**Бертольт Брехт**

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 том, что отбрасывал предписания господствующей морали или господствующих вкусов, либо тем, что использовал их в своих интересах - в зависимости от боевой ситуации. Так, например, и 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 безвкусные 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 и 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 развертываются 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 непосредственном 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 oт 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 но 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, любуясь, 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 эллинские 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 число и такими, которые вряд ли были доступны детям других гигантских эпох, но 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 останавливаемся 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 несовременной.

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 заставили служить средством 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.

17

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 ею развивать, не применяются для того, чтобы выяснить взаимоотношения людей, его осуществляющих. Новое видение природы не помогло еще новому видению общества.

18

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 одиночек, и все большая часть производства используется, чтобы выпускать средств 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.

19

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 первоoсновы которой закладывались лет сто тому назад, была окончательно обоснована в борьбе порабощенных 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 признаны 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 реке заключается в том, что исправляют ее русло, к плодовому 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 pacкрываем 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 и 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 себе 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 общеcтва находят 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 услаждающим развлечением. Строители общества получат 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 ость 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 чисто 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, клочья 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.

28

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 ощутимо 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, оно так и есть, потому что зритель хочет испытать совершенно определенные эмоции, уподобиться ребенку, который, сидя на деревянной лошади карусели, испытывает чувство гордости и удовольствие оттого, 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, но имеет большого значения степень сходства деревянного коня с настоящей лошадью, а также и то, что он движется все время но 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.

29

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.

30

Правда, в последние примерно пятьдесят лет им стали показывать несколько более верные изображения общественной жизни людей, а также персонажей, восстающих 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, облегчающем 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!

33

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. Одинокие 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.

34

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, и 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. Вопроса 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 и 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 начинается 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 эnо, 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 том, 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 ╚эффекте 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 ужо 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 зрнтелю.

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, вв 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 видеть 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 сввою 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 напевности и тех каденций, которые убаюкивают зрителя так, что он перестает воспринимать смысл слов.

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

48

Ни на одно мгновенье 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 все 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 6ы 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.

\* Лафтон Чарлз - известный американский комический актер, исполнявший роль Галилео Галилея в одноименной пьесе Б.Брехта (театр "Беверли Хиллз", Нью-Йорк, 1947 г.)

\*\* Брехт употребляет не немецкое, а латинское слово "gestus", имеющим более широкое значение, чем "жест": "дело, движение, действие". В дальнейшем слово "жест" следует понимать как "действие".

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 зрителей, 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 настоящем\*, 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.

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

51

Особенно важно это при изображении событий, в которых участвуют массы, или при показе значительных изменений окружающего мира, как, например, войн 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.

52

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 протнводействия. Ведь все общество вообще представляется нами так, будто все происходящее в нем - это опыт.

53

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 могло 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.

54

Наблюдение - основной элемент сценического искусства. Актер наблюдает других людей, и когда он подражает им всеми своими мышцами и нервами, это дли 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.

55

Hельзя соединить 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. Kое-кому это может показаться унизительным, так как дли 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.

56

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 начинять 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.

58

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 дна человека. Ведь и в жизни мы создаем себя во взаимодействии с другими.

59

Одним из скверных обычаев нашего театра является то, что ведущий актор, ╚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 получили 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.

60

К тому времени, когда данный образ попадает в среду других образов пьесы, он уже претерпел бесчисленные обработки, а 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 сферою 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 случаен сложны и противоречивы настолько, что их уже нельзя передать одним словом, и актер должен стараться, чтобы при усилении изображения ничего не утратить, в 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 мальчику Андреа Сарти 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 тяжкого 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 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 ухитряется 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 застигнешь 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 разве любая 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 предоставляет 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 и 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 значителльно большего, чем все происходящее на сцене, то главным образом именно потому, что участие этого своеобразного человека сделало изображаемое действие необычайно примечательным. Важнейшим моментом в театре является фабула, охватывающая все внешне проявляющиеся события, содержащая те факты и мгновенные порывы, которые должны доставлять удовольствие зрителям.

"Малый органон для театра" ("Kleines Organon fur das Theater") - основная теоретическая работа Б.Брехта, впервые была опубликована в 1949 году в журнале "Sinn und Form". В аннотации автор написал: "Здесь дается анализ театра века науки"... Слово "органон" (греч. "орудие, инструмент") у последователей Аристотеля означает логику как орудие научного познания. Словом "Органон" обозначено собрание трактатов по логике Аристотеля. Френсис Бэкон, желая противопоставить логике Аристотеля свою индуктивную логику (от частного к общему) , полемически назвал свой труд "Новый органон". "Малый органон" Брехта уже в своем названии заключает полемику против традиционных драматургии и театра.

Из сборника статей Б.Брехта "О театре". Перевод В.Неделина и Л.Яковенко. М., Издательство иностранной литературы, 1960