## Бертольд Брехт

## Общие вопросы эстетики

## СОДЕРЖАНИЕ

      Вопросы читающего рабочего. Перевод И. Фрадкина
      Письмо Томброку Перевод М. Подляшук
      Широта и многообразие реалистического метода. Перевод Н. Португалова
      и И. Ревзина
      Реалистическая критика. Перевод Е. Эткинда
      Народность и реализм. Перевод Е. Михелевич
      Народная литература. Перевод И. Фрадкина
      Лирическому поэту не нужно бояться разума. Перевод Е. Эткинда
      Восприятие искусства и искусство восприятия. Перевод В. Клюева
      Крупномасштабные явления. Перевод Е. Михелевич
      Замечания о народной драме. Перевод Е. Михелевич
      О чистом "искусстве. Перевод Е. Эткинда
      Форма и содержание. Перевод Э. Львовой
      Формализм и форма. Перевод М. Подляшук
      К спорам о формализме. Перевод М. Подляшук .....
      Формализм и новые формы. Перевод Е. Эткинда .....
      Без ощущения действительности. Перевод И. Фрадкина
      Космополитизм. Перевод М. Подляшук
      Конфликт. Перевод М. Подляшук
      Мы должны быть не только зеркалом. Перевод Е. Эткинда
      Разве не нужно просто-напросто говорить правду? Перевод М. Подляшук
      О социалистическом реализме. Перевод И. Фрадкина
      Социалистический реализм в театре. Перевод И. Фрадкина
      Страх, внушаемый классическим совершенством. Перевод Н. Португалова
      Критика. Перевод Е. Михелевич
      Обсуждение моих пьес работниками театра. Перевод Е. Михелевич
      Стихийные бедствия. Перевод М. Подляшук
      Может ли театр отобразить современный мир? Перевод Е. Михелевич
      Различные принципы построения пьес. Перевод Е. Эткинда
      К советским читателям. Перевод И. Фрадкина
      Задачи театра. Перевод И. Фрадкина

## ВОПРОСЫ ЧИТАЮЩЕГО РАБОЧЕГО

      Кто воздвиг семивратные Фивы?
      В книгах названы имена повелителей.
      Разве повелители обтесывали камни и сдвигали скалы?
      А многократно разрушенный Вавилон -
      Кто отстраивал его каждый раз вновь? В каких лачугах
      Жили строители солнечной Лимы?
      Куда ушли каменщики в тот вечер,
      Когда они закончили кладку Китайской стены?
      Великий Рим украшен множеством триумфальных арок.
      Кто воздвиг их? Над кем
      Торжествовали цезари? Все ли жители прославленной
      Византии
      Жили во дворцах? Ведь даже в сказочной Атлантиде
      В ту ночь, когда ее поглотили волны,
      Утопающие господа призывали своих рабов.

      Юный Александр завоевал Индию.
      Совсем один?
      Цезарь победил галлов.
      Не имел ли он при себе хотя бы повара?
      Филипп Испанский рыдал, когда погиб его флот.
      Неужели никому больше не пришлось проливать слезы?
      Фридрих Второй одержал победу в Семилетней войне.
      Кто разделил с ним эту победу?
      Что ни страница, то победа.
      Кто готовил яства для победных пиршеств?
      Через каждые десять лет - великий человек.
      Кто оплачивал издержки?

      Как много книг!
      Как много вопросов!

## 1936

## ПИСЬМО ТОМБРОКУ

      Дорогой Томброк!
      Я обдумал, как сделать в народных домах стенды; на одном должен быть только рисунок, на другом - текст.
      Когда увидимся, сможем многое обсудить, а сейчас поговорим о том, как иллюстрировать "Вопросы читающего рабочего". Рисунок должен быть крупным, фигура рабочего - выше человеческого роста. Если холст слишком дорог, придется взять доску и работать тушью и ножом. Главное, чтобы фигура выглядела внушительно. Это должен быть рослый парень, не только сильный, но и внушающий страх. В Швеции такой тип найти нетрудно. Пусть будет ясно, что ему не хватает только книги, только этой силы, чтобы взять власть в свои руки. Надо, чтобы все видели - вот он, истинный строитель семивратных Фив и покоритель Азии, - вот он сидит и читает лживые басни о себе, будто вовсе не он покорил и создал все вокруг.
      Очень важно в народных домах напоминать народу о его силе. Когда рушится уют, должна появиться яркая картина хаоса. Пролетарий должен предстать перед всеми как политик, созидатель и воин, чтобы его право на власть (было неоспоримо.
      Если ты остановишься на монументальных формах, обратись к графике. Чем значительнее цель, тем более скупыми должны быть средства. Это своего рода концентрация сил. Стенды приобрели бы строгость, что нам и требуется. ("Как много книг, как много вопросов!".)
      Наконец, следовало бы проверять каждый текст, непременно добиваясь, чтобы перевод был отменным; тексты нужно давать на просмотр нескольким шведским писателям. Сделать это нетрудно. Позвони мне, пожалуйста. Надеюсь, что эти стенды не доставят тебе слишком много хлопот.

## 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 предпочтения. Пожалуй, небесполезно 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" {Эта баллада послужила мне прообразом для стихотворения "Свобода и Демократия".} написана под свежим впечатлением кровавой бойни, которую буржуазия учинила во время 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 Кэстльри на меня
      Шла жестокая РЕЗНЯ -
      Щеки 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 Эльдон, в горностае,
      Следом шел ОБМАН, рыдая.
      Слезы, выступив едва,
      Превращались в жернова.

## V

      Детям, чей незрелый разум
      Слезы те причел к алмазам,
      Жернов, мрачен и тяжел,
      Сразу череп расколол.

## VI

      ЛИЦЕМЕРИЕ, одето
      В клочья Ветхого Завета,
      Словно Сидмут, в полной силе
      Ехало на крокодиле.

## VII

      Следом шли, потупив взоры,
      ОГРАБЛЕНЬЯ и ПОБОРЫ,
      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 монах и свита,
      Втоптан в пыль, окровавлен,
      Простирался Альбион.

## XI

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

## XII

      Торжеству хмельному рада,
      Лихо скачет кавалькада,
      Вдрызг пьяна, меж наших нив
      Все 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 ревет.

## 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

      Разношерстная 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 дрему, 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 кормильцы 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! {\*}.
      {\* Перевод А. Голембы.}

      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.
      На примере Шелли видно, что реалистический метод вовсе не означает отказа от фантазии, ни даже от сугубо условных приемов. Ничто не помешало 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 Гриммельсгаузену, 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. Внешние, 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 немыслимы. 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.

## 1955

## РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ КРИТИКА

      После критики, которая видит во мне выдающегося автора и в доказательство приводит возможно больше доводов, мне более всего по душе критика, указывающая на ошибки и тоже приводящая возможно больше доводов. Нетрудно заметить, что к критике я отношусь избирательно. Мне неприятно слушать, что, воплощая тот или иной факт, я пластичен в деталях, четок в композиции, что мой рассказ исполнен юмора и что я прочел его звучным голосом, но что самый факт мною искажен. Мне также неприятно слушать, будто я написал свою вещь нереалистично, - на том основании, что другие авторы-реалисты писали иначе. В таких случаях критик вовсе не упоминает о факте, лежащем в основе моей вещи; он умалчивает о том, описал ли я данный факт в соответствии с действительностью или нет. Сюжет должен был быть построен так-то, а характеристика персонажей дана в таком-то плане, должны были быть отобраны такие-то общественные конфликты и т. п. Критики, поступающие подобным образом, внушают мне опасение, что им вовсе не нужны реалистические воплощения, то есть такие воплощения, которые соответствуют действительности; мне кажется, у них в головах живут вполне определенные повествовательные и описательные стандарты и им хотелось бы видеть действительность подчиненной этим стандартам. В описании они ищут не действительность, но определенный тип описания; между тем описание непрерывно изменяющегося мира в каждом случае требует новых средств воплощения. Новые средства воплощения следует оценивать в связи с тем, успешно ли они воссоздают каждый данный объект, а не как таковые, вне связи с объектом, не путем сравнения с прежде использованными средствами. Литературу следует оценивать исходя не из литературы, но из действительности; например, исходя из того участка действительности, который она отображает. Историю литературы нельзя превращать в историю методов описания действительности, роман Дос-Пассоса следует сопоставлять не с романом Бальзака, но с действительностью тех нью-йоркских "slums", которые описывает Дос-Пассос. Критик, действующий таким образом, не ограничится утверждением, что Дос-Пассос, скажем, повинен в абстрактно-революционном "утилитаризме", но и докажет это, докажет реалистическими аргументами, - он даст собственный анализ изображенного в романе участка действительности и укажет на ошибки писательского изображения. Тогда и критика его сама по себе не будет чужда действительности, не будет очищена от всяких следов реальности. Какой смысл могут иметь все разговоры о реализме, если в них самих уже не содержится никакой реальности? (Как в некоторых статьях Лукача.)

      Конец 30-х годов

      Совершенно неверно рассматривать критику как нечто мертвое, нетворческое, так "сказать, архаичное. Именно такой взгляд на критику стремится распространить г-н Гитлер. На самом деле критическая позиция - единственно творческая, достойная человека. Она означает сотрудничество, развитие, жизнь. Подлинное наслаждение искусством без критической позиции невозможно.
      Теперь, когда само наше физическое существование давно уже стало политической проблемой, лирика вообще была бы невозможна, если бы создание и потребление лирики зависело от необходимости исключить критерии, исходящие от разума. Наши чувства (инстинкты, эмоции) занесло илом, они находятся в постоянном противоборстве с элементарными потребностями нашего бытия.
      Критика ни в какой степени не уничтожает эстетического наслаждения - если только она не сводится к брюзгливым придиркам. Не обладая способностью критически наслаждаться, класс пролетариата вообще не мог (бы овладеть буржуазным культурным наследием. Историческое сознание, без которого для пролетариата никакое эстетическое наслаждение невозможно, в то же время является и сознанием критическим - об этом не следует забывать. Оно дает возможность понять былую красоту произведения, которое с течением времени претерпело изменения, полностью утратив прежнее совершенство, и ныне не только не сулит эстетического наслаждения, но даже превратилось в смертоносный яд.

      Конец 30-х годов

## НАРОДНОСТЬ И РЕАЛИЗМ

      Определяя направление, по которому должна развиваться современная немецкая литература, нужно помнить все, что претендует на это высокое звание, издается исключительно за рубежом и почти исключительно за рубежом может попасть в руки читателя. Поэтому требование "народности" применительно к литературе приобретает весьма своеобразный смысл. Писателю приходится творить для народа, от которого он оторван. Однако при ближайшем, рассмотрении оказывается, что пропасть, отделяющая его от народа, не столь уж велика, как могло показаться с первого взгляда. Она теперь не так уж велика, как кажется, и раньше была не так мала, как казалось. Господствующие эстетические взгляды, цены на книги и полицейский надзор всегда приводили к отрыву писателя от народа. Тем не менее было бы неправильно, точнее нереалистично, рассматривать увеличение этого отрыва как чисто "внешнее". Нет сомнения, что писать для народа сейчас стало намного труднее. Но в то же время и легче, легче и нужнее. Народ четче отделился от своей верхушки, его угнетатели и эксплуататоры окончательно оторвались от него и вступили с ним в открытую кровавую борьбу. Яснее обозначилась линия фронта. Читательская масса раскололась на два лагеря.
      И от требования реализма в литературе сейчас уже не так легко отмахнуться. Оно стало чем-то само собой разумеющимся. Господствующие классы более открыто, чем раньше, прибегают ко лжи, и ложь эта стала более наглой. Говорить правду становится все более насущной потребностью. Возросли страдания, и возросло число страждущих. На фоне великих страданий народных масс копание в мелких переживаниях и переживаниях мелких социальных групп кажется никчемным и даже постыдным. В борьбе против растущего варварства существует лишь один союзник: страдающий народ. Только от него и можно ждать поддержки. Так сама собой возникает потребность обращаться к народу, и становится нужнее, чем когда-либо, говорить с ним на его языке.
      Так требования \_народности\_ и \_реализма\_ естественным образом вступают друг с другом в союз. Народ, широкие массы трудящихся заинтересованы в том, чтобы находить в литературе правдивое отображение жизни, а правдивое отображение жизни служит в действительности только народу, широким массам трудящихся, а значит, непременно должно быть понятным и доступным, то есть народным. И все же в этих понятиях нужно сначала основательно разобраться, прежде чем употреблять их в речи, где их различия стираются. Было бы ошибкой считать их окончательно выясненными, вневременными, незапятнанными и однозначными. ("Ведь всем и так понятно, о чем речь, к чему же эта казуистика?")
      Понятие \_народности\_ само по себе не так уж и народно. Надо быть идеалистом, чтобы этого не понимать. Да и к множеству других понятий на "ность" тоже надо подходить с опаской. Стоит лишь вспомнить о таких понятиях, как \_традиционность, божественность, царственность\_, и становится ясно, что и у \_народности\_ есть особый, священный, торжественный и подозрительный привкус, которого нельзя не замечать. Именно потому нельзя его не замечать, что понятие \_народность\_ нам жизненно необходимо.
      Это как раз в так называемом поэтическом освещении "народ" предстает насквозь пронизанным суевериями или скорее порождающим суеверия. Народу-де извечно присущи некие неизменные черты, некие освященные временем традиции, виды искусства, нравы и обычаи, религиозность, неиссякаемая животворная сила и так далее и тому подобное. Даже враги у него от века одни и те же. Получается странное единение мучителя и мученика, эксплуататора и эксплуатируемого, обманщика и обманутого, и никогда не говорится прямо, что бесчисленному множеству "маленьких" тружеников противостоит верхушка власть имущих.
      Длинная, запутанная история многочисленных фальсификаций, которым подвергалось понятие "\_народность\_", - это история классовой борьбы. Мы не собираемся подробно останавливаться на ней, мы хотим только все время помнить о сам\_о\_м факте фальсификации, говоря о том, что нам нужно народное искусство, и имея в виду искусство для широких народных масс, для тех многих, которые угнетаются немногими, для "самих народов", для той массы производителей материальных благ, которая так долго была объектом, а должна стать субъектом политики. Мы хотим напомнить о том, что долгое время развитие всех сил этого народа тормозилось мощными механизмами, искусственно или насильственно заглушалось всяческими предрассудками и что на понятие \_народность\_ была наложена печать вневременности, статичности и косности. Такое понимание народности нам совершенно чуждо, более того, мы намереваемся объявить ему войну.
      Говоря о \_народности\_, мы имеем в виду народ, который не только активно участвует в историческом развитии, но и подчиняет себе, форсирует, определяет ход этого развития. Мы имеем в виду народ, творящий историю, изменяющий мир и самого себя. Мы имеем в виду народ борющийся, а потому и понятие \_народный\_ приобретает боевой смысл.
      \_Народный\_ означает: понятный широким массам, впитывающий в себя и обогащающий свойственные им художественные формы, стоящий на их точке зрения и обосновывающий ее, выступающий от имени наиболее прогрессивной части народа и помогающий ей взять на себя руководящую роль, а значит, понятный и другим слоям народа, связанный с традициями и продолжающий их, передающий той части народа, которая стремится взять на себя руководящую роль, опыт нынешних его руководителей.
      А теперь перейдем к понятию \_реализм\_. И в этом понятии - древнем, употреблявшемся много раз, многими и во многих смыслах - придется сначала разобраться. Это необходимо, ибо усвоение культурного наследия народом должно быть актом экспроприации. Однако литературные произведения не могут быть экспроприированы как фабрики, а литературные стили - как технологические карты. И реализм, множеством очень отличных друг от друга образцов которого изобилует история литературы, несет на себе - вплоть до мельчайших деталей - отпечаток того, как, когда и какой класс он обслуживал. Имея в виду народ революционный, изменяющий действительность, мы не имеем права цепляться за "испытанные" правила повествования, за классические образцы, взятые из истории литературы, за вечные каноны эстетики. Мы не имеем права извлекать наш реализм из каких-то уже написанных произведений, мы будем творчески использовать все средства, старые и новые, испытанные и неиспытанные, искони присущие искусству и новые для него, чтобы сделать живую реальность достоянием живых людей. Мы воздержимся, например, от возведения в ранг реалистической какой-то одной формы романа исторической эпохи, скажем, Бальзака или Толстого, то есть от установления лишь формальных, лишь литературных критериев реализма. Мы будем говорить о реалистической манере письма не только в тех случаях, когда, например, "все" в произведении имеет свой запах, вкус и ощутимую живую плоть, когда создана "атмосфера" и когда сюжетные линии построены таким образом, чтобы облегчить раскрытие характеров действующих лиц. Наше понятие \_реализма\_ должно быть широким и классовым, свободным от тесных эстетических рамок и возвышающимся над условностями.
      \_Реалистический\_ {Г. Лукач посвящает этому несколько интересных работ, в которых анализирует понятие реализма, правда, определяя его, на мой взгляд, чересчур узко.} означает: вскрывающий комплекс социальных причин, разоблачающий господствующие точки зрения как точки зрения господствующих классов, стоящий на точке зрения того класса, который способен наиболее кардинально разрешить самые насущные для человеческого общества проблемы, подчеркивающий фактор развития, конкретный, но допускающий обобщение.
      Это очень обширная программа, и она может быть еще расширена. Но зато мы откроем перед художником просторы, где в полную силу развернутся и его фантазия, и его юмор, и его изобретательность, и его индивидуальность. Мы не станем стискивать его не в меру детализованными литературными канонами, не станем связывать его слишком уж определенными приемами повествования.
      Мы покажем, что так называемую сенсуалистскую манеру письма, при которой всякая вещь имеет свой запах, вкус, ощутимую живую плоть, нельзя вот так просто отождествлять с реализмом, и признаем, что существуют сенсуалистские произведения, не являющиеся реалистическими, и реалистические, не являющиеся сенсуалистскими. Нам придется тщательно исследовать, действительно ли такое построение сюжета, которое нацелено на раскрытие характеров действующих лиц, является наилучшим. Наши читатели вероятнее всего не сочтут, что обрели ключ к событиям действительной жизни, если вдруг окажется, что все хитросплетения и повороты действия нужны были лишь для того, чтобы привлечь их к участию в душевных переживаниях героев. Переняв без основательного изучения формы Бальзака или Толстого, мы, вероятно, лишь так же утомили бы наших читателей из народа, как это частенько случается с этими писателями. Реализм не является лишь вопросом формы. И копируя манеру этих реалистов, мы бы перестали быть реалистами.
      Ибо время течет, и если бы оно не текло, плохо было бы тем, кому не досталось места на жизненном пиру. Методы изнашиваются, чары теряют свою прелесть. Возникают новые проблемы, требующие новых средств. Сама жизнь меняется; чтобы отобразить ее, нужно изменить и способ отображения. Из ничего ничего не рождается, новое вырастает из старого, и тем не менее оно - новое.
      Угнетатели различных эпох не прячутся под одной и той же маской. И нельзя в различные эпохи срывать маски на один и тот же лад. Имеется много способов увильнуть от своего отражения в зеркале искусства. Их стратегические дороги называются поначалу автострадами. Их танки раскрашены под кусты Макдуфа. У их агентов мозолистые руки как у настоящих рабочих. Да, нужна изобретательность, чтобы обрядить охотника под дичь. И что вчера еще было народным, сегодня перестало им быть, ибо сегодня народ перестал быть таким, каким был вчера.
      Каждый, кто закоснел в формалистических предрассудках, знает, что правду можно и утаить, и высказать на много ладов, и что вызвать возмущение нестерпимыми условиями жизни можно разными способами - прямым показом в патетической -или спокойной манере, через посредство басен, притч или анекдотов, путем сознательного преувеличения или преуменьшения. В театре действительность может быть представлена в натуральной или фантастической форме. Актеры могут совсем (или почти совсем) не пользоваться гримом и держаться на сцене "совершенно естественно", а все вместе будет все же фальшивкой, но могут, надев на себя гротескные маски, донести до зрителей подлинную правду. Вряд ли надо доказывать, что о средствах судят по целям. Народ умеет судить о средствах по целям. Знаменитые эксперименты Пискатора (да и мои собственные), на каждом шагу разбивавшие привычные формы театрального зрелища, нашли большую поддержку у наиболее передовых кадров рабочего класса. Рабочие ценили во всем прежде всего правдивость, они приветствовали любое новшество, способствующее показу правды подлинных социальных сил, они отвергали все, что казалось лишь праздной игрой, действием ради действия, то есть еще или уже не достигавшим цели. Доводы рабочих не были ни литературоведческими, ни театроведческими. От них ни разу не пришлось услышать: "Нельзя смешивать театр и кино". Если кино использовалось неудачно, то замечали лишь: "Кино тут неуместно, оно отвлекает". Рабочие-хористы декламировали стихи, построенные на сложных ритмах ("Так ведь когда рифма, то в одно ухо входит, в другое выходит, а в душу и не западает") и исполняли трудные (непривычные) мелодии Эйслера ("Сила в них чувствуется"). Но некоторые строчки в стихах пришлось изменить, потому что смысл их был темен либо неправилен. А когда в маршевых песнях, которые были зарифмованы, чтобы их легче было выучить, и построены на простых рифмах, чтобы легче "шли с языка", попадались какие-нибудь тонкости (перебивки, усложнения), они говорили: "Там в середке такой выкрутас, очень здорово получается". Затасканное, тривиальное, привычное до такой степени, что не будит мысль, им совсем не нравилось ("Толку-то чуть"). Чем не эстетика (если уж без нее никак не обойтись?). Никогда не забуду, с какой иронической улыбкой посмотрел на меня однажды рабочий, попросивший добавить что-то в текст о Советском Союзе для хора ("Это \_обязательно\_ нужно вставить, иначе все зря"), когда я возразил, что такая вставка нарушит художественную форму. Все здание эстетики рухнуло от этой вежливой улыбки. Рабочие не боялись учить нас, как не боялись и сами у нас учиться.
      Знаю по собственному опыту: не надо бояться выносить на суд пролетариата смелое, необычное - лишь бы за этим стояла сама жизнь. Всегда найдутся образованные люди, знатоки и ценители искусства, которые поднимут крик: "Народ этого не поймет". Но народ нетерпеливо оттолкнет этих крикунов с дороги и поведет разговор непосредственно с писателями. Существует множество рафинированных произведений, написанных для избранных, чтобы отделить их от массы, - в тысячный раз переделывают старую фетровую шляпу и посыпают перцем мясо с душком: пролетарии отворачиваются от этой стряпни, скептически, скорее даже презрительно покачивая головой ("Им бы наши заботы"). Не от перца они отворачиваются, а от гнилого мяса; не от нового фасона, а от старого фетра. Когда же им самим доводилось писать для театра и играть на сцене, они делали это оригинально и увлекательно. Так называемый "агитпроп", от которого многие (не самые толковые) воротят нос, был сокровищницей новых художественных средств и стилей. В нем возродились давно забытые великолепные элементы подлинно народного искусства, смело приспособленные к новым общественным запросам. Поражающая новизной краткость, великолепные упрощения (правда, наряду с неудачными), зачастую удивительное изящество и выразительность, смелость в охвате целого. Пусть кое-что и было решено примитивно, но эта примитивность была совершенно иного рода, чем та, которой страдают столь различные на первый взгляд психологические полотна буржуазных художников. Несправедливо из-за отдельных неудач охаивать весь стиль исполнения, стремящийся (и очень часто с блеском) выделить самое существенное и подвести зрителя к обобщению. Острый глаз рабочих проник в самую суть натуралистических отображений действительности. И когда они о "Возчике Геншеле" говорили: "К чему показывать нам все до мелочей", за этим крылось желание получить более точное изображение подлинных социальных сил, действующих под поверхностью самоочевидности. А вот пример из собственного опыта: их не отталкивали ни фантастический реквизит, ни вся внешне столь необычная обстановка "Трехгрошовой оперы". В них не было узости, они ненавидели узость (они живут в узких переулках). Они были щедрыми, а пьесы скупыми. Они находили излишним кое-что из того, что писателям казалось для них необходимым, но к излишествам они относились снисходительно, они отнюдь не были их противниками, наоборот; они были лишь противниками лишних людей в искусстве. Волу, который крутит молотилку, они <не мешали мычать, но следили за тем, чтобы он ее крутил. "Единственный плодотворный творческий метод" - ни во что подобное они не верили. Они знали, что им потребуется множество методов для достижения цели. Чем не эстетика! (если уж без нее никак не обойтись).
      Итак, критерии народности и реализма должны устанавливаться как с большой терпимостью, так и с большой тщательностью, их нельзя просто извлекать - как это часто практикуется - из уже существующих произведений, написанных в реалистической или народной манере. Поступая так, получают лишь сугубо формальные критерии, а народность и реализм оказываются таковыми лишь по форме.
      Реалистично то или иное произведение или нет, нельзя решить, лишь устанавливая соответствие или несоответствие его произведениям, считавшимся - и для своего времени по праву - реалистическими. В каждом отдельном случае надо сравнивать отражение жизни не столько с другим отражением, сколько с самой отражаемой жизнью. А что касается народности, то тут тоже имеется опасность впасть в формализм, и этого следует остерегаться. Литературное произведение доступно пониманию не только в том случае, когда оно написано точь-в-точь так, как другие произведения, которые были поняты. Ведь и эти другие, понятые произведения не всегда писались именно так, как предшествовавшие им. Для того чтобы они были поняты, пришлось потрудиться. Вот и нам тоже придется потрудиться для того, чтобы новые произведения были поняты. Кроме народности сегодняшней существует еще народность завтрашняя.
      Если мы хотим создать поистине народную, живую, революционную литературу, пронизанную действительностью и пронизывающую действительность, то мы должны не отставать от бурного развития этой действительности. Огромные массы трудового народа пришли в движение. Об этом свидетельствует озабоченность и ожесточенность их врагов.

## 1938

## НАРОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА

      Является ли литературное произведение народным или нет, - это не вопрос формы. Совершенно неверно, будто для того, чтобы быть понятым народом, следует избегать непривычных выразительных средств и высказывать привычные взгляды. Это отнюдь не в интересах народа, чтобы его привычкам (в данном случае читательским привычкам) предоставлялась диктаторская власть. Народ понимает смелые выразительные средства, одобряет новые взгляды, преодолевает трудности формы, если это в его интересах. Он понимает Маркса лучше чем Гегеля, он понимает и Гегеля, если он марксистски подготовлен...

      Конец 30-х годов

      Фрагмент

## ЛИРИЧЕСКОМУ ПОЭТУ НЕ НУЖНО БОЯТЬСЯ РАЗУМА

      Некоторые люди, чьи стихи я читаю, мне знакомы лично. Я часто удивляюсь тому, что тот или иной из них обнаруживает в стихах гораздо меньше разумности, чем в высказываниях иного рода. Может быть, он считает стихи выражением чистого чувства? Может быть, он вообще думает, что есть вещи, выражающие лишь чистое чувство. Если он так думает, ему нужно по крайней мере знать, что чувства могут быть так же ложны, как и мысли. Тогда он будет осторожнее.
      Некоторые лирические поэты, в особенности начинающие, ощутив поэтическую настроенность, как будто испытывают страх, что деятельность разума может эту настроенность спугнуть. Следует сказать, что такой страх при всех обстоятельствах страх нелепый. Все, что мы знаем из творческой лаборатории великих поэтов, говорит о том, что их поэтическая настроенность не отличается такой поверхностностью, подвижностью, летучестью, чтобы спокойное, даже трезвое размышление могло нарушить ее. Известная окрыленность и возбужденность отнюдь не противоположны трезвости. Следует даже признать, что нежелание допустить критерии разума говорит о недостаточно плодотворном характере данной поэтической настроенности. В таком случае лучше воздержаться от писания стихов.
      Когда лирический замысел плодотворен, тогда чувство и разум действуют вполне единодушно. Они радостно взывают друг к другу: "Решай ты!"

      Конец 30-х годов

## ВОСПРИЯТИЕ ИСКУССТВА И ИСКУССТВО ВОСПРИЯТИЯ

      (Размышления по поводу скульптурного портрета)

      Бытует очень старое и совершенно непоколебимое мнение, будто произведение искусства должно в основе производить впечатление на любого человека, независимо от его возраста, положения и воспитания. Раз искусство обращается к людям, следовательно, не играет роли, стар ли человек или молод, работает ли он головой или руками, образован ли он или нет. Поскольку в каждом из людей есть что-то от художника, то все люди способны понимать произведение искусства и наслаждаться им.
      Из-за такого мнения часто еще возникает ярко выраженная антипатия к так называемым комментариям художественных произведений, антипатия к искусству, нуждающемуся во всевозможных объяснениях, к искусству, не способному производить впечатление "само по себе". "Как, - говорят некоторые, - искусство может воздействовать на нас только после лекции ученых о нем? А "Моисей" Микеланджело может захватить нас только после профессорского объяснения?"
      Да, так говорят. Но в то же время известно, что есть люди, которые лучше других разбираются в искусстве, которые способны получить от него больше наслаждения. Это все тот же пресловутый "небольшой круг знатоков".
      Существует много художников - и отнюдь не самых плохих, - которые твердо решились ни в коем случае не творить только для этого узкого круга "избранных", которые полны желания творить для всего народа. Это звучит демократически, но, по-моему, не совсем. Демократично превратить "узкий круг, знатоков" в широкий.
      Ибо искусство требует знаний.
      Восприятие искусства только тогда может привести к подлинному наслаждению, когда существует искусство восприятия.
      Насколько справедливо, что в каждом человеке заложен художник, что человек является самым искусным из всех животных, настолько же очевидно и то, что задатки эти могут быть развиты, а могут и заглохнуть. В основе искусства лежит умение - умение трудиться. Кто наслаждается искусством, тот наслаждается трудом, очень искусным и удавшимся трудом. И хотя бы кое-что знать об этом труде просто необходимо, чтобы можно было восхищаться им и его результатом, наслаждаться произведением искусства. Такое знание, являющееся не только знанием, но и чувством, особенно необходимо для искусства ваяния. Нужно хоть немного чувствовать камень, дерево или бронзу; нужно располагать хотя бы некоторыми знаниями об умении обращаться с этими материалами. Нужно уметь чувствовать ход ножа по деревянному чурбаку, чувствовать, как из бесформенной массы медленно возникает фигура, из шара - голова, а из выпуклой поверхности - лицо.
      Вероятно, в наше время для этого требуется некоторая помощь, в которой не нуждались раньше. Из-за появления новых методов производства на машинном базисе ремесло в известном смысле пришло в упадок. Свойства материалов оказались забытыми, сам по себе трудовой процесс перестал быть таким, каким он был в свое время. Каждый предмет изготовляется многими людьми, в совместном труде. Творец-одиночка не выполняет все от начала до конца, как раньше: в настоящее время он владеет только одной фазой развития предмета. Поэтому ощущение и знание индивидуального труда оказались утерянными. При капитализме индивидуум враждует с трудом. Труд угрожает индивидууму. Трудовой процесс и продукт труда искореняют все индивидуальное. Ботинок не говорит уже о своеобразии его создателя. Но ваяние все еще остается ремеслом. Однако и скульптуру рассматривают сегодня так, будто она - подобно любому другому предмету - изготовлена машинным способом. Воспринимается только результат труда (да и наслаждаются, вроде бы, тоже только им), а де сам труд. А для искусства ваяния это означает многое.
      Если хотите прийти к наслаждению искусством, то никогда не довольствуйтесь удобным <и дешевым потреблением одного результата художественного труда. Необходимо приобщиться к самому труду, в известной мере стать деятельным самому, до некоторой степени подстегнуть собственную фантазию, приобщить к опыту художника весь собственный опыт или противопоставить его ему и т. д. Даже тот, кто просто ест, - трудится: он режет мясо, кладет куски его в рот, жует. Искусство наслаждения нельзя приобрести за более дешевую цену.
      Таким образом, необходимо приобщиться к усилиям художника, правда в уменьшенном объеме, но все же достаточно вникая в них. У художника свои муки с материалом: ломким деревом, подчас чересчур мягкой глиной; к тому же он испытывает трудности с натурой - в данном случае с головой человека.
      Как возникает изображение головы?
      Поучительно - и в то же время доставляет удовольствие - видеть, как по крайней мере в портрете запечатлеваются разные фазы, через которые проходит произведение искусства - труд искусных и одухотворенных рук, и хоть как-то угадывать муки и триумфы, переживаемые ваятелем в процессе его труда,
      Сначала смело вырубаются грубые, несколько дикие основные формы; это преувеличение, героизация, если угодно, карикатура. Во всем этом нечто животное, неоформленное, грубое. Затем приходят следующие, более тонкие черты. Но вот одна из деталей - например, лоб - становится доминирующей. Затем следуют поправки. Художник совершает открытия, сталкивается с трудностями, теряет взаимосвязь, конструирует новую, отбрасывает один замысел, формирует другой.
      Наблюдая за художником, начинаешь учиться его способности наблюдать. Он - \_художник\_ восприятия. Он воспринимает живой предмет - голову, которая живет и жила ранее. У него большой навык в наблюдении, он мастер видеть. И вот ты начинаешь чувствовать, что этой способности наблюдать можно научиться. Художник учит искусству восприятия вещей.
      Это очень важное искусство для любого человека.
      Художественное произведение учит зрителя воспринимать правильно, то есть глубоко, всеобъемлюще и со вкусом, не только тот особый предмет, который в данном случае воспроизводится, но и другие предметы. Оно учит восприятию вообще. Если искусство восприятия необходимо уже для того, чтобы хоть что-то узнать об искусстве как искусстве, чтобы узнать, что такое искусство, находить прекрасное прекрасным, с восхищением наслаждаться масштабом художественного произведения, поражаться духу художника, то искусство восприятия еще более необходимо для понимания предметов, которые художник использует в своем произведении искусства. Ибо произведение художника - это не только прекрасное высказывание по поводу подлинного предмета (головы, ландшафта, происшествия между людьми и т. д.) и не только прекрасное высказывание о красоте предмета, но прежде всего высказывание о самом предмете, объяснение этого предмета. Произведение искусства объясняет действительность, которую оно воспроизводит, оно сообщает и передает опыт художника, приобретенный им в жизни, художника, который учит правильно видеть вещи мира.
      Разумеется, художники разных эпох видели эти вещи весьма по-разному. В\_и\_дение их зависело не только от их индивидуального своеобразия, но и от тех знаний, которыми они сами и \_их эпоха\_ располагают об этих вещах. Характеристикой \_нашей эпохи\_ и является то, что мы рассматриваем вещи в их развитии, находящимися под влиянием других вещей и всевозможных процессов. Такую манеру восприятия мы встречаем в нашей науке, так же как в нашем искусстве.
      Художественные отражения вещей более или менее сознательно выражают новый опыт, обретенный нами в общении с этими вещами, наше все увеличивающееся познание о сложности, изменяемости и противоречивости природы вещей вокруг нас и нас самих.
      Необходимо знать, что долгое время скульпторы считали своей задачей воплощение "самого существенного", "вечного", "окончательного", короче говоря, "души" их модели. Их представление было следующим: у каждого человека вместе с появлением на свет появляется " его определенный характер, который можно наблюдать уже у ребенка. Этот характер может развиваться, то есть он будет, так сказать, все определеннее, чем старше становится человек: он раскрывается, так сказать, делается более отчетливым, чем дольше живет человек. Разумеется, характер может становиться и менее ярко выраженным, пока к определенному сроку - будь то в юности или в зрелом возрасте - он не раскроется наиболее ясно и сильно, а затем снова потускнеет, расплывется, исчезнет. Но все, что проявляется, усиливается или исчезает, всегда бывает чем-то совершенно определенным, а именно - совершенно особой, вечной, неповторимой душой данного особенного человека. Художнику достаточно лишь ухватить эту основную черту, этот решающий признак индивидуума, \_изъяв\_ все прочие черты у того же самого человека, чтобы возникла ясная гармония, которую сама-то человеческая голова в жизни предложить не может, но которую зато предлагает произведение искусства, художественное отражение.
      Кажется, некоторые мастера распростились с таким пониманием задачи художника и выступили с новым взглядом. Разумеется, такие скульпторы тоже отдают себе отчет в том, что у индивидуума есть что-то вроде совершенно определенного характера, которым он отличается от других индивидуумов. Однако характер этот они рассматривают не как нечто гармоническое, а как некое противоречие, и задачу свою такие скульпторы усматривают не в том, чтобы изъять эти противоречия, а чтобы их воплотить. Для них человеческое лицо - нечто вроде поля битвы, на котором противостоящие силы ведут вечную борьбу, борьбу без исхода. Они лепят не "идею" головы, не подобие того, что называется "прообразом, мерещившимся еще создателю", а такую голову, которую сформировала жизнь и которая постоянно формируется жизнью, так что старое борется с новым, например, гордость со смирением, знание с невежеством, мужество с трусостью, веселье с печалью и т. д. Такой портрет передает именно жизнь лица, которая является борьбой, противоречивым процессом. Портрет - это не итог, не сальдо того, что остается после всех приобретений и потерь, а осмысление лица человека как чего-то живого, продолжающего жить, воспринимаемого в развитии. При этом гармония отнюдь не разрушается. В конечном итоге борющиеся друг с другом силы уравновешиваются; подобно тому как пейзаж может изображать борьбу (например, дерево, которое в действительности борется с лужайкой, с ветром, с водой; или лодка, которая своей способностью держаться на воде, обязана многим противоборствующим силам) и все же создавать гармоническое, спокойное впечатление, то же впечатление может оставить и лицо человека. Это гармония, но гармония новая.
      Разумеется, эта новая манера восприятия у скульптора является прогрессом в искусстве восприятия, а публика некоторое время будет испытывать трудности при восприятии такого художественного произведения, пока сама не совершит подобный же прогресс.

## 1939

## КРУПНОМАСШТАБНЫЕ ЯВЛЕНИЯ

      Если присмотреться к тому, какой именно жизненный материал используется в литературе, на сцене и в кино, то становится заметно, что такие крупномасштабные явления, как война, деньги, нефть, железные дороги, парламент, наемный труд, земля, фигурируют там сравнительно редко, но большей части как декоративный фон, на котором разворачивается действие, или как повод для размышлений героев. Авторы крупных психологических полотен XIX века затрагивают эти явления, как правило, лишь для того, чтобы ввергнуть своих героев в нравственный конфликт и толкнуть их на душевные излияния. Таким образом, явления эти воспринимаются как некие стихийные, роковые силы, в своей совокупности противостоящие человеку. Маркс показал, каким образом на основе товарного хозяйства эти явления утратили в сознании людей свою зависимость от человека и характера человеческих отношений и начали выступать как всесильные фетиши, подобные стихийным силам природы и неотвратимые как рок. Наши социалистические писатели, будучи социалистами, не могут не вникать в эти крупномасштабные явления и должны очень осторожно подходить к технике великих буржуазных мастеров психологического портрета, отклоняя иные чересчур поспешные советы, сводящиеся к очень легкой и потому заманчивой задаче просто позаимствовать эту технику у старых мастеров. На том основании, что буржуазные писатели прибегали к изображению этих крупномасштабных явлений лишь для того, чтобы раскрыть внутренний мир своих героев, нельзя делать вывод, что эти явления можно отобразить, лишь живописуя внутренний мир героев, причем пользуясь именно техникой этих мастеров портрета. А такой вывод часто делается. Чтобы герои получились "живыми" людьми (а повсюду только и слышишь, что лишь такие герои интересуют читателей), выдумывают целые серии мелких психологических конфликтов, причем и крупномасштабные явления используются лишь как катализаторы душевных реакций героев. А сам факт потери человеческого облика (исковерканность внутреннего мира, оскудение души) из-за войны, денег, нефти и т. д. никак не отображается в таких произведениях, и мистические покровы с фетишизированных человеческих отношений не срываются. В таких произведениях за людьми утверждается право быть всего лишь людьми (причем именно живыми людьми, иначе ведь они бы никого и не интересовали).

      Фрагмент

## ЗАМЕЧАНИЯ О НАРОДНОЙ ДРАМЕ

      Народная драма обычно представляет собой грубое и примитивное зрелище, и высокоученая эстетика обходит его молчанием, а если и упоминает, то в пренебрежительном тоне. В последнем случае явно предпочитают, чтобы она такой и оставалась, точно так же, как некоторые правительства явно предпочитают, чтобы их народ был грубым и примитивным. Народная драма насыщена грубым юмором вперемежку со слезливой сентиментальностью, прямолинейным морализаторством и дешевой эротикой. Злодеев неизменно постигает заслуженная кара, добродетельные девицы идут под венец, трудолюбивые получают наследство, а лентяи остаются с носом. Техника сочинительства народных драм во всех странах одна и та же и почти не меняется. Чтобы играть в этих пьесах, нужно лишь уметь говорить деревянным голосом и двигаться по сцене, как на ходулях. Более или менее полного набора набивших оскомину дилетантских штампов оказывается вполне достаточно.
      Большие города, стараясь идти в ногу со временем, перешли от народной драмы к ревю. Ревю относится к народной драме так же, как джазовый боевик к народной песне, - надо помнить, что народная драма никогда не отличалась благородством народной песни. В последнее время ревю стало входить в литературу. Немец Вангенгейм, датчанин Абелль, американец Блицстейн и англичанин Оден написали интересные пьесы-ревю, пьесы, которые не назовешь ни примитивными, ни грубыми. В этих пьесах есть что-то от поэтичности старой народной драмы, но они начисто лишены присущей ей наивности. В них "е найдешь ни стандартных для нее ситуаций, ни схематичных персонажей, зато они оказываются при ближайшем рассмотрении куда романтичнее. Ситуации в них гротескны, человеческих характеров по сути дела нет вообще, роли четко не выписаны. Единство сюжетной линии выброшено в мусорный ящик, а заодно с ним и сама линия, ибо в новых пьесах фабулы вовсе нет, разве что какой-то слабый намек на сквозное действие. Постановка их требует определенного профессионального мастерства, дилетантам они уже не по плечу, - правда, это мастерство эстрадного дивертисмента.
      Стремление возродить старую народную драму кажется бесперспективным. Она не только совершенно зачахла, но, что важнее, никогда и не достигала подлинного расцвета. С другой стороны, литературному ревю не удалось стать "народным" зрелищем. Этот деликатес оказался чересчур дешевым блюдом. Однако ревю показало, что назрела потребность в чем-то новом, хотя оно само и не в состоянии эту потребность удовлетворить. Теперь уже нельзя закрывать глаза на то, что потребность в наивном, но не примитивном, поэтичном, но не романтичном, близком к жизни, но не политически злободневном зрелище действительно существует. Что могла бы представлять собой такая новая народная драма?
      Если взять сюжет, то здесь можно кое-что ценное почерпнуть из литературного ревю. Как уже говорилось, оно лишено единого сюжета и сквозного действия и состоит из отдельных "номеров", то есть слабо связанных друг с другом сценок. В этой форме возрождаются к новой жизни "проделки и приключения" из старого народного эпоса, хоть и видоизмененные почти до неузнаваемости. Эти сценки не двигают сюжета, в них меньше повествования - точно так же, как карикатуры Лоу менее повествовательны, чем карикатуры Хогарта. Они более интеллектуальны, нацелены на одну единственную мысль. Новая народная драма могла бы позаимствовать у литературного ревю вот эту цепь относительно самостоятельных сценок, однако должна быть более эпической и более реалистичной.
      Что до поэзии, то и тут у литературного ревю можно кое-чему поучиться. Особенно в пьесах, написанных Оденом в содружестве с Ишервудом, многие места поистине поэтичны. Он вводит хоровые элементы и изысканную лирику. Да и сами события, происходящие на сцене, доступны лишь изощренному восприятию. Впрочем, и все зрелище в целом в той или иной степени насыщено символикой, он даже вновь прибегает к аллегории. Если сравнить его, например, с Аристофаном - против чего Оден не станет возражать, - то сразу проявится подчеркнутый субъективизм этой лирики и этой символики, и новой народной драме следует поучиться у него лиричности, но отказаться от его субъективизма. Поэзия должна заключаться в большей степени в самих ситуациях, нежели в репликах персонажей, реагирующих на эти ситуации.
      Особенно важно найти такой постановочный стиль, который сочетал бы артистизм и естественность. Это невероятно трудно, главным образом из-за того вавилонского столпотворения стилей, которое царит на театральных подмостках Европы. В сущности, все многообразие современных театрализованных зрелищ можно свести к двум стилям, правда, редко выступающим в чистом виде. Все еще существует, хотя и несколько поблек, так называемый "возвышенный" стиль, созданный специально для сценического воплощения великих драматургических произведений; он еще уместен, например, для постановки юношеских драм Ибсена. Второй стиль, натуралистический, скорее дополнил его, чем заменил; оба стиля сосуществуют, как парусник и пароход. Раньше возвышенный стиль был исключительной прерогативой нереалистических произведений, а реалистические обходились, в сущности, "без всякого стиля". "Стилизованный театр" означало то же самое, что театр "возвышенный". В первый, наиболее бурный период натурализма действительность копировали с такой точностью, что любой элемент стилизации был бы воспринят как чужеродный. Когда же натурализм начал сдавать свои позиции, он пошел на целый ряд компромиссов, так что в настоящее время и в реалистических пьесах встречаешься со своеобразной мешаниной из просторечия и декламации. Это месиво вообще несъедобно. От возвышенного стиля в нем сохранились лишь неестественность и надуманность, схематизм и напыщенность, то есть то, до чего докатился возвышенный стиль, прежде чем уступить место натурализму. А от натурализма периода расцвета в нем сохранились лишь нетипичность, неоформленность и приземленность, которые были присущи этому течению и в его лучшие годы. Итак, необходимо искать новые пути. В каком же направлении? Объединение обоих стилей - романтико-классического и натуралистического - в романтико-натуралистическое месиво было союзом слабых. Пошатнувшиеся соперники ухватились друг за друга, чтобы не упасть. Смешение произошло почти неосознанно, путем взаимных уступок и молчаливого отречения от принципов, иными словами, путем идейного разложения. Между тем само по себе такое объединение, если его провести сознательно и энергично, было бы решением проблемы. Противоположность между искусством и действительностью может стать плодотворной почвой только в том случае, если в художественном произведении они будут выступать в единстве, не затушевывающем различий. Мы уже видели искусство, создававшее себе свою собственную действительность, свой собственный мир, а именно мир искусства, мир, почти не имевший и не желавший иметь ничего общего с действительным миром. Но мы видели также и искусство, свое единственное призвание усматривавшее в том, чтобы копировать мир действительности, а потому почти начисто лишенное воображения. А нам нужно искусство, разбирающееся в действительности, нам нужно художественное воплощение действительности, нам нужно искусство, корнями уходящее в жизнь.
      Уровень культуры каждого театра определяется, между прочим, также и тем, в какой степени ему удается преодолевать противоположность между "благородной" (возвышенной, стилизующей) и реалистической ("подслушанной у жизни") игрой. Часто приходится слышать, что реалистическая игра "по самой своей природе" якобы "неблагородна", точно так же, как "благородная" игра нереалистична. Этим хотят сказать, что базарные торговки сами по себе неблагородны, и если их правдиво изобразить, ничего благородного не получится. Опасаются, что даже королевы при реалистическом исполнении окажутся неблагородными. Здесь полным-полно логических ошибок. Истина заключается в том, что актриса, играющая грубость, низость и уродство, - торговки ли или королевы, безразлично, - должна обладать душевной тонкостью, благородством и чувством прекрасного. Театру действительно высокой культуры не придется ради реализма поступаться прекрасным. Реальность может и не быть прекрасной - это еще отнюдь не причина изгонять ее с наших подмостков. Именно ее некрасивость может быть главным объектом изображения - низкие свойства человека, такие, как алчность, бахвальство, глупость, невежество, драчливость, - в комедии; потерявшие человеческий облик социальные слои - в серьезной драме. Лакировка действительности есть уже нечто неблагородное; правдивость - это уже нечто благородное. Искусство располагает средствами прекрасно изобразить уродливейшего из уродов, возвышенно-подлейшего из подлецов. Ведь может же оно изящно передать неуклюжесть и сильно изобразить слабость. Образы комедии, посвященной жизни "простонародья", тоже поддаются облагораживанию. В распоряжении театра и приятные тона, и живописные, насыщенные смыслом мизансцены, и выразительная мимика, - короче, то, что называется \_стилем\_; в изображении уродства оно прибегает к юмору, фантазии и выдумке. Обо всем этом стоит говорить, ибо наши театры склонны считать, что стиль - нечто чересчур высокое для пьес, но содержанию и форме похожих на народную драму. Но они, во всяком случае, прислушались бы к требованию чистоты стиля, если бы им предложили драматическое произведение, уже даже внешне ощутимо отличающееся от натуралистической проблемной пьесы, например, пьесу в стихах. За пьесой в стихах они, вероятно, безоговорочно признали бы право на особую трактовку "проблемы" и особый подход к психологии. Но худо придется пьесе в прозе, да к тому же еще просторечной, с не слишком проблемной психологией, да и вообще не очень "проблемной". Ведь всю народную драму как таковую относят к разряду произведений, стоящих за пределами литературы. Баллада и елизаветинская хроника являются литературными жанрами, но ведь и страшный рассказ, от которого произошла первая, и пьеса ужасов, от которой родилась вторая, завоевали себе право на "стиль" - признавать ли их литературой или нет. Конечно, труднее усмотреть отобранность там, где отбор производится на новом материале, доныне сваливавшемся в кучу без всякого разбора. Вот пример из "Пунтилы": такая сценка, как коротенький разговор судьи и адвоката (о финском лете) в шестой картине, читателю и, что важнее, актеру скорее всего покажется проходной из-за того, что она написана в просторечной манере. Однако актеру не удастся донести до зрителя эту сценку, если он не подойдет к ней как к стихотворению в прозе, каковым она и является. Для меня в данном случае не важно, хорошее это стихотворение или плохое, пусть судят об этом читатель или актер, важно лишь, что к нему надо подходить как к стихотворению, то есть выделить, "подать". Похвальное слово селедке, произносимое Матти в девятой картине, пожалуй, еще более удачный пример. В натуралистической пьесе многие ситуации "Пунтилы" непременно выглядели бы грубыми, и актер, сыгравший бы в духе шванка, например, то место, где Матти и Ева разыгрывают компрометирующую сценку (четвертая картина), попал бы наверняка мимо цели. Именно такая сценка требует подлинной артистичности, точно так же, как и сцена экзамена, которому Матти подвергает свою невесту в восьмой картине. Здесь также не стоит сравнивать художественные достоинства этой сцены с похожей на нее сценой из "Венецианского купца" (сцена с ларцами) - пусть она намного ниже шекспировских, тем не менее, чтобы полноценно донести эту сцену до зрителя, необходимо найти тональность исполнения, близкую к той, которая требуется для пьесы в стихах. Без сомнения, трудно говорить не о примитивности, а о художественной простоте, когда речь идет о пьесе, написанной в прозе и изображающей "обычных" людей. И все же сцена, когда четырех женщин из Кургелы (седьмая картина) выставляют за дверь, не примитивна, а проста, и ее нужно играть поэтично, точно так же, как и всю третью картину (поездка за законным спиртом). Иными словами, прекрасное в этой сцене (еще раз напомню: безразлично, мало ли оно или велико) должно найти свое выражение в декорациях, в мизансценах, в интонациях персонажей. Да и сами персонажи следует изображать с известным масштабом, и здесь актер столкнется с некоторыми трудностями, если он привык играть только в натуралистической манере или же не понял, что натуралистической игрой тут не обойдешься. Задача становится куда легче, если актер отдает себе отчет в том, что он должен создать национальный образ и что для этого потребуется все его знание людей, вся его смелость и душевный такт. И вот еще что: "Пунтила" никоим образом не является тенденциозной пьесой. Поэтому образ Пунтилы ни на минуту и ни на йоту нельзя лишать его естественного обаяния. Потребуется особое актерское мастерство, чтобы сцены опьянения провести поэтично и деликатно, с максимальной гаммой оттенков, а сцены отрезвления как можно более мягко и сдержанно. На практике это означает: надо попытаться поставить "Пунтилу" в стиле, содержащем элементы старой комедии dell'arte и реалистической комедии нравов.
      Может показаться, что ради какой-то одной небольшой пьесы не стоило пускаться в столь пространные рассуждения, тревожить тени великих предков и в довершение всего даже требовать создания совершенно нового искусства сценического воплощения. Однако требование это все равно назрело; это новое искусство нужно для всего нашего репертуара, совершенно необходимо для возрождения на сцене великих шедевров прошлых эпох, а также для того, чтобы могли возникнуть новые шедевры. Все вышеприведенные соображения были задуманы лишь как призыв к тому, чтобы и для новой народной драмы было создано новое, реалистическое искусство сценического воплощения. Жанр народной драмы долгое время относился к разряду презираемых и отданных на произвол дилетантизму и рутине. Пора поставить перед народной драмой ту высокую цель, служить которой ее обязывает, в сущности, уже само ее название.

## 1940

## О ЧИСТОМ ИСКУССТВЕ

      Мо-цзы говорил: - Недавно меня спросил поэт Цинюэ, имеет ли он право в наше время писать стихи о природе. Я ответил ему: - Да. Повстречав его снова, я спросил, написал ли он стихи о природе. Он ответил: - Нет. Почему? - спросил я. Он сказал: - Я поставил себе задачу сделать звук падения дождевых капель приятным переживанием для читателя. Размышляя об этом и набрасывая то одну, то другую строку, я решил, что необходимо сделать этот звук падения дождевых капель приятным переживанием для, всех людей, а значит, и для тех, у которых нет крыши над головой и которым капли попадают за воротник, когда они пытаются заснуть. Перед этой задачей я отступил.
      - Искусство имеет в виду только нынешний день, - сказал я испытующе. - Поскольку такие дождевые капли будут существовать всегда, то и стихотворение такого рода могло бы быть долговечным. - Да, - сказал он печально, - его можно будет написать, когда не будет больше таких людей, которым капли попадают за воротник.

      40-е годы

## ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ

      Господин К. рассматривал картину, где отдельным предметам была придана весьма своеобразная форма. Он сказал:
      - Порой с некоторыми художниками, когда они наблюдают окружающее, случается то же, что и со многими философами. Сосредоточась на форме, они забывают о содержании.
      Я работал как-то у садовника. Он дал мне садовые ножницы и приказал подстричь лавровое деревцо. Это деревцо росло в кадке и выдавалось напрокат для торжественных случаев. Поэтому оно должно было иметь форму шара. Я тотчас же начал срезать дикие побеги, но, как ни старался, мне долго не удавалось придать ему форму шара. Я все время отхватывал слишком много то с одной, то с другой стороны. Когда же наконец деревцо приняло форму шара, шар этот оказался очень маленьким.
      Садовник проговорил разочарованно:
      - Допустим, это шар. Но где же лавровое деревцо?

## ФОРМАЛИЗМ И ФОРМА

      Столь необходимая борьба против формализма, то есть против искажения действительности во имя формы, без всякой проверки общественной желательности импульсов, которых добиваются художественные произведения, иногда совершенно непродуманно подменяется борьбой против формы, а ведь без формы нет искусства. В искусстве знание и вымысел совместимы. К тому же в Рим ведет много дорог. И нужно искусство, чтобы политически верное стало по-человечески наглядным.

## К СПОРАМ О ФОРМАЛИЗМЕ

      Буржуазные драматурги последнего десятилетия, если у них было хоть сколько-нибудь честолюбия, пытались в угоду здоровому стремлению зрителей к новому внести определенные формальные новшества в драматургию и актерское исполнение. С большим или меньшим талантом, но всегда изо всех сил старались они спасти буржуазные темы, буржуазное "решение" социальных проблем, буржуазное понимание театра и его общественного назначения, прибегая для этого ко всяким формальным изыскам. Но стремление к новому у зрителей всегда было (и остается) гораздо более глубоким, чем просто стремление к формальным новшествам; во всяком случае, у той части зрителей, которой пришлось страдать от господства буржуазии, от капиталистического строя. К ним, не всегда сознавая это, относятся и многие представители интеллигенции и мелких буржуа. Для таких зрителей - это стремление к глубокому преобразованию основ общественного строя, а отсюда и к глубокому обновлению искусства. Мы, социалисты, отвергаем чисто формальные новшества буржуазной драматургии и боремся против них, ибо они служат лишь укреплению буржуазного искусства и его функции и мешают реалистическому отображению жизни общества, тому отображению, которое порождает социалистическое сознание и социалистические идеи. Некоторые понимают эту борьбу неверно - как борьбу с новыми формами вообще; но разве сохранение старых форм для нового содержания, для новых задач не является в такой же степени формализмом?
      Напротив, речь идет о том, чтобы \_глубоко\_ обновить театр, создать театр с новым содержанием, новой общественной функцией и новыми формами, соответствующими этому содержанию и этой функции. При оценке новых произведений нельзя обойти вопрос, насколько верно отображена в них действительность и имеет ли это отображение социалистическую направленность. Социалистический реализм - это не проблема стиля.

## ФОРМАЛИЗМ И НОВЫЕ ФОРМЫ

      Топтание на месте в литературе позднекапиталистической поры выражается, как известно, в том, что ее писатели упорно и отчаянно пытаются извлечь из старого буржуазного содержания новые эффекты при помощи перестройки форм. Так возникает своеобразное явление распада, а именно - разделение формы и содержания в художественном произведении: новая форма отъединяется от старого содержания. Иными словами: только новое содержание переносит новую форму. Оно даже требует таковой. Дело в том, что если бы мы стали втискивать новое содержание в старую форму, тотчас бы снова наступило роковое разделение содержания и формы, - теперь форма, которая была бы старой, отъединилась бы от содержания, которое было бы новым. При помощи литературы, пользующейся старыми формами, нельзя ни воплотить, ни изменить жизнь, которая у нас, где перестраиваются основы общества, повсюду осуществляется в новых формах.

      50-е годы

## БЕЗ ОЩУЩЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

      Для того чтобы художественная критика смогла правильно критиковать искусство, она сама должна быть критикуема. Некоторые наши критики настолько пристрастились сочинять пустые, грозные фразы, что они теряют при этом всякое ощущение действительности. В связи с постановкой "Матери" в Берлине один критик выдвинул утверждение, что пролетариат не любит и не понимает иронии. Не то чтобы какой-то определенной иронии, нет, всякой иронии вообще. Единым взмахом пера навеки отбрасываются в забвение произведения Аристофана, Сервантеса, Шекспира, Данте, Гоголя. Прекрасные советские карикатуры публикуются в газетах, издаваемых для пролетариата, только по недосмотру. Речи Ленина должны быть очищены от всякого боевого юмора. Приди критик с этим утверждением к берлинским рабочим, он быстро почувствовал бы, каким они обладают талантом иронии.

## КОСМОПОЛИТИЗМ

## 1

      Бессмысленно отрицать космополитизм немецких классиков. Но он не мешал им говорить о национальных проблемах, национальном театре и т. д. У Гейне мы видим позднее болезненно-горькую, но тем более страстную любовь к Германии, у Вагнера - подлинно националистическую истерию: он навязывает европейским и американской столицам мир германских богов. Германия эпохи империалистической экспансии и социальных преступлений не может уже вдохновлять художников; если они борются против войны и капитализма, то делают это не со специфически немецких позиций. И лишь пролетариат, борясь за интернационализм, борется таким образом за новое, подлинно национальное самосознание.

## 2

      Современный космополитизм не имеет ничего общего с космополитизмом немецких классиков. Он стирает конкретные особенности национальных культур и насаждает вместо этого отвратительную идею абстрактной пользы "монополии".
      1. Подлинно интернациональными произведениями являются национальные произведения искусства.
      2. Подлинно национальные произведения вбирают в себя интернациональные тенденции и новаторство.

## КОНФЛИКТ

      Конфликты в наших пьесах, в отличие от советских, долго еще будут главным образом классовыми. Большая часть наших зрителей и сегодня относится к той части германского населения, которая была пособницей и соучастницей гитлеровской разбойничьей войны и так же, как Кураж, ничему не научилась. Поэтому конфликт между нею и ее детьми, происходящий на сцене, меркнет перед великим конфликтом, который возникает между нами, сидящими в зале, и Кураж, которая на сцене. Я считаю, что все, что касается конфликта, столкновения, нельзя рассматривать вне связи с материалистической диалектикой.
      Мы теперь уже не сможем создавать бесконфликтную драматургию, то есть сценическое действие, не вызывающее конфликта в зрительном зале. Именно там сталкиваются представители разных классов, и чем острее, чем непримиримее наша позиция, тем глубже разногласия, возникающие внизу, среди зрителей, и тогда борьба нового со старым становится не только содержанием спектакля, но и его следствием.
      Вы не должны больше писать так, чтобы зритель только узнал вашу позицию, позицию коммунистическую, но не был вынужден сделать выбор: с вами он или против вас.

## МЫ ДОЛЖНЫ БЫТЬ НЕ ТОЛЬКО ЗЕРКАЛОМ

      "Будем всегда помнить, что
      безличность - это признак силы. Мы
      должны принять в себя предмет, он
      должен кружить в нас и снова
      отделиться от нас, так, чтобы никто
      не понял этого чудесного
      превращения. Сердце наше имеет право
      чувствовать только сердца других. Мы
      должны быть зеркалом, отражающим
      истину вне нас".

      Флобер

      Мы должны быть не только зеркалом, отражающим истину вне нас. Если мы приняли предмет в себя, то прежде, чем он снова от нас отделится, к нему должно прибавиться нечто, - а именно критика, положительная или отрицательная, которую данный предмет должен испытать со стороны общества. Таким образом, то, что отделяется от нас, непременно содержит нечто личное, носящее, разумеется, двойственный характер, который возникает вследствие того, что мы становимся на точку зрения общества.

      50-е годы

## РАЗВЕ НЕ НУЖНО ПРОСТО-НАПРОСТО ГОВОРИТЬ ПРАВДУ?

      Можно подумать, что для этого нужно только мужество и ничего больше. На самом деле нужны еще и талант и знания. Из истории науки мы знаем, как трудно найти истину. Поэтому я бы ответил так: "Да, диалектики должны говорить правду, а все прочие - постигать диалектику, чтобы лучше познать истину". Мы с вами имеем дело с актерами. Так вот, на репетициях я не всегда говорю актерам правду об их игре; я говорю ее только тогда, когда надеюсь помочь им найти что-то лучшее. Говорить правду - это часто значит критиковать. Но сказать всю правду - это значит и предложить что-то новое.
      Разумеется, нам ни к чему конторы с окнами из розового стекла, чтобы мир видел чиновников, а чиновники - мир в розовом свете.
      Нам по пути с теми, кого влекут нерешенные еще проблемы.

## О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ

      Что такое "социалистический реализм", это нельзя просто вывести из уже существующих произведений или способов художественного изображения. Критерием должно быть не то, похоже ли данное произведение или способ изображения на другие (произведения и способы изображения, причисляемые к социалистическому реализму, а является ли оно социалистическим и реалистическим.

## 1

      Реалистическое искусство - боевое искусство. Оно борется против ложных воззрений на действительность и против импульсов, противоречащих реальным интересам человечества. Оно содействует выработке правильных воззрений и укрепляет продуктивные импульсы.

## 2

      Художники-реалисты подчеркивают существенное, "земное", в высоком смысле типическое (исторически значительное).

## 3

      Художники-реалисты подчеркивают момент возникновения и исчезновения. Во всех своих произведениях они мыслят исторически.

## 4

      Художники-реалисты изображают противоречия в людях и в человеческих взаимоотношениях и показывают условия, в которых эти противоречия развиваются.

## 5

      Художники-реалисты заинтересованы в изменениях людей и отношений, изменениях, как постоянных, так и скачкообразных, в которые постоянные переходят.

## 6

      Художники-реалисты изображают силу идей и материальную основу идей.

## 7

      Художники - социалистические реалисты гуманны, то есть человеколюбивы, и изображают отношения между людьми так, чтобы усиливались социалистические импульсы. Они усиливаются благодаря предлагаемому этим искусством, практически применимому познанию общественного процесса, а также тем, что они - импульсы - становятся удовольствием.

## 8

      Художники - социалистические реалисты относятся реалистически не только к своим темам, но также и к своей публике.

## 9

      Художники - социалистические реалисты учитывают образовательный уровень и классовую принадлежность своей публики, равно как и состояние классовой борьбы.

## 10

      Художники - социалистические реалисты рассматривают действительность с точки зрения трудящегося населения и состоящих с ним в союзе интеллигентов, сторонников социализма.

## СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ В ТЕАТРЕ

## 1

      Социалистический реализм представляет собой верное действительности воспроизведение жизни и отношений людей средствами искусства, с социалистических позиций. Воспроизведение это позволяет проникать в сущность социальных процессов и возбуждает духовные импульсы социалистического характера. Радость, которую должно доставлять всякое искусство, в искусстве социалистического реализма - это прежде всего радость от сознания, что общество способно определять судьбу человека.

## 2

      Художественное произведение, созданное на основе социалистического реализма, вскрывает диалектические законы общественного развития, знание которых помогает обществу определять судьбу человека. Оно приносит радость открытия этих законов и наблюдения за их действием.

## 3

      Художественное произведение, созданное на основе социалистического реализма, показывает характеры и события как исторически обусловленные, поддающиеся изменению и по природе своей противоречивые. Это предполагает решительный перелом в искусстве; необходимы серьезные усилия во имя открытия и овладения новыми изобразительными средствами.

## 4

      Художественное произведение, созданное на основе социалистического реализма, выражает точку зрения рабочего класса и обращено ко всем людям доброй воли. Оно рисует им картину мира и раскрывает задачи рабочего класса, который ставит себе целью показать, что в результате создания общества, свободного от эксплуатации, творческая активность людей разовьется в невиданных доселе масштабах.

## 5

      Постановка старого классического произведения, созданная на основе социалистического реализма, исходит из той посылки, что человечество сохранило такие произведения, которые художественно воплощали его прогресс в направлении все более сильной, тонкой и смелой гуманности. Следовательно, постановка подчеркивает прогрессивные идеи классического произведения.

## 1954

## СТРАХ, ВНУШАЕМЫЙ КЛАССИЧЕСКИМ СОВЕРШЕНСТВОМ

      На пути к созданию новых, полных жизни спектаклей нашего классического репертуара много препятствий. Самое страшное - это леность мысли и скудность 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 свою 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 темпераментом; зрителей 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 тенденцию произведений, но и прямо искажают их. Формалистическое "обновление" классических пьес является возражением на традиционные приемы их постановки, но возражением неверным. Плохие консервы не сделаются вкусней, 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 произведению. Мы должны 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 человечное, а не чисто внешнее величие в кавычках. Те традиционные приемы в постановках пьес классиков, которые в течение долгого 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 ложное величие, 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, упадническое и мещанское понимание классического, мы никогда не сможем осуществить новые постановки великих драматических произведений, постановки, полные жизни и человечности. Подлинное преклонение, которого заслуживают творения классиков, требует разоблачения лицемерного, холопского, ложного преклонения перед ними.

## 1954

## КРИТИКА

      В такое время, как наше, нужно, чтобы критик неустанно и щедро делился своим опытом критического анализа и преодолел дурную привычку, свойственную людям его профессии, считать себя самого непререкаемым авторитетом и выносить приговоры на основании некоего высшего проникновения в эстетический свод законов, например, исходя из того, что произведения искусства должны 'быть непременно "кутатическими", и одним росчерком пера расправляться с теми, которые, по его мнению, не "кутатические". Он должен понять, что те брадобреи, которые некогда, боясь потерять заработок, отказывались продавать бритвенные лезвия, именно из-за этого его и потеряли. Кто не хочет учиться, не должен и учить; кто учит, должен учить учиться.
      Ведь в эстетике дела обстоят иначе, чем в физике. Там еще можно сначала просто знакомить ученика с законом Ньютона и заставлять его "зубрить" до тех пор, пока он не доберется до такого "уровня", когда сможет позволить себе критическое отношение к данностям.

## ОБСУЖДЕНИЕ МОИХ ПЬЕС РАБОТНИКАМИ ТЕАТРА

      Н. настаивает на необходимости обсуждения моих пьес работниками театра, и ввиду множества ошибочных о них суждений, получивших распространение в последнее время и снижающих также ценность первой статьи Н., мне кажется, что эта необходимость и впрямь назрела. Однако это обсуждение не должно ограничиваться лишь вопросами формы, как это, очевидно, представляется Н. Сравнивая новые (и старые) художественные средства, применяемые мной, с теми, которые применяли другие драматурги нового или старого времени, нужно непременно подвергать анализу их общественные функции. При анализе общественной функции применяемых мной художественных средств можно использовать мои теоретические работы, рассматривая их как мой вклад в эту дискуссию. К этому надо добавить, что лишь немногие драматурги и постановщики стремятся угодить людям, ожидающим от театра чего-то привычного - слишком уж велика у людей театра тяга к неожиданному и необычному. Гете, наверно, с душевным трепетом решился показать "Ифигению" тем же зрителям, которые уже видели "Геца". Развитие театра, как и вообще всякое развитие, происходит в борьбе противоречий (здесь очень уместно вспомнить законы диалектики). Заканчивая перечисление некоторых предварительных условий, необходимых для того, чтобы обсуждение было плодотворным, я опрошу: как липе ответить на вопрос, зачем она не дуб?

      Фрагмент

## СТИХИЙНЫЕ БЕДСТВИЯ

      Когда в "Эдипе" Софокла афиняне сочли чуму стихийным бедствием, они поступили просто: обвинили в появлении чумы тирана Эдипа и изгнали его. Сегодня мы больше полагаемся на санитарные меры.
      Ну, а если мы сочтем тирана стихийным бедствием? Мы даже не сможем его изгнать.

## МОЖЕТ ЛИ ТЕАТР ОТОБРАЗИТЬ СОВРЕМЕННЫЙ МИР?

      Меня очень заинтересовало сообщение о том, что Фридрих Дюрренматт как-то в разговоре о театре задал вопрос: а может ли еще театр отображать современный мир?
      Мне кажется, коль скоро этот вопрос возник, в нем надо разобраться. Канули в прошлое те времена, когда отображение действительности на театральных подмостках должно было лишь любым путем взволновать зрителя. Теперь волнует только то, что правдиво.
      Многие констатируют, что эмоциональное воздействие театра слабеет, но лишь немногие понимают, что отображать современную действительность становится все труднее и труднее. Именно понимание этого и заставило некоторых авторов и постановщиков пуститься на поиски новых художественных средств.
      Как вам, моим коллегам, очевидно, известно, я сам тоже предпринял немало попыток ввести современную действительность, современное человеческое общество в поле зрения театра.
      Всего несколько сот метров отделяют пишущего эти строки от большого, оснащенного всей необходимой техникой и располагающего хорошими актерскими силами театра, в котором ему и его многочисленным и по большей части молодым помощникам предоставлена возможность экспериментировать; столы в комнате завалены книгами моделей с тысячами фотографий наших спектаклей, а также множеством материалов, более или менее подробно освещающих различные проблемы театра и предлагаемые нами решения.
      Итак, у меня есть все возможности, но я пока еще не берусь утверждать, что пьесы, которые я по известным причинам называю неаристотелевскими, и соответствующий им эпический стиль сценического воплощения представляют собой решение проблемы. И все же одно мне ясно: современные люди примут отображение современного мира только в том случае, если мир этот будет показан как изменяемый.
      Для современных людей вопросы ценны ответами. Современных людей интересуют обстоятельства и события, на которые они могут как-то повлиять.
      Много лет назад я видел в газете рекламную фотографию, изображавшую Токио после землетрясения. Большая часть домов лежит в развалинах, но несколько современных зданий уцелело. Подпись под снимком гласила "Steel stood" - "Сталь выстояла!". Сравните это отображение действительности с классическим описанием извержения Этны Плиния Старшего, и вы поймете, что это описание представляет собой такой тип отображения, от которого драматургам двадцатого века придется отказаться.
      В эпоху, когда наука в состоянии преобразовывать природу до такой степени, что земной шар начинает казаться уже почти пригодным для жизни, человеку скоро уже нельзя будет представлять человека как жертву, как объект неведомых, но неизменных сил. С точки зрения мяча законы движения вряд ли постижимы.
      Относительно природы человеческого общества, в противоположность природе в широком смысле слова, долго не существовало ясной концепции. В результате теперь нам всем - если верить пророчествам определенных ученых - угрожает тотальное уничтожение нашей планеты, еще не успевшей стать по-настоящему пригодной для жизни.
      Вам не покажется странным, если я скажу, что проблема отобразимости мира является социальной проблемой. Я уже много лет придерживаюсь этого мнения и живу ныне в государстве, предпринимающем огромные усилия для изменения общества. Пусть вы осуждаете его пути и средства, - надеюсь, кстати, что вы знакомы с ними по-настоящему, а не только по газетам, - пусть для вас неприемлема его конкретная программа, - надеюсь, вы знакомы и с ней, - но вы вряд ли "будете отрицать, что в государстве, в котором я живу, занимаются изменением действительности, изменением человеческого общества. И вы, вероятно, согласитесь со мной s том, что современный мир нуждается в изменении.
      В рамках этой маленькой статьи, которую прошу рассматривать как дружеское письмо к участникам вашей конференции, вероятно, будет достаточно лишь сказать, что, по моему мнению, театр бесспорно может отобразить современный мир, однако лишь в том случае, если этот мир представлен как изменяемый.

## 1955

## РАЗЛИЧНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ПЬЕС

## 1

      Большинство наших молодых драматургов использует построение, в соответствии с которым сюжет членится на небольшое число актов, - в противоположность классикам, создававшим многочисленные сцены. Сперва я хотел было написать: "они выбирают построение, которое...", но потом сообразил, что они, собственно говоря, не выбирают. Они просто берут то построение, которое им знакомо то пьесам отличных писателей новейшего времени: Ибсен, Стриндберг, Гауптман, Толстой, Чехов, Горький, Шоу, О'Кейси мастерски членили свои сюжеты на немногие акты. Это построение позволяло подчеркнуть значение среды для развития фабулы и создать "атмосферу". Возникали грозовые настроения и мощные взрывы. Сюжет обычно имел длинную предысторию, которая постепенно развертывалась в пьесе. Действующие лица могли быть обрисованы с особой пристальностью, иногда возникали изумительные портреты лиц, увиденных с близкого расстояния, написанные большей частью в импрессионистской манере, то есть составленные из пятнышек (деталей).
      Чтобы строить длинные акты, нужно, конечно, обладать высокой техникой. Нашим молодым драматургам кажется, что очень трудно добиться таких приходов и уходов персонажей, чтобы следовали одна за другой сцены с участием задуманных автором лиц - возникает необходимость во множестве "совпадений", натуралистических мотивировок и телефонных разговоров. Некоторые события должны быть между собой связаны, а это требует обстоятельных "переходов", на которые нужно тратить немало времени и внимания. Многое, что хотелось бы раскрыть в действии, приходится "переносить" в диалог. С другой стороны, нельзя опускать многие частности, не представляющие особого интереса, иначе возникают скачки, нарушающие иллюзию.
      Разумеется такие трудности ремесла не могут служить серьезным доводом против этого типа построения, и если мы в дальнейшем вкратце остановимся на другом типе построения, то надо помнить, что и он представляет немалые трудности, хотя и другого свойства.
      В примитивных разборах такой композиционный принцип нередко определяется как "техника лубочных картинок", - в пьесах такого рода одна картина будто бы следует за другой, причем в них нет ни концентрированного действия, ни управляемого напряжения. Это, разумеется, не что иное, как полное непонимание великого композиционного искусства наших классиков, композиционных принципов драматургов-елизаветинцев. Действие (сюжет) этих пьес очень содержательно, но отдельные эпизоды и события, хотя они и образуют отдельные картины, не только сопоставлены и связаны друг с другом, но и друг друга обусловливают. Каждая сцена, будь она длинной или короткой, движет действие. Здесь есть атмосфера, но это не атмосфера среды; есть напряжение, но это не игра в кошки-мышки со зрителем.

## 2

      Чтобы создавать действие большого масштаба, нужно изучать композиционное искусство классиков, в особенности Шекспира. Шекспир нередко дает всю сущность пьесы в одной-единственной сцене, не опуская ничего значительного. Изобразить партию в лице одного секретаря, или двух секретарей, или одной маленькой ячейки - это проявление натуралистического метода. Партия - огромное, развивающееся, то есть противоречивое объединение борющихся социалистов. Перед ней как целым и перед отдельными ее частями постоянно встают все новые задачи, - животрепещущие задачи локального свойства и задачи эпохального значения. Ею накоплен опыт многих, порой давно уже отшумевших битв, а некоторые центральные проблемы десятилетиями не находят окончательного решения. Ее история - это история внутренней борьбы, а также поражений и побед. Если даже действие требует того, чтобы она была представлена в лице одного-единственного ее члена, все это в нем должно чувствоваться и оживать.
      Мы можем изучать принципы драматургического построения по великим политическим пьесам "Эмилия Галотти" и "Валленштейн", риторику - по Шиллеру и Гете, массовые сцены по "Дмитрию", "Гискару" и "Смерти Дантона", и нам нужно все снова и снова изучать Шекспира (конечно, не по нашим спектаклям). Подумайте только: в 1600 году более десятка драматургов владело этой композиционной техникой, и не все они были гениями.
      Нам прежде всего нужно изучать неустанное экспериментирование наших классиков. Как велики различия между "Разбойниками" и "Вильгельмом Теллем", между "Фаустом" и "Ифигенией" или "Гражданским генералом", между "Войцеком" и "Леонсом и Леной"!

## 3

      Натурализм дал театру возможность создавать исключительно тонкие портреты, скрупулезно, во всех деталях изображать социальные "уголки" и отдельные малые события. Когда стало ясно, что натуралисты переоценивали влияние непосредственной, материальной среды на общественное поведение человека, в особенности когда это поведение рассматривается как функция законов природы, - тогда пропал интерес к "интерьеру". Приобрел значение более широкий фон, и нужно было уметь показать его изменчивость и противоречивое воздействие его радиации. Перед театральным художником встали новые проблемы - создание внутренних и внешних помещений, комнат и улиц.
      Экспрессионизм пользовался символикой и стилизованной сценой. У Пискатора действие разыгрывалось в сегментах земного полушария, а фон, представлявший собой киноэкран, был использован как средство для разнообразных комментариев. Неер сооружал для Брехта ("Барабанный бой в ночи", "В чаще городов", "Жизнь Эдуарда II Английского") наивно исполненные городские панорамы, которые возвышались над ширмами, отделявшими друг от друга комнаты.

## 4

      Девственный лес иначе воспринимается теми, кто ловит в нем бабочек, чем беглецами, ищущими в нем убежища, или лесоводами. Он радует людей или пугает их - в зависимости от того, что они в нем ищут. Все они должны стремиться его изменить, хотя бы только отмечая участки, где возникают лесные пожары, и все они должны следить за его изменениями - хотя бы только в зависимости от времени суток. Так происходят постоянные преобразования; беглецы превращаются в исследователей, а исследователи - в лесоводов.
      Драматурги, стремящиеся представить мир, который изменяется и который может быть изменен, должны всматриваться в его противоречия, потому что именно противоречия изменяют мир и сообщают ему способность изменяться.

## К СОВЕТСКИМ ЧИТАТЕЛЯМ

      Драматург, пьесы которого вам здесь предложены, жил, так сказать, в двух эпохах - капитализма и социализма, в век гигантских изменений в жизни всего человечества. Он задавал себе вопрос, могут ли его пьесы, действие которых большей частью разыгрывается в мире капитализма, дать что-либо новому читателю. Может быть, для разрешения непосредственных, жгучих, повседневных проблем они ничего не дадут или дадут мало? Таково опасение автора. Но его надежда состоит в том, что к повседневным проблемам, пожалуй, лучше обращаться, рассматривая их в связи с проблемами века. А большие проблемы выступают в наиболее ярком освещении во времена великих боев, великих революций. Новые идеи обретают свои чеканные формулировки в борьбе со старыми идеями. И в великих переменах, переживаемых нами, дело касается не только смены одной ситуации другой: новая эпоха - это вообще эпоха перемен. Человек будет в невиданных доселе масштабах изменять окружающий его мир и одновременно формы отношений и совместной жизни людей.

      Фрагмент

## ЗАДАЧИ ТЕАТРА

      Театр этих десятилетий должен массы развлекать, поучать и воодушевлять. Он должен создавать произведения искусства, так показывающие действительность, чтобы из этого вытекала возможность построения социализма. Он должен таким образом служить правде, человечности и красоте.

## КОММЕНТАРИИ

      В пятом томе настоящего издания собраны наиболее важные статьи, заметки, стихотворения Брехта, посвященные вопросам искусства и литературы. Работы о театре, занимающие весь второй полутом и значительную часть первого, отобраны из немецкого семитомного издания (Bertоld Brecht, Schriften zum Theater, B-de 1-7, Frankfurt am Main, 1963-1964). Статьи и заметки Брехта о поэзии взяты из соответствующего немецкого сборника (Bertolt Brect, Uber Lyrik, Berlin und Weimar, 1964). Для отбора стихотворений использовано восьмитомное немецкое издание, из которого до сих пор вышло шесть томов (Bertolt Brecht, Gedichte, B-de 1-6, Berlin, 1961-1964). Все остальные материалы - публицистика, работы по общим вопросам эстетики, статьи о литературе, изобразительных искусствах и пр. - до сих пор не собраны в особых немецких изданиях. Они рассеяны в частично забытой и трудно доступной периодике, в альманахах, сборниках и т. д., откуда их и пришлось извлекать для данного издания.
      В основном в пятом томе представлены работы Брехта начиная с 1926 года, то есть с того момента, когда начали складываться первые и в то время еще незрелые идеи его теории эпического театра. Весь материал обоих полутомов распределен по тематическим разделам и рубрикам. В отдельных случаях, когда та или иная статья могла бы с равным правом быть отнесена к любой из двух рубрик, составителю приходилось принимать условное решение. Внутри каждой рубрики материал расположен (в той мере, в какой датировка поддается установлению) в хронологическом порядке, что дает возможность проследить эволюцию теоретических воззрений Брехта как в целом, так и по конкретным вопросам искусства. Лишь в разделе "О себе и своем творчестве" этот принцип нарушен: здесь вне зависимости от времени написания тех или иных статей и заметок они сгруппированы вокруг произведений Брехта, которые они комментируют и разъясняют.

## ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ

## ВОПРОСЫ ЧИТАЮЩЕГО РАБОЧЕГО

      Стихотворение было опубликовано в журнале "Das Wort", 1936, Э 2.

      Стр. 155. Юный Александр завоевал Индию. - Подразумевается крупнейший полководец и государственный деятель древнего мира Александр Македонский.
      Филипп Испанский рыдал, когда погиб его флот. - В 1588 году испанский король Филипп II послал весь свой флот, так называемую "непобедимую армаду", к берегам Англии, где этот флот был уничтожен англичанами.
      Фридрих Второй одержал победу в Семилетней войне. - Исторически неточно: во время Семилетней войны прусский король Фридрих II неоднократно терпел поражения (крупнейшее из них при Кунерсдорфе) от русских войск, которые в 1760 году даже заняли Берлин. Фридрих II был спасен лишь тем, что вступивший на русский престол пруссофильски настроенный Петр III отказался от продолжения войны с Пруссией.

## ПИСЬМО ТОМБРОКУ

      Это письмо, адресованное немецкому художнику-антифашисту Гансу Томброку (р. 1902), видимо, было написано в 1940 году, во время годичного пребывания Брехта в Швеции.

## ШИРОТА И МНОГООБРАЗИЕ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО МЕТОДА

      Написанная в 1938 году, эта статья была опубликована лишь спустя шестнадцать лет в журнале "Neue deutsche Literatur", 1966, Э 5. В этой статье, как и в ряде последующих работ, также относящихся к 1938 году, Брехт полемизирует с венгерским литературоведом и эстетиком Георгом Лукачем (р. 1885) и его концепцией реализма.

      Стр. 156. "Дасворт" - ежемесячный литературный журнал на немецком языке, выходивший в 1936-1939 годах в Москве под редакцией Б. Брехта, В. Бределя и Л. Фейхтвангера.
      Стр. 157-158. Кэльстри, Эльдон, Сидмут - реакционные английские политические деятели начала XIX века, тори.
      Стр. 162. Фон Гриммельсгаузен Ганс Якоб Кристофель (1621-1676) - немецкий писатель-реалист, автор ряда романов и повестей, из которых самый известный - "Похождения Симплициссимуса". Образ брехтовской мамаши Кураж восходит к повести Гриммельсгаузена "Мошенница и бродяжка Кураж".

## РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ КРИТИКА

      Стр. 164. Дос-Пассос Джон Родериго (р. 1896) - американский писатель, чьи романы "Манхеттен" (1925), "42-я параллель" (1930) и др. оказали в свое время заметное влияние на развитие искусства романа.
      Slums - трущобы (англ.).

## НАРОДНОСТЬ И РЕАЛИЗМ

      Стр. 169. Их танки раскрашены под кусты Макдуфа. - Попытки фашистов придать подготовляемой ими агрессии невинный облик Брехт уподобляет знаменитой сцене из "Макбета" Шекспира, в которой сбывается пророчество ведьм и Бирнанский лес движется на Дунсинан, то есть воины Макдуфа наступают на замок Макбета, неся перед собой кусты и ветви.
      Стр. 172. "Возчик Геншель" (1898) - натуралистическая драма Г. Гауптмана.

## ЗАМЕЧАНИЯ О НАРОДНОЙ ДРАМЕ

      Статья впервые была напечатана в альманахе "Theaterarbeit", изданном театром "Берлинский ансамбль".

      Стр. 181. Фон Вангенгейм Густав (р. 1895) - немецкий драматург, режиссер и актер. Говоря о пьесах-ревю, Брехт, видимо, имеет в виду его пьесы "Мышеловка" (1931), "Здесь зарыта собака" (1932), "Кто самый глупый?" (1933) и др.
      Абелль Кьель (1901-1961) - датский драматург, автор пьес "Потерянная мелодия" (1935), "Анна Софи Хедвиг" (1939) и др.
      Блицстейн Макс (р. 1905) - американский прогрессивный композитор и драматург, пишущий оперы на собственные либретто. Наиболее известные из них - "Колыбель будет качаться" (1936), "Нет! - вместо ответа" (1941) и др.
      Оден Уинстон (р. 1907) - английский писатель, поэт. В 30-е годы занимал активную антифашистскую позицию, писал социальные драмы, в которых ощущалось влияние Брехта. Позднее ушел в область аполитичной, эзотерической поэзии.
      Стр. 182. Лоу Давид (р. 1891) - английский политический карикатурист умеренно либерального направления.
      Xогарт Поль (р. 1907) - английский революционный график и карикатурист.
      Ишервуд Кристофер (р. 1904) - английский писатель, в 30-е годы в соавторстве с У. Оденом написал несколько антифашистских сатирических пьес.

## О ЧИСТОМ ИСКУССТВЕ

      Стр. 187. Мо-цзы (479-381 до н. э.) - древнекитайский философ, антиконфуцианец. Философия Мо-цзы очень интересовала Брехта и в разных формах нашла свое отражение во многих его произведениях.

## ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ

      Миниатюра входит в состав цикла "Рассказы о господине Койнере".

## О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ

      Заметки относятся к незавершенной работе Брехта под названием "Описание точки зрения художников социалистического реализма в области театра".

## СТРАХ, ВНУШАЕМЫЙ КЛАССИЧЕСКИМ СОВЕРШЕНСТВОМ

      Статья впервые опубликована в журнале "Sinn und Form", 1954, Э 5-6.

      Стр. 198. Гогенцоллерны - германская правящая династия. С 1701 года - прусские короли, с 1871 по 1918 год - имперские кайзеры.
      "Прафауст" - первый, юношеский вариант знаменитой трагедии Гете "Фауст", завершенной в 1831 году. "Прафауст" написан в 1773 году.

## КРИТИКА

      Стр. 199. "Кутатический" - вымышленное слово, не имеющее определенного смысла. В данном контексте - условное обозначение неких "обязательных" свойств, требуемых догматической критикой от художественных произведений.

## ОБСУЖДЕНИЕ МОИХ ПЬЕС РАБОТНИКАМИ ТЕАТРА

      Стр. 199. Н. настаивает на необходимости обсуждения моих пьес... - Имеется в виду театральный критик Фриц Эрпенбек, напечатавший полемическую статью "Эпический театр или драматургия?" в журнале "Theater der Zeit", 1964, Э 11.

## МОЖЕТ ЛИ ТЕАТР ОТОБРАЗИТЬ СОВРЕМЕННЫЙ МИР?

      Настоящая статья была послана Брехтом в Дармштадт для оглашения ее в пятой традиционной дискуссии, посвященной в этот раз проблемам театра. Опубликована в газете "Sonntag", 8 мая 1955 года.

      Стр. 200. Дюрренматт Фридрих (р. 1921) - швейцарский драматург и теоретик театра. Его наиболее известные пьесы - "Визит пожилой дамы" (1956), "Франк V" (1959), "Физики" (1962) и др.
      Стр. 201. Плиний Старший (23-79) - римский писатель и ученый, автор "Естественной истории", многотомного энциклопедического сочинения, охватывавшего все области знаний того времени,

## РАЗЛИЧНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ПЬЕС

      Эти заметки были написаны Брехтом в порядке подготовки к выступлению по вопросам драматургии на IV съезде писателей ГДР.

      Стр. 203. Драматурги-елизаветинцы - созвездие выдающихся английских драматургов, творчество которых в основном совпало с годами царствования королевы Елизаветы I (15581603). К елизаветинцам относятся Томас Кид (1558-1594), Роберт Грин (1560-1592), Кристофер Марло (1564-1593), Вильям Шекспир (1564-1616), Бен Джонсон (1573-1637) и другие.
      Стр. 204. "Дмитрий" (1805) - оставшаяся незавершенной последняя трагедия Шиллера.
      "Гискар" (1802) - трагедия немецкого писателя-романтика Генриха фон Клейста (1777-1811).
      "Смерть Дантона" (1835), "Войцек" (1836), "Леоне и Лена" (il837) - пьесы немецкого драматурга Георга Бюхнера (1813-18317).
      "Гражданский генерал" (1793) - пьеса Гете.
      Стр. 205. Hеер Каспар (р. 1897) - немецкий театральный художник, оформлявший, в частности, ряд спектаклей Брехта как в 20-е, так и в 40-50-е годы. Друг Брехта с детских лет, его товарищ по аугсбургской реальной гимназии.

## К СОВЕТСКИМ ЧИТАТЕЛЯМ

      В 1956 году издательство "Искусство" выпустило однотомник пьес Брехта. Предисловие к этому русскому изданию должен был написать автор. Через несколько дней после внезапной смерти Брехта в издательство пришло его последнее письмо - "Дорогие товарищи, я упорно пытался написать предисловие для советского издания моих пьес. Это было единственное, над чем я пытался работать этим летом, но я его не написал. Сейчас я просто слишком переутомлен. Поэтому извините. Предлагаю стихотворное обращение к актерам вместо предисловия. С социалистическим приветом. Ваш Бертольт Брехт. Берлин, 9 августа 1956 года"
      Настоящий фрагмент представляет собой начало предисловия которое Брехт пытался написать в последние дни своей жизни.

      И. Фрадкин