиллз» — 1947 г., в Нью-Йорке в «Экспериментальном театре «АНТА», то есть «Американской национальной театральной Академии», — премьера состоялась 10 декабря 1947 г.). Спектакль имел большой успех, но по некоторым причинам ставился всего три недели.

К стр. 198.

* Пользуясь термином «жест», Б. Брехт употребляет не немецкое, а латинское слово «gestus», имеющее более широкое значение, чем «жест»: «дело, деяние, движение, действие», а иногда и «подвиг» (ср. «Gesta romanorum» — «Римские деяния»). В дальнейшем термин «жест» следует понимать в широком смысле, как «действие».

К стр. 202.

* *Ричард Глостер* — герой трагедии Шекспира «Ричард III».

** Имеется в виду пьеса Б. Брехта «Кавказский меловой круг».

*** *Войцек* — герой одноименной пьесы немецкого драматурга Г. Бюхнера (1813—1837).

К стр. 205.

* *Эйслер Ханс* (род. 1898) — современный немецкий композитор, написавший музыку к ряду пьес Брехта — к «Жизни Галилея» и др., а также несколько песен на тексты Б. Брехта («Песня единого фронта», «Песня о солидарности», «Песня о стройке» и др.). Лауреат национальной премии ГДР, присужденной ему за музыку к государственному гимну и «Народным песням» на слова И.-Р. Бехера.

К стр. 206.

* *Хартфилд Джон* — немецкий театральный художник. мастер фотомонтажа.

К стр. 209.

* Беседа Брехта с его сотрудниками по театру («Einige Irrtümer über die Spielweise des Berliner Ensembles») имела место в 1955 г. Опубликована в журнале «Sinn und Form», 1957, № 1—3 («Sonderheft Bertolt Brecht»).

К стр. 219.

* Заметки «Диалектика на театральной сцене» («Die Dialektik auf dem Theater») писались Б. Брехтом с 1951 по 1956 г. Опубликованы в «Versuche», № 15, Берлин, 1957. Во введении к ним автор писал, что они развивают § 45 «Малого органа». Они подтверждают мысль о том, что «термин «эпический театр»... слишком формален... Это обозначение следует признать недостаточным, однако новое не может быть предложено».

К стр. 220.

* «Винтовки Тересы Каррар» — одноактная пьеса Б. Брехта, написанная по сюжету Ирена Синга в 1937 г. Во время гражданской войны в Испании Каррар прячет у себя винтовки, которые принес когда-то домой ее муж-республиканец, погибший в начале войны. Она боится за судьбу сыновей и не пускает их на фронт. Но когда франкисты коварно убивают ее старшего сына во время рыбной ловли, она безмолвно вручает оружие республиканцам и сама отправляется на фронт — отомстить за сына. Пьеса была впервые поставлена в Париже Златаном Дудовым (1937), а затем в Праге (1938).

Театральная практика

К стр. 223.

* «Речь к датским рабочим-актерам об искусстве наблюдения» («Rede an dänische Arbeiterschauspieler über die Kunst der Beobachtung») была напечатана в 1934 г.; она вошла в цикл, объединенный под названием «Покушка на медяки», — «Беседа о новых задачах театра», начатый в 1939—1940 годах и лишь частично опубликованный Брехтом при жизни в книгах «Theaterarbeit» и «Versuche», № 11 (1951) и 14 (1952). В этот цикл вошли, кроме того, стихотворные манифесты (см. «Театр за рубежом», Л., «Искусство», 1958) и «Сцены для обучения актеров».

К стр. 229.

* Статья «Эффект отчуждения» в китайском сценическом искусстве» («Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst») написана в 1937 г., опубликована в газете «Sonntag» в 1954 г.

К стр. 231.

* Пьеса по роману Ярослава Гашека была поставлена Эрвином Пискатором на «Первой сцене Пискатора» в театре «Ам Ноллендорфплац». Премьера состоялась 23 января 1923 г.

К стр. 233.

* *Мэй Лань-фан* — знаменитый современный актер китайского театра.

К стр. 241.

* Статья «*О музыке в эпическом театре*» («Über die Verwendung von Musik in einem epischen Theater») написана в 1935 г., опубликована в сборнике В. Брехта, *Schriften zum Theater, Berlin und Frankfurt am Main*, 1957.

К стр. 251.

* Работа «*Оформление сцены в эпическом театре*» («Der Bühnenbau des epischen Theater») была включена Б. Брехтом под названием «Речь драматурга о сцене театрального художника Каспара Неера» в цикл «Покупка на медяки».

К стр. 257.

* Имеется в виду статья Шиллера «Театр как нравственное учреждение».

** Статья «*О подлинном и ложном преклонении перед классиками*» («Einschüchterung durch die Klassizität») написана в 1954 г., опубликована в журнале «Sinn und Form», 1954, № 5—6.

К стр. 260.

* Написано в 1951 г., опубликовано в «Theaterarbeit» Дрезден, 1952.

Комментарии к пьесам

К стр. 264.

* Заметки к пьесе «*Матушка Кураж и ее дети*» («Mutter Courage und ihre Kinder. Aufzeichnungen»), представляющие собой и теоретические размышления и режиссерскую разработку спектакля, были выпущены издательством Хеншель «Kunst und Gesellschaft» в Берлине в 1958 г. Мы даем комментарий лишь к начальным и заключительным сценам, опуская значительную часть брехтовской разработки.

К стр. 266.

* *Дессау Пауль* (род. 1894) — немецкий композитор, автор музыки к пьесам Б. Брехта «Матушка Кураж и ее дети» и «Осуждение Лукулла» (1951).

К стр. 267.

* *Отто Тео* — немецкий театральный художник, автор оформления спектакля «Матушка Кураж и ее дети», впервые поставленного в «Шаушпильхаузе» в Цюрихе 19 апреля 1941 г.

Тео Отто принадлежит оформление и других постановок: «Добрый человек из Сезюаня» (Цюрих, апрель 1943), «Господин Пунтила и его слуга Матти» (спектакль в цюрихском театре, 5 июня 1948), «Кавказский меловой круг» (премьера «Берлинского ансамбля» 15 июня 1954 года) и др.

К стр. 291.

* *Гизе Тереза* — драматическая актриса, первая исполнительница роли Кураж (Цюрих, 1941). Елена Вейгель создала свой знаменитый образ Кураж лишь 8 лет спустя, в 1949 г., в берлинском «Немецком театре».

К стр. 294.

* Премьера пьесы «Матушка Кураж и ее дети» состоялась в берлинском «Немецком театре» 11 января 1949 г. Режиссеры — Эрих Энгель и Бертольт Брехт, художник — Генрих Кильгер; в роли Кураж выступила Елена Вейгель, в роли повара — Пауль Бильдт.

К стр. 295.

* Статья «Камень заговорил» («Der Stein beginnt zu reden») представляет собой описание XI сцены из «Матушки Кураж»; напечатана в книге «Theaterarbeit», изданной «Берлинским ансамблем» в Дрездене, 1952.

К стр. 298.

* Беседа с директором вушпертальского театра Э. А. Виндсом опубликована в книге «Theaterarbeit», Дрезден, 1952 («Nimmt die Benutzung des Modells die künstlerische Bewegungsfreiheit?»).

К стр. 304.

* Заметки Б. Брехта — драматурга и режиссера — к «Жизни Галилея» («Zu «Leben des Galilei») были опубликованы постерно в собрании его сочинений «Stücke», т. VIII, Берлин, 1957.

К стр. 307.

* Б. Брехт работал над пьесой «Жизнь Галилея» в 1938 г. в Дании.

К стр. 309.

* *Беньямин Вальтер* — современный критик. Ему принадлежат две работы о Б. Брехте: «Что такое эпический театр?»

и «Комментарии к стихотворениям Брехта» («Schriften», II, Франкфурт, 1955).

Ранние работы

К стр. 316.

* *Аугсбургские театральные рецензии* писались Б. Брехтом в 1919—1920 гг. и публиковались в ежедневной газете Независимой социал-демократической партии Швабии и Нойбурга «*Volkswille*». Текст переведен по журналу «*Sinn und Form*», 1957, III, стр. 214—229.

Аугсбургский Городской театр в начале двадцатых годов играл значительную роль в театральной жизни Германии. С 1903 г. им руководил режиссер Карл Хойслер, сумевший возбудить в католическом городе Аугсбурге живой интерес к театру. Хойслер ставил пьесы многих новейших и современных драматургов (Макса Хальбе, Уайльда, Стриндберга, Толстого, Гаушмана, Шоу, Мольнара, Шницлера и др.), а также классиков (Гете, Шиллера, Лессинга). В Аугсбургском театре шла постоянная борьба между драмой и оперой, которая в 1923 г. закончилась победой оперы, вытеснившей драму.

В самом начале двадцатых годов театр переживал тяжелый кризис, явившийся отражением общего экономического кризиса послевоенных лет. Б. Брехт писал свои рецензии именно в этот период, когда в театре, стремившемся к кассовому успеху, царила вопиющая художественная беспринципность.

К стр. 317.

* «*Дон Карлос*» — драматическая поэма Шиллера (1787).

** «*Болото*» — роман Эптона Синклера.

К стр. 321.

* «*Старый Гейдельберг*» — пошлая и реакционная пьеса драматурга Мейер-Ферстера из жизни немецкой студенческой молодежи. Яркую характеристику этой пьесы дает Герберт Иеринг в книге «От Рейнгаарда до Брехта», т. I (1903—1923), Берлин, Aufbau-Verlag, 1958.

К стр. 322.

* Речь идет о драме Гёте «Торквато Тассо» (1790).

К стр. 329.

* «*Всякий*» — драма австрийского драматурга-модерниста Гуго фон Гофманшталя (1874—1924): «Всякий. Игра о смерти богача»; представляет собой обработку средневековой мистерии.

П р и л о ж е н и е

К стр. 333.

* «Сцены для обучения актеров» были включены Б. Брехтом в цикл «Покупка на медяки»; опубликованы в «Versuche», № 11, Берлин, 1951. Принципы, которыми руководствовался Б. Брехт, создавая эти сцены, изложены автором в приведенном кратком предисловии.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Предисловие. Театральная теория Бертольта Брехта. <i>Е. Эткинд</i>	5
---	---

Общие работы по эстетике

Пять трудностей пишущего правду. <i>Перевод Н. Португало- галова</i>	29
Широта и многообразие реалистического метода. <i>Перевод Н. Португалога и И. Ревзина</i>	48
Народность и реализм. <i>Перевод Л. Виндт</i>	56
Открытое письмо немецким мастерам искусства и литера- туры. <i>Перевод Л. Френкеля</i>	65

Театр и драматургия

Можно ли отобразить современный мир средствами театра? <i>Перевод Н. Манушина</i>	67
Эпизация театра. <i>Перевод С. Анта</i>	70
Пример эпического представления. <i>Перевод Н. Ману- шина</i>	80
Современный театр — театр эпический. <i>Перевод Н. Ма- нушина</i>	108
Театр удовольствия или театр поучения? <i>Перевод Е. Эт- кин-да</i>	121
Уличная сцена. <i>Перевод Е. Эткин-да</i>	132
Краткое описание новой техники актерской игры, вызы- вающей так называемый «эффект отчуждения». <i>Перевод Е. Эткин-да</i>	143
Замечания о народной пьесе. <i>Перевод Н. Манушина</i>	163

Малый органон для театра. <i>Перевод В. Неделина и Л. Яковенко</i>	170
Некоторые заблуждения в понимании метода игры «Берлинского ансамбля». <i>Перевод Е. Эткинда</i>	209
Диалектика на театральной сцене. <i>Перевод Л. Френкеля</i> . .	219

Театральная практика

Речь к датским рабочим-актерам об искусстве наблюдения. <i>Перевод Е. Эткинда</i>	223
«Эффект отчуждения» в китайском сценическом искусстве. <i>Перевод Н. Манушина</i>	229
О музыке в эпическом театре. <i>Перевод Н. Манушина</i> . .	241
Оформление сцены в эпическом театре. <i>Перевод Н. Манушина</i>	251
Мысли о театральной практике. <i>Перевод Н. Португалова</i>	255

Комментарии к пьесам

«Матушка Кураж и ее дети». <i>Перевод А. Гитлиц</i>	264
«Жизнь Галилея». <i>Перевод Л. Виндт</i>	304

Ранние работы

Аугсбургские театральные рецензии. <i>Перевод Р. Крестьянинова</i>	316
--	-----

Приложение

Сцены для обучения актеров. <i>Перевод И. Ревзина и Н. Португалова</i>	333
Примечания. <i>Е. Эткинд</i>	351

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ

О ТЕАТРЕ

Редактор *Э. А. Намитокова*

Художник *А. П. Зусман*

Художественный редактор *Б. И. Астафьев*

Технический редактор *А. Д. Хомяков*

Корректор *Г. К. Болгарева*

Сдано в производство 15/IV 1960 г.

Подписано к печати 22/VII 1960 г.

Бумага $84 \times 108 \frac{1}{32} = 5,7$ бум. л., 18,6 печ. л.,

Уч.-изд. л. 16,9. Изд. № 13/5451.

Цена 11 р. 65 к. с 1. I. 1961 г. цена 1 р. 17 к.

Зак. 384.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва, 1-й Рижский пер., 2

Первая Образцовая типография
имени А. А. Жданова
Московского городского совнархоза
Москва, Ж-54, Валовая, 28

Отпечатано в типографии ВИА
им. В. В. Куйбышева. Зак. 795

