## Бертольд Брехт

## Театральная практика

     

## СОДЕРЖАНИЕ

     

## ТЕАТРАЛЬНАЯ ПРАКТИКА

      ЗАМЕТКИ К ПЬЕСЕ ЭРВИНА ШТРИТТМАТТЕРА "КАЦГРАБЕН".   
      Перевод В. Клюева   
      Политика на театре   
      Является ли "Кацграбен" тенденциозной пьесой?   
      Новосел, середняк и кулак   
      Декорация   
      Аранжировка сцены   
      Неожиданности   
      Натурализм и реализм   
      Детали   
      Кризисы   
      Парторг Штейнерт   
      Комическая реакция   
      Зависимость новосела   
      Стихи   
      Изображение нового   
      Создание образа героя   
      Положительный герой   
      Разговор   
      Эпический театр   
      Аранжировка массовой сцены   
      Нерешенные проблемы   
      Из помещения для репетиций на сцену   
      Комедия   
      Не слишком ли мрачен "Кацграбен"?   
      Пафос   
      Темп   
      Минимум   
      Письмо   
      Крестьяне как публика   
      Новое содержание - новая форма   
      Эпический театр

## МОДЕЛИ

      Возражения против использования моделей. Перевод Е. Эткинда   
      Сковывает ли использование моделей творческую свободу? Перевод Е. Эткинда   
      Ошибки при использовании моделей. Перевод Е. Эткинда   
      Как пользуется моделью Эрих Энгель. Перевод Е. Эткинда   
      Неправильные постановки новых пьес. Перевод И. Фрадкина

## ОБУЧЕНИЕ АКТЕРОВ И АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО

      Советы актерам. Перевод И. Млечиной   
      Старая шляпа. Перевод Э. Львовой   
      Как ставить классические пьесы без выдающихся исполнителей. Перевод М. Подляшук   
      Обучение актеров. Перевод М. Подляшук   
      Обучение молодых актеров. Перевод М. Подляшук   
      Наблюдение и подражание. Перевод М. Подляшук   
      Элементарные правила актерской игры. Перевод М. Подляшук   
      Общие тенденции, с которыми нужно бороться актеру. Перевод М. Подляшук   
      Контроль над "сценическим темпераментом" и борьба за чистоту сценического языка. Перевод М. Подляшук   
      Трудности изображения противоречивых поступков. Перевод М. Подляшук   
      Трудность маленьких ролей. Перевод М. Подляшук   
      Сценический жест. Перевод М. Подляшук   
      Показывать - это больше, чем быть. Перевод М. Подляшук

## ОРГАНИЗАЦИЯ СЦЕНЫ

      Достаточно самого необходимого. Перевод М. Вершининой   
      Не скрывать источники света. Перевод М. Подляшук   
      Репетиция и сценическое оформление. Перевод М. Подляшук   
      Основные мизансцены. Перевод М. Подляшук   
      О совокупности действий. Перевод И. Млечиной   
      Яркое равномерное освещение. Перевод М. Подляшук   
      Показ действительности, позволяющий избежать полной иллюзии. Перевод М. Подляшук   
      К гастролям в Лондоне. Перевод И. Фрадкина   
  
     

## ЗАМЕТКИ К ПЬЕСЕ ЭРВИНА ШТРИТТМАТТЕРА "КАЦГРАБЕН"

     

## ПОЛИТИКА НА ТЕАТРЕ

        
      Когда от театра требуют только познания, только поучительных отражений действительности, то этого недостаточно. Наш театр должен вызывать радость познания, должен организовать удовольствие от преобразования действительности. Наши зрители должны не просто слышать, как освобождают прикованного Прометея, но и воспитывать в себе желание освободить его. Наш театр должен быть школой всех радостей и удовольствий, свойственных открывателям и изобретателям, он должен воспитывать триумфальные чувства освободителей.   
     

## ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ "КАЦГРАБЕН" ТЕНДЕНЦИОЗНОЙ ПЬЕСОЙ?

        
      Б. Я не считаю ее тенденциозной. "Цианистый калий" Вольфа - вот это тенденциозная пьеса, кстати сказать, очень хорошая. Она написана во времена Веймарской республики, и автор отстаивает в ней право пролетарской женщины на аборт в условиях капиталистического общества. Это тенденциозная пьеса. Даже "Ткачи" Гауптмана, пьеса, в которой много прекрасных мест, является, по-моему, тенденциозной. Это апелляция к человечности буржуазии, хотя и скептическая. "Кацграбен", напротив, - историческая комедия. Автор показывает свое время и стоит за прогрессивные, творческие, революционные силы. Там есть некоторые указания на то, как должен действовать новый класс, но автор не стремится устранить определенную неурядицу, а демонстрирует свое новое, заразительное ощущение жизни. Точно так же должны сыграть пьесу и мы; мы должны пробудить у пролетарской публики желание преобразовать мир (и передать ей кое-какие полезные знания об этом).   
     

## НОВОСЕЛ, СЕРЕДНЯК И КУЛАК

        
      К. Не скажут ли, что автор поступил слишком схематично, наделив бедняка фамилией Клейншмидт, середняка - Миттельлендер, а кулака - Гросман?   
      Б. Да, вероятно, скажут.   
      К. Вы сами таких пьес не писали и не стали бы ставить.   
      Б. Нет. Если я вас правильно понял, пусть эти фамилии вас не шокируют: в комедии это вполне законно. Что же касается вашего замечания о схематизме, то я о нем, разумеется, тоже подумал. Я очень тщательно проверил, не являются ли персонажи - как это обычно бывает при схематизме - безликими, обескровленными, одними формулами социальных типов, но нашел ярко выраженные индивидуальности, настоящие роли, крестьян, так сказать, из круга знакомых Штриттматтера. Они - представители своих классов, как в старых народных сказках. Или в пьесах Раймунда.   
      К. Хорошо, но все же в этой пьесе есть нечто такое, что не совсем...   
      Б. Да, есть.   
      К. Мы охотно поселяем реализм совсем рядом с натурализмом.   
      Б. Что и неплохо. Я никогда не был приверженцем натурализма, никогда его не любил, и все же - при всех его недостатках - вижу в нем порыв к реализму в современной литературе и современном театре. Это фаталистический реализм; не существенное для исторического развития занимает непомерно много Места, картина действительности, преподносимая им, не пригодна для использования, поэтическое начало довольно убого и так далее и так далее. И все же сквозь все это пробивается действительность, хотя перед нами еще много идейно не обработанного сырья. Несмотря ни на что - это великая эпоха литературы и театра, превзойти которую может только социалистический реализм!   
      К. А "Кацграбен"?   
      Б. Либо у социалистического реализма будет много разновидностей стиля, либо один-единственный, который погибнет от монотонности (удовлетворяя слишком мало потребностей). Мы должны внимательно следить за тем, что же возникает. Возникающее мы должны развивать. Нет никакого смысла создавать эстетику, выдумывать ее, склеивать из известных понятий и ждать, что авторы пьес станут поставлять затем то, что выдумали эстетики. Особенно плохо сколачивать модель того самого произведения искусства, сидя за письменным столом. Тогда художественные произведения начинают разбирать только с точки зрения их соответствия этой модели.   
      К. Будет ли это означать, что мы просто должны одобрять изготовляемое авторами пьес?   
      Б. Нет.   
     

## ДЕКОРАЦИЯ

        
      Первым вопросом было: как передать хроникальный характер этой комедии?   
      Б. В декорациях должна быть подлинность. Мы показываем горожанам события в деревне. Я умышленно не говорю: "положение в деревне". "Хроникальный" - это значит, что то-то и то-то происходит именно сейчас, вчера оно было другим и иным станет завтра. Нам нужно все "зафиксировать", позднее это будет трудно восстановить, а это исторически важно.   
      Было решено придать декорациям документальный характер, то есть написать их так, чтобы они напоминали фотографию. И, разумеется, использовать подлинные мотивы. Театральный художник фон Аппен и Палич поехали со Штриттматтером в Лаузиц и выбрали эти мотивы. Было испробовано много комбинаций, чтобы найти то существенное, передать которое с помощью одной фотографии нельзя.   
      Брехт придавал большое значение тому, чтобы показать мрачность, безобразие и бедность прусской деревни, "неуютность" этих обобранных и замордованных юнкерами и правительством областей.   
      Это был край, который крестьяне под руководством коммунистов должны были сделать пригодным для жизни; это была старая, скверная среда с новыми людьми.   
      Были использованы такие задники, перед которыми можно было бы ставить мебель. Благодаря задникам было легко делать перемены, что облегчало выездные спектакли в деревне. Чтобы лишний раз вызвать ассоциацию с документальной фотографией, решено было для задников сделать раму, которая напоминала бы паспарту.   
      Костюмы, разумеется, следовало разработать тоже на основе совершенно натуралистических образцов. Только отобрав их, можно было приступить к художественному процессу типизации.   
     

## АРАНЖИРОВКА СЦЕН

        
      Б. ставил пьесу очень быстро. Режиссерского плана у него не было, но было у него несколько подсознательных, как он говорил, соображений по поводу особенно выразительных событий, вроде того как в первой картине от группы (новосел, дочь, молодой шахтер) отделяется крестьянка и безмолвно идет к плите. (Это после того, как она узнает, что дочь выдержала экзамен <и уедет учиться в школу агрономов, в город, из-за чего на плечи крестьянки свалится еще больше работы.)   
      Итак, говорил Б., я знаю, что рабочая скамья крестьянина должна находиться как можно дальше от плиты. Нет, вообще-то я не придаю этому особого значения и не подгоняю заранее все к тому, чтобы получить такую группу. Но незадолго до того, как крестьянка узнает об отъезде дочери, то есть незадолго до момента, когда мне нужна такая группа, я заставляю молодого шахтера выйти из-за стола и пройти к девушке, которая сидит рядом с отцом и помогает ему в работе. Шахтер подходит к ней, чтобы спросить ее, каково было в городе.   
      В. У вас иногда нападают на красивые группировки. Говорят, они производят формалистическое впечатление.   
      Б. Это может сказать только тот, кто не рассматривает их с точки зрения общественной значимости. В обыденной жизни крестьянка может стоять рядом с крестьянином, а девушка сидеть рядом с парнем в момент, когда мать узнает об отъезде дочери. Но противоречие интересов станет особенно отчетливо, когда другие увидят, что мать уходит в угол, где уже не видно ее лица. Любой исторический живописец компонует картину таким образом, чтобы выявилось главное, собственно исторический момент. Еще в детстве я видел большую, правда, жалко написанную картину "Встреча Бисмарка с Наполеоном III на улице в ...". Наполеон искал этой встречи, он хочет капитулировать. Бисмарк едет на коне, Наполеон идет пешком. Бисмарк повернул лицо к зрителям, а Наполеона видно через плечо. Не нужно ломать голову, чтобы узнать, кто победитель! И живописец не показывает обоих в профиль, а избирает диагональ. Бисмарк подъезжает сзади, справа, а Наполеон шагает слева, впереди: на императора движется сама судьба. Для диалектических пьес театру следует особенно настоятельно пользоваться такими запоминающимися картинами, ибо в них дается развитие, а зритель должен держать в памяти предшествующие стадии наготове, чтобы противопоставить их новым. Кстати, это напомнило мне о том, что еще не найдено убедительной картины для сцены, где беднячка исступленно кричит своей дочери, имея в виду кулака: "Доучись до того, чтобы этот пес околел!" Подумайте-ка об этом!   
      На аранжировочных репетициях Б. расстояния между мебелью, дверьми и окнами ни в коем случае не закрепляются, да и все оформление воспринимается только в развитии, когда развиваются те группировки, которые "призваны рассказывать фабулу".   
     

## НЕОЖИДАННОСТИ

        
      Вновь поступающие актеры в большинстве случаев поражаются нашей манере репетировать. Она кажется им какой-то несерьезной. Прежде всего не проводится читка, во время которой обсуждались бы содержание и стиль пьесы. Актер словно бы даже не читал пьесы - во всяком случае, поначалу. Б. почти не ссылается на более поздние события из последующих актов. Создается впечатление, будто у него самого нет никакого режиссерского плана и он позволяет развиваться сценам "как придется". Так обычно работают в маленьких и бездумно руководимых театрах.   
      Но в последнее время Б. считает полезным, чтобы актер знакомился с пьесой и со своим персонажем целиком на практике и узнавал обо всем в ходе исполнения. Тогда все отыскивается при создании образа, а создание образа приобретает характер поисков. Хотя все начали рассказывать, никто не знает, что произойдет дальше. Каждое событие должно обладать внутренней достоверностью - во всяком случае, в общих чертах, а персонажи уточняются лишь постепенно, в ходе повествования. Тогда скачки в развитии, которые так важны для Б., окажутся менее затушеванными, окольные пути не отрезанными, а противоречия не окажутся "разрешенными", то есть сглаженными.   
      Короче говоря, произведение строится на неожиданностях. А неожиданность - главный элемент поэзии.   
     

## НАТУРАЛИЗМ И РЕАЛИЗМ

        
      По поводу маленькой сцены "Возвращение домой крестьянки Клейншмидт" завязался следующий разговор:   
      Р. Разве тут кое-что не выглядит довольно-таки натуралистически?   
      Б. Что, например?   
      Р. Ну вот это выколачивание деревянных башмаков, вынос метлы за дверь, перевешивание куртки Клейншмидта.   
      Б. Если эти действия показывают нечто выходящее за пределы изображения домашней повседневности; если они совершаются не просто ради создания иллюзии, будто мы находимся в доме бедняка, - это не натурализм. В натурализме такая иллюзия является целью и создается с помощью бесчисленных деталей, потому что тогда легче сопереживать более или менее неясные настроения, чувства и прочие душевные реакции персонажей.   
      Р. Я знаю, вы добиваетесь того, чтобы определенные действия, например крестьянки Клейншмидт, скорее переживались задним числом, чем сопереживались. Но служат ли этому названные мною детали?   
      Б. Надеюсь. Мы видим, как после полевых работ крестьянка выполняет еще работу по дому. Она выполняет ее в одиночку: ей приходится вешать на место куртку крестьянина, затем выметать из комнаты оставленные им стружки, словом, на нее ложится большая часть работы. Решение этой общественно чрезвычайно важной проблемы - вне пределов нашей пьесы, оно последует позднее, когда произойдет перераспределение труда в товариществах или госхозах. Зато в пределах нашей пьесы другое - что в-отличие от мужа крестьянка Клейншмидт не может радоваться отъезду дочери в город на учебу, потому что тогда ее, матери, львиная доля работы станет еще больше. Следовательно, наши детали не просто создают атмосферу вечера в семье бедняка; с этого уже началось действие.   
      Р. Вы полагаете, что речь идет о существенных деталях, имеющих отношение к экономике?   
      Б. Имеющих отношение к человеку, о котором узнают, каково его положение, как он с ним справляется. Крестьянка Клейншмидт - это же не агрегат общественных экономических сил, она живой, достойный любви человек. Натуралисты показывают человека, как показали бы дерево прохожему. Реалисты показывают человека, как показывают дерево садовнику.   
     

## ДЕТАЛИ

        
      Эрну, служанку, выгоняют из-за стола, потому что крестьянин хочет еще поговорить о ней с крестьянкой. Служанка останавливается вне собственно декорации. Она взяла с собой картофелину. Актриса начинает есть эту картофелину.   
      Б. Почему вы едите картофелину без творога? Это на руку вашим хозяевам, если вы наедаетесь картошкой в мундире, а творог бережете для них! Подержите картофелину в руке, пока вас снова не позовут к столу.   
      После своей победы в вопросе о строительстве дороги кулак приходит домой в сопровождении одного крестьянина. Исполнитель роли крестьянина проходит через всю сцену и уходит.   
      Б. Стоп! Пожалуйста, вернитесь на место! Если вы живете в следующем доме, то есть если вы продолжите свой путь в том направлении, в котором следовали, то мы не увидим, что вы по-собачьи провожали кулака до его дверей. Для вашей роли это может быть и безразлично, поскольку вас не знают, но вы должны играть фабулу.   
     

## КРИЗИСЫ

        
      Брехт попросил Штриттматтера разыскать вместе с ним такие места в пьесе, где наступают или назревают кризисы. Сегодня Б. прервал репетицию на том месте, когда входит новосел и признается, что не знает, чем кормить нового своего вола, не имея лугов.   
      Б. Сыграйте здесь так, словно вы стоите на краю пропасти, а не просто беспомощность в данный момент. У нас в театре существует дурная привычка преодолевать критические положения симпатичного нам персонажа, играя их вяло и затушевывая. Нам так не терпится ответить на вопрос, что мы часто вовсе не ждем, чтобы его задали. Показывая решение проблемы как победу, всегда нужно показывать и угрозу поражения, иначе покажется, что речь идет о легких победах. Мы всюду должны вскрывать кризисы, проблемы, конфликты новой жизни; как нам иначе показать ее творческую сторону?   
      Актер Гнас, который еще в молодости играл пролетариев в прогрессивных пьесах, сумел хорошо передать моменты кризиса.   
        
      Б. Большинство актеров не понимают глубины кризисов в этих областях. Они не могут сходу понять, что усиливающееся высыхание почвы   
      (Клейншмидт. Нет грунтовой воды. Совсем ушла.   
      Гюнтер. Так где же воду ты возьмешь для поля?   
      Клейншмидт. Пока не знаю.)   
      заботит новосела Клейншмидта так же, как короля Ричарда Глостера исчезновение одного из его врагов. Об этом мы говорили в начале репетиций.   
     

## ПАРТОРГ ШТЕЙНЕРТ

     

## 1

        
      Б. о роли парторга Штейнерта: Мы играем его как шахтера, который по вечерам кладет свой обушок и ведет партийную работу в соседней деревне Кацгра'бен. Физически он утомлен. Это трудно сыграть на протяжении целой пьесы; нельзя обойтись тем, что при первой же возможности он присаживается отдохнуть. Некоторые другие проявления признаков усталости отпадают, например, он не может, как это сделал Клейношег, проводить рукой по лицу. Он вымазал бы лицо углем. Но остается много других возможностей. Одна из них, например, состоит в том, чтобы сыграть Штейнерта особенно бодрым, но с небольшими рецидивами усталости. Из этого нужно сделать упражнение. Самое главное, чтобы от такой внешней характеристики выиграло бы действие, фабула. Усталость хороша хотя бы уже потому, что можно показать, как Штейнерт ее преодолевает, как снова становится бодрым, как оживает, когда чует попутный или неблагоприятный политический ветер. Как в конце картины, которую мы как раз репетируем. Упоминание о тракторах воодушевляет новосела, он готов для агитации... Здесь, между прочим, перед нами снова пример того, что жест должен рождаться не из отдельных фраз или высказываний, а из всего контекста роли.   
      Клейншмидт.   
      А тракторами   
      Так глубоко вспахать мы можем землю,   
      Что в борозде увязнешь до пупа.   
      Штейнерт. Ну, Карл наш снова пашет в облаках.   
      Фраза Штейнерта звучит укором, ворчливо. Но Штейнерт безусловно радуется радости Клейншмидта. Значит, эта фраза должна прозвучать ласково!   
     

## 2

        
      Роль парторга Штейнерта уготовила нам большие трудности.   
      Б. Вы играете учителя крестьян, который что-то знает и что-то задумал и соответственно относится к крестьянам. Но речь идет об учителе нового типа. Это учитель, который учится сам. Вы - один из них; пусть вы не крестьянин, но все же вы из тех, кто противостоит кулакам. Вы непрестанно должны выяснять, что знают и что задумывают они. Вы должны наблюдать, пробовать (то есть пробовать выяснить это разными способами), вы должны даже прислушиваться, когда говорите!   
      То, что делает партия, - это лишь самое умное из того, что могли бы сделать рабочие и крестьяне, и осуществляется это лишь тогда, когда они действительно способны это делать.   
      Как воспринимают новоселы распределение волов? Ах, они находят их жалкими, а корма, чтобы их прокормить, у них нет? Но вот уже кто-то старается найти выход из положения, верно? Вот так непрерывно вы должны наблюдать и учиться.   
     

## КОМИЧЕСКАЯ РЕАКЦИЯ

        
      Кулацкая семья мрачно обсуждает предстоящее голосование по поводу строительства новой дороги. От кулака отошло так много крестьян, что он оказался в относительной изоляции. Неожиданно, в минуту раздумья, "приемный сын" мечтательно произносит: "Хотел бы я стать трактористом".   
      Г. Мне еще недостает какой-то комической реакции на такое желание моего приемного сына.   
      Б. Почему комической?   
      Г. А разве это не комедия?   
      Б. Да, но не все в ней комично, да и комичное комично по-своему. Кулак находится в состоянии кризиса, это должно быть выявлено в первую очередь. Отступничество приемного сына означает для него новый удар. Публика должна это заметить прежде всего. Мы показываем большие классовые бои в деревне. Если мы покажем их "чисто комически", то их легко смогут воспринять чрезмерно облегченно, а ничего более вредного для борьбы нет. Кулак все еще остается очень опасным общественным явлением. Неумно было бы относиться к противнику легкомысленно, он может заявить о себе самым неприятным образом.   
      Г. Значит, без комической реакции?   
      Б. Сначала без. Сначала кулак будет, вероятно, реагировать тем, что мрачно уставится на сына. Комическая реакция наступит несколько позднее. Она заключается в том, что, когда приемный сын выйдет, кулак скажет: "Придется давать ему деньги на карманные расходы", - то есть революционное развитие в деревне вы пытаетесь задержать карманными деньгами.   
     

## ЗАВИСИМОСТЬ НОВОСЕЛА

        
      В третьей сцене кулак издевается над Клейншмидтом, который не может прокормить своего нового вола:   
        
      Дохлятина твоя, как та собака,   
      Что нищему однажды подарили:   
      Чем прокормить ее? Есть у тебя луга?   
        
      Актер Гнас произносил ответ Клейншмидта - "Покамест нет, ведь у тебя их много" - в тоне резкой отповеди.   
      Б. В данном акте и в данном году (1948) это еще не оправданно. Клейншмидт еще не отвык от издевательств, чтобы оскорбиться, к в этом вопросе он пока не агрессивен. Кроме того, в его ответе таится такое открытие, которое слишком ново, чтобы не раздумывая пустить его в ход. Его класс еще борется за такие открытия. Вы должны произнести это так, словно перед вами стоит трудная, но не неразрешимая проблема. Следовательно, ответить совсем спокойно. Вы потому не можете прокормить вашего вола, что луга пока принадлежат Гросману. Вы уже знаете, что для вашего вола вам недостает лугов именно Гросмана, но еще не знаете, как их приобрести. А теперь нечто важное для исполнения всей пьесы. Наша основная задача - показать новый образ жизни в деревне, волнующее развитие, новую высокую производительность труда, новое поведение в борьбе со старым даже на примере одного и того же лица. И мы должны не только приобрести познания, но - и это особенно важно - испытать радость от такой новой жизни, гордость за новые решения и новых людей.   
     

## СТИХИ

        
      Б. Чему служат стихи? Прежде всего политике, нуждам классовой борьбы. Стихи поднимают события, происходящие с такими простыми, "примитивными" людьми, как рабочие и крестьяне, которые в прежних пьесах говорили только ломаным языком, на высокий уровень классических пьес и показывают благородство их идей. Бывшие "объекты истории и политики" говорят теперь как Кориолан, Эгмонт, Валленштейн. В стихах отпадает много случайного, незначительного, половинчатого и остается только то, что вскрывает главную линию. В этом смысле стихи подобны большому ситу. Кроме того, стихи проясняют все высказывания и проявления чувств, подобно тому как хорошая аранжировка проясняет отношения между персонажами пьесы. Стихи делают иные слова более весомыми и памятными, а атаку на умы более мощной.   
     

## ИЗОБРАЖЕНИЕ НОВОГО

        
      Б. Наши актеры, как и наши писатели, за немногими исключениями - в их числе Штриттматтер, - не могут изображать новое новым. Для этого необходимо историческое чутье, которого у них нет. Советские писатели почти вое обладают им. Они видят (и показывают) не только новые электростанции, плотины, поля, фабрики, но и новую манеру труда, новую совместную жизнь, новые добродетели. Для них нет ничего само собой разумеющегося. Я вспоминаю один эпизод из "Молодой гвардии" Фадеева. Население спасается от вторжения нацистской армии в начале войны. На обстреливаемом мосту скопились беженцы, автомобили, разрозненные воинские части. Молодой солдат спас ящик с инструментами, но ему нужно уходить, и он ищет, кому бы его доверить. Солдат не может просто бросить его. Это без всяких комментариев описано так, что ты уверен, что присутствуешь при новом поведении, видишь человека, которого раньше не было. Наши же писатели описывают новое, встречающееся повсюду, словно описывают, как идет дождь. В такой же манере играют и наши актеры.   
      X. Но это не касается исполнителей ролей середняков и кулаков.   
      Б. Их тоже. Эти люди участвуют в борьбе, которая раньше не велась. И у них новые мысли и новые замыслы. А актер должен уметь этому удивляться и сохранить свое удивление в игре, чтобы и публике стало заметно, что новое ново.   
     

## СОЗДАНИЕ ОБРАЗА ГЕРОЯ

        
      При выявлении кризисов и конфликтов мы дошли до того места, когда парторг Штейнерт получает известие о том, что снижение уровня грунтовых вод угрожает деревне и крестьяне не собираются до разрешения этой главной проблемы продолжать строительство дороги в город. Б. добивался от Клейношега, исполнителя роли парторга, показа подлинной растерянности.   
      К. Но ведь не такой это человек, которого так легко опрокинуть неблагоприятным известием!   
      Б. Простите, но это не тот момент в пьесе, чтобы показывать непоколебимость парторга.   
      К. Да нужен ли такой парторг, который не знает, что предпринять? Ведь он не может стать примером!   
      Б. Человек оказывается перед крахом политической работы, которой он отдал много сил и в важности которой для деревни и для классовой борьбы он убежден. Если это его действительно не поразит, значит, он просто тупица. Если он даже сделает вид, будто это его совершенно не поразило, - впрочем, вам все равно пришлось бы сыграть этот удар! - он просто потеряет доверие идущих за ним крестьян.   
      К. Но ведь он тотчас находит выход из положения:   
        
      Тогда понадобятся нам машины -   
      Землечерпалки, трактора. И с ними   
      Мы выкрутимся быстро.   
        
      Б. Я советую вам именно этими строчками показать всю глубину его растерянности. Как утопающий хватается за соломинку, так старый рабочий ищет спасения в машине. Она наведет порядок, нет ничего, с чем бы она не справилась! Машины - вот средство, которым рабочие пытаются инстинктивно, "априори", преодолеть трудности.   
      К. Боюсь, я не подойду для этого персонажа нового типа. Поймите, я не считаю героем всякого функционера, а в истории, о которой рассказывает наша пьеса, без Штейнерта вообще не смогли бы произойти большие, полезные изменения в Кацграбене.   
      Б. Верно. Но я против того, чтобы вы изображали героя, который совершает то одни, то другие героические подвиги. Достаточно вашему Штейнерту выполнить те дела, о которых говорится в пьесе, и он окажется героем. Если создавать образ героя не из тех конкретных дел и не из того определенного поведения, которых от вас требует пьеса, а из другого материала, например, из общих суждений о героизме, то неверные о нем суждения могут встать нам поперек пути. Например, слабый человек не тот, кто боится опасностей или не в состоянии скрыть своего страха перед другими, а тот, кто практически пасует перед опасностью. Не забывайте, к какому классу принадлежит наш герой! Идеал человека с непроницаемым лицом игрока в покер - это идеал капиталистический или, может быть, феодальный. При определенных сделках торговцу нельзя показывать, поразил ли его аргумент противника, поскольку любая неуверенность может подорвать его кредит, и так далее. Угнетатель капиталистического или феодального толка также не имеет права обнаруживать страх. Но вождь рабочих, вроде Штейнерта, находится в гуще народа, жребий народа - его жребий, судьба народа - его судьба. Он ничего не должен скрывать, он только должен быстро действовать, причем заодно с массой, чьи интересы совпадают с его интересами. Правда, при капитализме лица толпы тоже приобрели тупое, непроницаемое выражение; это выражение лица людей, вынужденных скрывать свои мысли и реакции, показывать которые, кстати, и незачем, так как от них ничего не зависит. Человеческое лицо при социализме снова должно стать зеркалом переживаний. Так оно снова похорошеет. Нет, вы покажите Штейнерта искренне потрясенным, а потом покажите, как он переходит к действиям и заставляет действовать каждого, кому это необходимо; и тогда вы получите вашего пролетарского героя.   
     

## ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ ГЕРОЙ

        
      БЕ. Существует мнение, будто зритель должен настолько вжиться в сценический персонаж, чтобы он, зритель, захотел подражать ему в жизни.   
      Б. Если простое вживание и вызовет охоту подражать герою, вряд ли оно воспитает такую способность. Чтобы можно было положиться на идеологические убеждения, перенимать их нужно не только импульсивно, но и разумно. Чтобы можно было подражать правильному поведению, оно должно быть понятно настолько, чтобы его принцип мог быть использован и в ситуациях, не совсем похожих на изображенную. Задача театра - так представить героя, чтобы он вдохновлял на сознательное, а не на слепое подражание.   
      БЕ. Не очень ли это трудно?   
      Б. Да, очень трудно. Героев получать нелегко.   
     

## РАЗГОВОР

        
      Б. Разговор между молодым агрономом и парторгом - она спрашивает Штейнерта, можно ли выйти замуж за политически отсталого приемного сына кулака - один из тех великолепных новых разговоров социалистического типа, которые представлены в нашей пьесе. Мы должны его особенно, отрепетировать. У шахтера большие политические заботы, но он обстоятельно отвечает на личный вопрос девушки. Не без юмора переводит он этот вопрос в политический план, отнюдь не отметая, однако, личной его стороны, чувства девушки к молодому человеку. Просто он придает ее чувству политическое направление и ставит перед ним политическую задачу, рассматривая любовь как творческую силу. Девушка должна переделать возлюбленного, сделать его достойным своей любви. У него, старого коммуниста, политическая жизнь неотделима от личной.   
     

## ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР

        
      П. Почему так часто приходится читать описания вашего театра, - в большинстве случаев это отрицательные отзывы, - на основании которых нельзя представить себе, каков он в действительности?   
      Б. Моя ошибка. Эти описания и многие оценки относятся не к тому театру, который я создаю, а к театру, который возникает в воображении моих критиков, при чтении моих трактатов. Я не могу отказаться от посвящения читателей и зрителей в свою технику и в свои замыслы, а это мстит за себя. Я грешу - по крайней мере в теории - против основополагающего положения, по крайней мере против одного из моих любимых положений: вкус пудинга познается во время еды. Мой театр - и это вряд ли может быть поставлено в упрек - театр философский, если воспринимать это понятие наивно; под этим я понимаю интерес к поведению и мнениям людей. Все мои теории вообще намного наивнее, чем думают и чем это позволяет предположить моя манера выражаться. В свое оправдание я могу, пожалуй, сослаться на Альберта Эйнштейна, который рассказывал физику Инфельду, что с мальчишеских лет размышлял, собственно, только о человеке, бегущем за световым лучом, и о человеке, запертом в падающем лифте, и вот какая сложная вещь получилась из этого! Я хотел использовать для театра положение, что главное не в том, чтобы объяснять мир, а в том, чтобы преобразовать его. Изменения, порожденные таким намерением - намерением, которое я сам осознавал медленно, - были меньшими или большими, но всегда ограничивались пределами театральной игры, то есть множество старых правил оставалось, "естественно", без всяких изменений. В словечке "естественно" и заключается моя ошибка. Я почти никогда не заговаривал об этих сохранившихся правилах, а многие читатели моих указаний и разъяснений вообразили, будто я собираюсь отменить и их. Если бы критики взглянули на мой театр так, как это делают зрители, не придавая сначала значения моим теориям, то наверняка увидели бы обыкновенный театр, не лишенный, надеюсь, фантазии, юмора и смысла; и только при анализе своих впечатлений они заметили бы некоторые новшества, объяснение которых нашли бы потом в моих теоретических выкладках. Я думаю, беда началась с того, что для правильного воздействия моих пьес на зрителя их следовало и правильно ставить, и поэтому мне пришлось описывать - о несчастье! - неаристотелевскую драматургию и - о, ужас! - эпический театр.   
     

## АРАНЖИРОВКА МАССОВОЙ СЦЕНЫ

        
      При всей пластичности отдельных крохотных сценок, где завершаются линии персонажей, в заключительную картину нужно было внести ту сумятицу, которая вызывается весельем и вызывает веселье.   
      Б. разделил сиену на четыре части (барак для строителей, пивная, центр сцены и тележка с мороженым) и все, что там происходит, поделил между ассистентами режиссера. Бессону он поручил группу детей, предложив начать с ними работу так, как тому заблагорассудится.   
      Б. Важно, чтобы режиссер не превращался в регулировщика уличного движения. Обычно выходящие "сталкиваются" с входящими. Маммлер - Труда, несущая мороженое мальчику на столбе, проталкивается между деревенскими жителями, которые пришли со строительства дороги и хотят переодеться в бараке. Барак безусловно мал для такого количества желающих переодеться (разве только режиссура выстроит его таким, чтобы в него "вошли" все). Поэтому один-два человека станут переодеваться перед бараком. (К тому же это покажет публике, что делают внутри барака те, кого она не видит). До сих пор я ни разу не видел, чтобы Маммлер - Труда, которая должна раздать переодевшимся маки для петлиц, но сначала отправилась купить мороженое, брала с собой коробку с цветами, чтобы они оказались у нее под рукой. Ничего подобного не требуется! Когда она увидит выходящих из барака женщин, пусть задержит их движением руки и помчится за своей картонкой. Давайте покажем, что на праздниках масса любит толкучку! Разумеется, режиссер хочет, чтобы все "ладилось", но "ладиться" должно и то, что на подобных праздниках, к счастью, не "ладится".   
      Из случайностей часто можно извлечь сильные эффекты, если воспользоваться тем, что на первый взгляд кажется недочетом. Для Германа, который пришел со строительства дороги и очень хочет рассказать, как против воли отца использовал на строительстве лошадей - тоже своего рода героизм, - для Германа не хватило публики на сцене, поскольку все ушли либо переодеваться, либо есть мороженое. Нам следовало бы подумать, как найти для Германа хоть нескольких слушателей. А мы как раз на этом и построили сцену: у других другие заботы, и вот Герман не может собрать слушателей, ему не с кем поделиться своими новостями, он стоит в одиночестве. Впоследствии это тоже оказалось выгодным: когда кулак "отказывался" от молодого человека, можно было показать, что его действительно принимают в коллектив. Короче говоря, к распоряжениям, которые отданы режиссером в интересах естественности (в данном случае движение массы людей), нужно относиться серьезно, приспособляя к ним тот или иной частный эпизод (рассказ Германа). Не надо слишком много запланированного, искусственного, нарочитого!   
     

## НЕРЕШЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ

        
      Мы и так и сяк репетировали, как должны обниматься Элли и Герман. Сначала режиссура отослала девушку в барак переодеваться и выпустила ее оттуда как раз для объятий. Это отдавало опереттой, и Элли оставалась на сцене. Было решено, что прежде чем выйти к Герману Элли должна с Вейдлингом делать расчеты, касающиеся инструментов или рабочих часов. Когда приемный отец лишит Германа наследства, она отдаст список Вейдлингу и, не закончив расчетов, бросится Герману на шею. Пока аранжировали это и кое-что еще, многое находилось, потом отбрасывалось, и кто-то спросил Б., не лучше ли режиссуре приходить с готовыми решениями.   
      Б. Нет. Это приводит к тому, что пока нет решения, неверное затушевывают, а пока нет ответа, избегают вопросов. Потом обычно неверное остается, если решение не приходит. Нерешенную проблему следует ставить публично, а неверные ходы отбрасывать, даже если верные не найдены.   
     

## ИЗ ПОМЕЩЕНИЯ ДЛЯ РЕПЕТИЦИИ НА СЦЕНУ

        
      В перерывах между картинами и во время игры примерялись костюмы, которые изготовил Пальм по эскизам фон Аппена. Эскизы основывались на подлинных образцах. Образцы эти были заготовлены фон Аппеном и Штриттматтером в Лаузице. Штриттматтеру демонстрировали каждый костюм и изменения обсуждали совместно с ним, Пальмой, фон Аппеном и Брехтом.   
      В это же время пьеса тщательно репетировалась. Пальм тоже давал советы, касавшиеся манеры игры.   
      ПА. Особенно на примере молодежи, за исключением великолепной Лютц, видно, как труден шаг из помещения для репетиций и а сцену. Все, что они говорят, - правда, но они говорят это тихо. А если начинают говорить громко, то им кажется, что они перестают быть правдивыми. Они должны говорить громко.   
      Б. Меня еще больше тревожит стремление опытных актеров на этой фазе перевести все "в единый поток", в котором все тонет. То, что публике должно показаться новым, для них, после стольких репетиций, старо; важное они прячут среди второстепенного, чтобы это важное "не выпячивалось", действия становятся "внутренними", то есть "уходят" в актеров и, следовательно, исчезают, и так далее. Бедняк должен предать свои идеи под угрожающим взглядом кулацкого сына, а теперь он о кулаке позабыл и предает их и так. Середняк должен быть сначала смущен, когда жена открывает его шуры-муры со служанкой, а потом рассердиться на жену, теперь же он сердится сразу, и так далее и так далее.   
      ЕВ. А как обстоит дело с остротами и финалами актов? Это же комедия.   
      Б. Это проще простого. Мы сделаем это под конец.   
     

## КОМЕДИЯ

        
      Б. Итак, мы обострили все конфликты, углубили все кризисы. Иногда я пользовался выражением "до трагизма" и постоянно указывал на серьезность того или иного положения или вопроса. А теперь все нужно перевести в комедию, соединить остроту с легкостью, нужно развлекать!   
      ГН. Значит, то на гору, то с горы?   
      Б. Да.   
     

## НЕ СЛИШКОМ ЛИ МРАЧЕН "КАЦГРАБЕН"?

        
      Когда мы увидели декорации и костюмы и когда в актерском исполнении - как и предполагалось - были полностью воплощены конфликты и кризисы, произошел следующий разговор:   
      X. Не слишком ли мрачен "Кацграбен"?   
      Б. Конечно, мрачен. Но таков смысл пьесы. Деревня потому и должна быть преобразована, что слишком мрачна.   
      X. Вы знаете, что я имела в виду другое.   
      Б. Да. Вы думали, не слишком ли все это мрачно для комедии? Нет. В комедии нужно делать веселым не все, а только веселое. Что касается "Кацграбена", то в пьесе есть оптимизм автора и преобразователей. Это не основания для лакировки.   
      X. Но публика!   
      Б. О, как известно любому практику, смех публики можно убить излишним смехом на сцене. Существует рутинный оптимизм, вызывающий пессимизм в зрительном зале. Только тот оптимизм правомочен и действен, который вытекает из событий, из характеров и общей направленности пьесы.   
      X. Приведите пример.   
      Б. Вы обратили внимание на то, что публика, смеявшаяся на первом спектакле над женщинами, которые требовали пива в трактире, на втором уже не смеялась? Причина: женщины смеются уже не над возмущением мужчин, как это задумано, а просто так, вероятно, от хорошего настроения. И сразу же становится не смешно и не весело.   
     

## ПАФОС

        
      Б. У многих актеров есть привычка извлекать из страстных пассажей, особенно из так называемых взрывов, присущий им пафос и более или менее равномерно распределять его по всему пассажу. Тогда отдельные фразы превращаются просто в части повозки, которой предназначено везти пафос. Из-за этого большая часть смысла пропадает, все превращается в чистейшую арию и уже не исполняется в характере персонажа. А нужно, наоборот, передавать смысл, передавать характер действующего лица и, продолжая тянуть нить фабулы, не заботиться о пафосе, который пусть возникает там, где это вызвано смыслом, характером, фабулой.   
     

## ТЕМП

        
      Накануне заключительных репетиций еще раз тщательно проследили за отдельными персонажами на протяжении всей пьесы, чтобы выяснить, развиваются ли они логически и без пробелов; то же самое было проделано с ситуациями, с фабулой. Лишь после этого режиссура начала устанавливать темп, сообщать движение всему в целом, упорядочивать подъемы и спады.   
      Б. Только одно предостережение. Теперь, когда мы пытаемся внести в спектакль подъем, мы должны ограничиться проработкой подъема отдельных ситуаций и персонажей. Мы ни в коем случае не должны прибегать к внешнему, театральному подъему, к темпу, желательному лишь из соображений театральности, к рассчитанному лишь на эффект у публики форсированию темперамента.   
     

## МИНИМУМ

        
      На репетициях только самого текста Б. во время диалогов любил наблюдать за молчавшим актером. Таким образом он мог видеть, как тот реагирует. Даже на таких репетициях, где текст только намечается и устраняются главным образом провалы между репликами, хорошие актеры играли реакцию на реплики других актеров, хотя и сводили ее до минимума. Вероятно, Б. ничто не интересовало так, как этот "минимум".   
     

## ПИСЬМО

        
      Во время последних репетиций один эксперт прислал в театр письмо, в котором упрекал драматурга в незнании и упрощении событий в деревне.   
      Б. В отличие от науки, изображение действительности в искусстве должно быть образным. Бедняк может зависеть от кулака в значительно большей степени, чем только в отношении лошадей для пахоты - например, в отношении фосфатов, распределения посевного клина и так далее и так далее, как это и указано в письме. Важен факт зависимости, а лошади, которые на будущий год могут быть заменены волами, дают образ.   
      Р. По мнению эксперта, все предпосылки для пьесы отпадают. Шахта обязана возместить ущерб, связанный ' с разрушением дороги и упадком грунтовых вод.   
      ШТ. В 1947 году у шахты для этого не было денег. Было невыразимо трудно пустить в ход рудник.   
      Б. Во всяком случае, инициатива деревни более революционна, чем судебная тяжба.   
      Р. Эксперт считает борьбу за дорогу не лучшим вариантом показа развития классовой борьбы в деревне.   
      Б. Это чепуха, эксперту нечего соваться в эту область; здесь он уже не эксперт. Перед нами снова созданная драматургом, большая и простая картина тех самых процессов, которые эксперт пытается выразить сложным путем: тяготения к городу - местопребыванию промышленных рабочих с их революционной партией, наукой и техникой.   
      Р. Эксперт говорит, что кулаки не выступили бы против такой дороги в город; они производят больше товаров, а поэтому больше нуждаются в дороге.   
      ШТ. Кулак Гросман в "Кацграбене" против дороги. У него есть лошади, на которых он проедет и по имеющейся плохой дороге, а в отрыве от города ему властвовать легче.   
      Б. Даже если бы строительство дороги было совершенно исключительным событием, то и тогда оно могло быть использовано в пьесе как повод для развертывания типических ситуаций. Неверно избирать для широкого поэтического показа столкновения решающих исторических сил тысячекратно повторявшийся обыденнейший случай, обыкновенное предприятие! В поэтическом произведении развязать эти силы может и марсианин.   
      Тем не менее Б. попросил Штриттматтера по возможности подробнее изучить письмо эксперта, чтобы извлечь из него максимальную пользу, и Штриттматтер приписал четыре новые строки. Молодой шахтер стал произносить:   
        
      У шахты денег нет,   
      а Гросман (2 картина III акта):   
        
      Мы правы, и права свои докажем,   
      на что Штейнерт отвечал:   
        
      Беги! Беги же в Таннвальде. Быть может,   
      Ты право обретешь, но вряд ли воду!   
        
      Так письмо чуждого театру эксперта все-таки на что-то пригодилось.   
     

## КРЕСТЬЯНЕ КАК ПУБЛИКА

        
      Б. Крестьяне, которые смотрели наш спектакль и с которыми мы дискутировали, разумеется, уже не те, какими они были каких-нибудь пять лет тому назад. Они передовики в своем деле, а что они редко бывали в театре, заметно только по тому, что в театр они приходят не как в баню, то есть не ради совершенно определенного удовольствия. Хуже всего зрители-рутинеры, которые хотят, чтобы их захватывали, увлекали, взвинчивали и так далее, безразлично какими средствами, и которые настаивают на том, чтобы совершалось это в привычной для них манере. Тогда для театра лучше, если зритель, не имея возможности сравнивать, не замечает особенностей определенных работ. (Впрочем, крестьяне уже на прогоне отлично поняли - на основании крохотной роли! - что Вайгель большая актриса.)   
      Они не говорили: "актриса нас увлекла или заинтересовала". Они говорили: "Кулачка была первый сорт". Они не знали театра, но знали кулаков и поэтому тотчас же поняли и театр. Но обратимся к тем, которые театр знают. Они научились воспринимать определенные сценические эффекты, они извлекают возможности для сравнения из определенного, имеющегося у них опыта и, вероятно, знают несколько правил достижения определенных эффектов. Наши театры и наши драматурги находятся по отношению к этой публике в положении в известном смысле трудном. Театры и драматурги выражают себя, публика получает впечатления. Кажется, просто, а на самом деле не очень. Театры и драматурги могут вызывать только такие впечатления, которые публика разрешает им вызывать у себя. Ходячее мнение, будто искусство может (или должно уметь) производить впечатление на любого человека и в любое время, неверно. Например, оно не может объединить разные классы, а к одинаковой для них выгоде и подавно. (Другие примеры: фуга Баха производит не одинаковое впечатление или не одинаково глубокое впечатление на всех слушателей; человек, только что получивший плохое известие, не может восхищаться гравюрой Рембрандта в такой же мере, как другой человек.) Кроме того, в наше время у пьес и спектаклей есть еще и новая задача - задача, которая без всякого ущерба для художественного восприятия может отсутствовать в спектаклях и пьесах прошлого. Задача эта - показать совместную жизнь людей так, чтобы ее можно было преобразовать, причем совершенно определенным образом. Эта задача вполне может изменить прежде всего эстетическое восприятие. В классических пьесах есть поучительное начало. За полтора века жизни на сцене поучительность их несколько ослабела, отчасти потому, что поучения становились известнее, отчасти же потому, что они искажались. В эстетическом восприятии нынешней публики может и должно снова играть большую роль поучительное начало новых пьес и спектаклей. Таким образом, то новое, незнакомое, что является ныне предметом изображения, вносит нечто новое, незнакомое в само эстетическое восприятие. Нужна готовность к этому новому, а следовательно, незнакомому. От создающихся новых пьес мы не должны ожидать такого же эстетического впечатления, к какому нас приучили старые пьесы. Это не значит, что мы должны принимать их какими бы они ни были. Мы вправе сравнивать их со старыми пьесами. Пусть нас не уговаривают, что мы должны отказаться от знакомых и желаемых эстетических впечатлений. Но мы не должны держаться какой-то определенной схемы и одновременно взваливать на нее новые задачи. Мы должны критиковать новые произведения в соответствии с задачами, которые перед ними стоят, задачами старыми, не изменившимися, и новыми!   
     

## НОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ - НОВАЯ ФОРМА

        
      П. Не придется ли публике сначала разбираться в новой форме, в которой написан "Кацграбен"?   
      Б. Я думаю, что именно новая форма поможет публике разобраться в "Кацграбене". Самое незнакомое для нее в этой пьесе - это ее тема и марксистский подход.   
      П. Вы полагаете, что все непривычное в пьесе объясняется только этим?   
      Б. В основном.   
      П. Не считаете ли вы, что построение фабулы у Штриттматтера определяется тем, что он романист?   
      Б. Нет. Большинство непривычных художественных средств, использованных им в этой пьесе, были бы необычны и для романа. Возьмем разделение на годы. Дело не в том, что берутся именно годы, это вытекает из того, что в деревне год с его сборами урожаев представляет собой показательный отрезок времени. Само это постоянное возвращение в Кацграбен напоминает рюккертовского Цидгера, вечного странника, который, постоянно возвращаясь через определенное время, всегда находит новое.   
      П. Вы имеете в виду то, что публика неожиданно видит в хозяйстве новосела сначала вола, затем трактор?   
      Б. Разумеется, не только это.   
      П. Хорошо. Сначала сильного кулака, а затем несколько ослабленного?   
      Б. Не только. Она видит и другого Клейншмидта, и другую крестьянку Клейншмидт, и другого парторга Штейнерта, и так далее. Других людей вообще.   
      П. Не совсем других.   
      Б. Верно. Не совсем других. Одни черты у них развились, другие сгладились. Но мы сейчас забываем, что перед нами не изменившиеся, а изменяющиеся люди. Драматург всегда избирает такие моменты, когда развитие идет особенно бурно. Возьмем для примера Клейншмидта. Мы встречаемся с ним, когда он начинает особенно болезненно, чувствовать свою зависимость от кулака и когда посевной план заставляет его напрячь все свои творческие силы. Встречаем мы его и в период душевного кризиса: новые отношения в деревне настолько развили его чувство собственного достоинства, что для него особенно унизительно кланяться кулаку. И на следующий год (второй акт) мы тоже встречаем его в ситуации, которая вызывает, так сказать, скачок в его развитии.   
      П. Нельзя ли было такие ситуации уплотнить во времени, чтобы избежать непривычных на театре скачков?   
      Б. Я не очень дорожу старыми привычками во времена, когда создается так много новых. Штриттматтеру просто необходимы такие скачки во времени, поскольку развитие сознания его персонажей зависит от развития их общественного бытия, а это развитие совершается не так быстро.   
      П. Очень интересно, что сказали некоторые крестьяне после спектакля. Они нашли весьма полезным окинуть взглядом прошедшие годы. "Мы пережили то же самое, но только видя все это как бы с птичьего полета, оглядывая значительный отрезок времени, мы понимаем, что произошло. Изо дня в день это ощущаешь тоже, но не так сильно".   
      Б. Они пережили, так сказать, великий подъем событий и дел, а это, в свою очередь, обещает великий подъем в будущем. Короче говоря, эта цидгеровская техника, при всей своей непривычности, имеет большие преимущества как раз для этой пьесы. А другие художественные средства Штриттматтер использует по иным соображениям. С ним происходит то же самое, что и с его новоселом, которого социально необходимый прогрессивный план толкает на новый путь - к новой технике.   
      П. А именно?   
      Б. Здесь люди характеризуются чертами, имеющими историческое значение, а люди выбраны такие, которые имеют значение для классовой борьбы. Здесь есть фабула, позволяющая произвести в последнем акте замену одного героя (Клейншмадта) другим (Штейнертом). Здесь поступки определяются другими движущими силами, чем в прежних пьесах.   
      П. Многим недостает в новом театре больших страстей.   
      Б. Они не знают, что им недостает только тех страстей, которые они застали и застают в старом театре. В новом театре они находят или могут найти новые страсти (наряду со старыми), которые развились или развиваются. Даже когда люди сами чувствуют эти новые страсти в жизни, они еще не чувствуют их на сцене, поскольку выразительные средства театра изменились и непрерывно меняются. Всякий еще готов признать за страсти ревность, властолюбие, скупость. Но страстное желание вырвать у земли как можно больше плодов или же страстное стремление сплотить людей в творческие коллективы, то есть страсти, обуревающие новосела Клейншмидта и шахтера Штейнерта, пока еще ощущаются и находят отклик с трудом. Кроме того, эти новые страсти ставят их носителей в совершенно иные отношения с окружающими людьми, чем старые. Поэтому и столкновения будут протекать иначе, чем к этому привыкли на театре. Форма столкновений между людьми - а ведь эти столкновения для драмы, самое важное, - очень изменились, Например, по правилам старой драматургии конфликт между новоселом и кулаком весьма обострился бы, если бы кулак, скажем, поджег сарай новосела. Это подстегнуло бы интерес публики даже сегодня, но не было бы типично. Типично лишение одолженных лошадей, это тоже акт насилия, хотя и куда меньше волнующий нашу публику. Когда новосел побеждает кулака тем, что уступает посевной картофель середняку, это тоже боевая операция нового рода, хоть и она производит "меньшее впечатление", чем если бы новосел выдал свою дочь замуж за сына середняка. Политическая зоркость нашего зрителя развивается медленно - покамест новые пьесы идут ей на пользу больше, чем она им.   
      Кулак хватается в отчаянии за голову и говорит:   
      - Как? Для деревни пять волов? Удар!   
      Я смеюсь, когда это слышу, но кто еще? А кому интересно, что кулак сразу же понимает политическое значение распределения волов между бедняками, тогда как бедняк, получивший вола, только отчаивается оттого, что ему нечем его прокормить?   
      П. Я слыхал, как зрители говорили, что они "не понимают, что к чему", то есть не понимают, как одно приводит к другому, почему сначала рассказывается о чем-то, а потом это бросают. Возьмите вторую картину первого акта, в которой показывается, как середняк пристает к молодой служанке. Один критик, человек умный и с юмором, сказал мне: "Везде висят ружья, которые не стреляют".   
      Б. Понимаю. Мы вызываем ожидания, которых затем не удовлетворяем. По своему театральному опыту зритель ждет, что отношения между крестьянином и служанкой как-то продолжатся, но в следующем акте (и в следующем году) о них вообще не упоминается. Что о них больше не упоминается, я, кстати сказать, и нахожу комичным.   
      П. Вы усилили комизм тем, что крестьянин в ответ /на-жалобы крестьянки на все возрастающее непослушание прислуги печально кивает головой.   
      Б. Но это найдет смешным, к сожалению, только тот, кому в первом акте интересней всего было видеть, как разрушаются патриархальные отношения и как крестьянка довольна этим, потому что Союз свободной немецкой молодежи защищает служанку от приставаний ее мужа. Во втором акте такой зритель ждет только продолжения процесса эмансипации, и он может посмеяться, когда увидит крестьянина и крестьянку озабоченными и объединившимися, поскольку теперь служанка уже энергично требует выходных дней. Разумеется, предпосылкой для такого взгляда является собственный опыт.   
      П. А зритель, лишенный такого опыта, сочтет, что и вражда в "Кацграбене" не очень сценична.   
      Б. Возможно. В нашей действительности все труднее находить противников для ожесточенного столкновения на сцене, вражда которых казалась бы публике само собой разумеющейся, непосредственной и смертельной. Если борьба идет из-за собственности, она представляется естественной и интересной. У Шейлока и у Гарпагона есть деньги и дочь, и это "естественно" приводит к великолепным столкновениям с противниками, которые хотят отнять у них либо деньги, либо дочь, либо и то и другое. Дочь бедняка Клейншмидта не является его собственностью. Он борется за строительство дороги, владеть которой тоже не будет. Множество волнений, движений души, столкновений, шуток и потрясений, типичных для старого времени и его пьес, отпадают или становятся второстепенными мотивами, тогда как мотивы, типичные для нового времени, приобретают важность.   
      П. Вы снова говорите о новом зрителе, которому нужен новый театр.   
      Б. (с сознанием своей вины). Да, мне не следовало бы делать это так часто. Мы действительно должны больше винить себя, чем зрителей, если задуманного эффекта не получается. Но тогда я должен получить право защищать известные новшества, необходимые нам для "завоевания" публики.   
      П. Только эти новшества не должны идти за счет человеческого начала. Или вы полагаете, что публика должна перестать требовать полнокровных, всесторонне интересных людей в полный рост?   
      Б. Публике вообще не нужно отказываться ни от каких требований. Единственное, чего я от нее жду, это чтобы она к прежним требованиям прибавила новые. Публика Мольера смеялась над Гарпагоном, над его скупцом. Стяжатель и скупец стал смешным в эпоху, когда появился крупный торговец, который брал кредиты и шел на риск. Наша публика могла бы смеяться над скупостью Гарпагона еще больше, если бы увидела эту скупость изображенной не как свойство характера, не как чудачество, не как нечто "слишком человеческое", а как некую болезнь сословия, как поведение, которое стало смешным только теперь, короче говоря, как общественный порок. Мы должны уметь изображать все человеческое не как навеки данное.   
      П. Вы хотите сказать, что решающее значение для нового искусства писать пьесы имеет указание классиков о том, что сознание людей определяется общественным бытием.   
      Б. Которое они создают. Да, это новая точка зрения, она не учитывалась в старом искусстве писать пьесы.   
      П. Но вы же постоянно подчеркиваете необходимость учиться на старых пьесах?   
      Б. Но не их технике, связанной с устаревшим видением! Учиться нужно как раз той смелости, с которой старые драматурги создавали новое для своего времени. Нужно изучать изобретения, с помощью которых они приспосабливали имевшуюся уже технику к новым задачам. Нужно учиться у старого создавать новое.   
      П. Я не ошибусь, если предположу, что некоторые наши лучшие критики не доверяют новым формам?   
      Б. Нет, не ошибетесь. Уж очень плох был опыт с новшествами, правда, новшествами ненастоящими. Буржуазная драматургия и буржуазный театр в своем непрерывном и все более быстром падении пытались с помощью дикой смены мод во внешних формах сделать приемлемым прежнее, неизменно реакционное общественное содержание. Эти чисто формалистические усилия, игра формами без содержания, привели наших лучших критиков к тому, что они потребовали изучения классических пьес. Там действительно многому можно научиться: находить общественно значимую фабулу, умело излагать ее драматически, создавать интересные образы людей, заботиться о языке; выдвигать великие идеи, быть на стороне всего общественно-прогрессивного.   
     

## ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР

        
      Б. Кстати, не совсем правильно было мною недавно сказано, будто в театре, который мы создаем, нет ничего странного для публики. По правде говоря, наши ошибки и те уже иного рода, чем ошибки других театров. Если у их актеров подчас слишком много ложного темперамента, то у наших подчас слишком мало подлинного. Отвергая искусственный пыл, мы ощущаем недостаток в тепле естественном. Мы не стараемся разделять чувства своих персонажей, но эти чувства нужно показывать полнокровно и живо и подходить к ним следует не холодно, а с чувством силы: например, отчаяние нашего персонажа может вызвать у нас подлинный гнев, а его гнев - подлинное отчаяние, смотря по обстоятельствам. Если актеры других театров "переигрывают" порывы и настроения своих персонажей, то мы не должны их "недоигрывать", а также не должны "переигрывать" фабулу, которую актеры других театров могут "недоиграть".   
        
     

## МОДЕЛИ

     

## ВОЗРАЖЕНИЯ ПРОТИВ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МОДЕЛЕЙ

        
      Автор не раз имел возможность разрешать споры на сцене о физических действиях или интонации, осуществляя во время репетиций конкурирующие предложения. Иной раз это озадачивало актеров, потому что репетирование обычно означало лишь проверку предложений режиссера, который, осуществив нужную ему пробу, делал свой окончательный вывод. Когда было предложено использовать модели спектаклей, поднялся громкий протест против того, что называли диктатурой, - она якобы сковывает "свободное творчество". Автор, желая предотвратить слишком уж свободное творчество при постановке его пьес, и в самом деле прибег к деликатному насилию - в течение некоторого времени он разрешал ставить свои пьесы только тем театрам, которые пользовались моделью спектакля.   
     

## СКОВЫВАЕТ ЛИ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МОДЕЛЕЙ ТВОРЧЕСКУЮ СВОБОДУ?

        
      Виндс. Для подготовительной работы, предшествующей здешней постановке "Мамаши Кураж", вы предоставили в наше распоряжение весь материал берлинского спектакля. Ваша уполномоченная, госпожа Берлау, во всех подробностях информировала меня, режиссера, а также художника и актеров о ваших пожеланиях, причем подкрепила их многочисленными фотографиями мизансцен, снабженными комментирующим текстом и вашими письменными режиссерскими указаниями. Ввиду того что столь энергичное вмешательство автора во все детали подготовки спектакля является не совсем обычным для театральной практики и что мы в Вуппертале впервые осуществляем подобный опыт в столь последовательной форме, нам было бы интересно узнать, какие причины побудили вас создать постановку-образец и предложить ее в качестве модели, на которую должны быть ориентированы другие спектакли.   
      Брехт. В сущности, "Мамаша Кураж и ее дети" может быть поставлена и старыми методами. (Ведь наши театры способны ставить все - от "Эдипа" до "Бобровой шубы", и не благодаря яркому индивидуальному стилю, который впитывает создания многих культур, но благодаря отсутствию всякого индивидуального стиля.) При этом были бы безусловно утрачены специфические особенности данной пьесы и не осуществилась бы ее социальная функция. Если бы поставить извозчиков лицом к лицу с автомобилем, они, вероятно, прежде всего бы сказали: "Что ж тут нового?" После этого они впрягли бы в машину восьмерку лошадей. К методам эпического театра нет чисто теоретического пути; более всего оправдывает себя практическое копирование, связанное с усилием понять причины, обусловившие те или иные мизансцены, передвижения и жесты. Вероятно, прежде чем самому создать модель, нужно создать копию. Литература творит художественные образы людей и их развитие, внося тем самым исключительно важный вклад в самопознание человека. Самые первые ростки нового можно сделать зримыми. Столь важную самостоятельную роль способно сыграть только подлинно реалистическое искусство. Значит, реализм - это не только предмет замкнуто-литературной дискуссии, но основа того значения, которое имеет искусство в жизни общества, и вместе с тем основа общественной позиции художника. Наши книги, наши картины, наш театр, наши фильмы могут и должны самым существенным образом помогать в решении жизненных проблем нашего народа. Наука и искусство занимают в общественном строе нашей республики столь выдающееся место потому, что такое место подобает значению прогрессивной науки и реалистического искусства. Такая культурная политика требует от нашей интеллигенции творческого сотрудничества в сознании высокой цели. Эту политику создает литературное, театральное и кинематографическое направление, которое помогает тысячам людей понять настоящее и прошлое, а также познать будущее, ее создают художники, скульпторы, композиторы, которые в своем искусстве отражают существенные черты нашей эпохи и которые своим оптимизмом помогают тысячам людей.   
      Виндс. Не следует ли опасаться того, что использование спектакля-модели, как вы его понимаете, то есть копирование сценического решения, приведет к известной утрате художественной свободы?   
      Брехт. Сетований на утрату свободы художественного воплощения следует ожидать - в эпоху анархического производства это неизбежно. Однако и в нашу эпоху существует преемственность развития - например, в технике и науке наследуются достижения предшественников, существует стандарт. Если же присмотреться внимательнее, то окажется, что "свободные" художники театра не так-то уж и свободны. Обычно они последними освобождаются от вековых предрассудков, традиций, рутинных привычек. Прежде всего они находятся в совершенно несовместимой с их достоинством зависимости от "своей" публики. Они должны "завоевать ее внимание"; должны во что бы то ни стало "держать ее в напряжении", то есть так строить самые первые сцены, чтобы "купить" самых последних зрителей; должны делать публике душевный массаж; должны распознать ее вкус, чтобы к нему приспособиться; одним словом, их деятельность должна приносить удовлетворение не им самим, - им приходится строить, пользуясь чужими мерками. В сущности, относительно публики наши театры все еще занимают позицию поставщиков, - откуда же у них может быть свобода, которую жаль терять? В лучшем случае они располагают свободой выбирать тот способ, которым надо обслужить публику.   
      Виндс. А не следует ли опасаться того, что теория модели приведет к известному шаблону и омертвению и что за спектаклем сохранится всего лишь значение копии?   
      Брехт. Нужно освободиться от ходячего презрительного отношения к созданию копий. Это вовсе не "легкий путь". Копирование не позор, а искусство. Лучше сказать, копированию еще предстоит развиться в искусство, - при этом так, чтобы не возникало ни шаблона, ни омертвения. Поделюсь собственным опытом: в качестве драматурга я создавал копии японских, греческих, елизаветинских пьес, в качестве режиссера копировал разработки народного комика Карла Валентина и сценические эскизы Каспара Неера; и никогда я не чувствовал себя несвободным. Дайте мне разумную модель "Короля Лира", и мне доставит удовольствие следовать за ней. В тексте пьесы вы прочтете, что Кураж перед своим уходом дает крестьянам деньги на погребение немой Катрин, а изучая модель, вы еще к тому же увидите, что она отсчитывает деньги, держа их на ладони, и одну монету бросает обратно в свою кожаную сумку, - какая же разница? Действительно, в тексте пьесы вы найдете первое, а второе - в модели, в описании игры Вайгель. Значит ли это, что первое вам следует усвоить, а второе - забыть? В конце концов в театре мы ведь и вообще даем лишь "опии человеческих действий. Мизансцены и характер передвижений по сцене представляют - если они вообще что-либо представляют - высказывания об этих действиях. Наш театр уже потому не реалистичен, что он недооценивает наблюдение. Наши актеры всматриваются в себя, вместо того чтобы всматриваться в окружающий мир. События, в которых участвуют люди и которые являются единственным предметом сценического воплощения, служат им только средствам для того, чтобы выставить напоказ свой темперамент и т. п. Режиссеры используют пьесы лишь для воплощения собственных "видений", - это относится и к новым пьесам, которые являются отнюдь не видениями, но попыткой исправить действительность. Чем раньше мы с этим покончим, тем лучше. Конечно, нужно сначала научиться создавать художественные копии, равно как и строить модели. Чтобы моделям можно было подражать, нужно, чтобы они годились для подражания. Неподражаемое должно уступить место образцовому. Кроме того, существует подражание двух родов - рабское и творческое. При этом следует учесть, что последнее отличается не тем, что содержит количественно меньше "сходного". Говоря практически, будет вполне достаточно, если режиссерская экспозиция, при помощи которой в спектакле-модели излагается фабула, будет использована в качестве исходной точки для репетиций. Независимо от того, что экспозиции, рассказывающие фабулу, нашим режиссерам чужды и что им также неведома, а частью неприятна общественная функция фабулы новых пьес, - давно пора установить у нас в театре форму работы, отвечающую нашей эпохе: коллективную, обобщающую опыт всех участников, работу над спектаклем. Мы должны добиваться все более близкого описания действительности, и это - с эстетической точки зрения - будет все более тонким и все более впечатляющим описанием. Достичь этого можно, используя предшествующие достижения; разумеется, останавливаться на этом нельзя. Изменения, которые будут внесены в модель с единственной целью - придать отражению действительности (во имя воздействия на эту действительность) большую точность, дифференцированность, пластичность и привлекательность, - окажутся тем выразительнее, что они явятся отрицанием существующего. Это поймут знатоки диалектики.   
      Виндс. В ваших режиссерских разработках "Мамаши Кураж" говорится об эпическом театре и, в частности, об эпическом стиле игры. Могу ли я просить вас кратко охарактеризовать последний, поскольку не одни лишь деятеля театра, но и вся театральная общественность стремится ближе познакомиться с ним, - тем более что речь, видимо, идет о новых стилистических принципах.   
      Брехт. Дать краткое описание эпического метода игры необыкновенно трудно. Там, где его пытались ввести, он в большинстве случаев приводил к досадным недоразумениям и вульгаризации. (По внешней видимости, этот метод якобы требует вытравления эмоционального, индивидуального, драматического начал и т. п.) Более или менее подробное изложение можно найти в "Опытах". Я хотел бы также указать на то, что этот метод исполнения еще проходит стадию разработки и требует совместной работы многих художников театра.   
      Виндс. Полагаете ли Вы, что эпический стиль игры годится только для "Мамаши Кураж" как драматической хроники, или он может иметь практическое значение для всей нашей современной работы в области театра, и, например, может быть использован при постановке произведений классических и романтических авторов, а также драматургов конца XIX - начала XX века?   
      Брехт. Эпический метод игры не в равной степени годится для постановки всех классических произведений. Видимо, его легче всего использовать (точнее говоря, он сулит наиболее плодотворные результаты) при работе над такими вещами, как пьесы Шекспира или ранние произведения наших классиков (включая "Фауста"). Все зависит от того, какова общественная функция этих вещей, то есть в какой мере отражение действительности сопряжено в них с целью воздействовать на действительность.   
      Виндс. Мне хотелось бы сказать, что я в эпическом методе игры вижу средство освобождения от пут индивидуалистического восприятия и представления и что эта объективация сулит возрождение и оживление художественной работы театра. Ибо нет сомнений, что современный зритель и слушатель уже не согласен во всем поддаваться театральной иллюзии, тому "как будто", которое требует отождествления актера с исполняемым им и субъективно им политым персонажем. Сцене безусловно необходима новая сила иллюзионности, чтобы властно приковать к себе внимание в первую очередь простого, но открытого для живого восприятия человека. Мне кажется, что вопрос не только драматургического материала, - это вопрос о праве на существование театра нашей эпохи. Следует приветствовать практические предложения поэта и драматурга, когда они дают новые жизненные импульсы театру и помогают ему преодолеть кризис, если в области искусства вообще бывают кризисы.   
     

## 1949

     

## ОШИБКИ ПРИ ИСПОЛЬЗОВАНИИ МОДЕЛЕЙ

        
      Можно представить себе очень высокий уровень театральной культуры, при котором персонажи часто исполняемых пьес хорошо известны, - причем известен не только произносимый ими текст, но и их сценическое воплощение; известны не только ситуации, но их традиционное воплощение на сцене. Тогда новые режиссеры ориентировались бы на мизансцены предшествующих классических спектаклей в такой же степени, в какой режиссер фильма о Горьком, когда ему нужно было поставить эпизод приезда Горького к Ленину, вероятно (надо надеяться), использовал известную фотографию, где запечатлены Ленин и Горький на скамье. - Не нужно долго доказывать, что нам предстоит еще немало учиться, дабы осуществлять столь же классически убедительные постановки пьесы в живой и одухотворенной форме, - учиться и для того, чтобы самим создавать модели, и для того, чтобы использовать таковые. (При более или менее серьезном введении принципа модели можно было бы, даже создавая совершенно новую модель, учитывать для уже моделированной пьесы идеи и характер воздействия прежней модели.) Нет надобности некритически заимствовать такие элементы спектакля-модели, как головной платок Вайгель в роли Кураж или как специфическое выражение горя в третьей сцене. И повсюду, в каждой детали, как и во всем замысле в целом, должно быть создано новое. Неразумно отказываться от использования модели (например, из честолюбия), но столь же ясно, что модель лучше всего использовать, изменяя ее.   
     

## КАК ПОЛЬЗУЕТСЯ МОДЕЛЬЮ ЭРИХ ЭНГЕЛЬ

        
      Копирование - это особое искусство, одно из тех искусств, которым мастер должен владеть. Владеть хотя бы уже потому, что иначе он сам не будет в состоянии создать оригинал, с которого можно снять копию. Рассмотрим, как работает над копией выдающийся режиссер.   
      Эрих Энгель редко приносит с собой на репетицию выношенный замысел режиссерского решения. Как правило, он намечает некоторые предварительные позиции; затем он их изучает и начинает в них "входить", то есть предлагать улучшения, которые со все большей чистотой и изяществом выявляют сущность фабулы. При таком индуктивном методе проведения репетиций никакая модель не может прийти в противоречие с материалом, - она просто служит предварительной гипотезой, которую режиссер изучает и исправляет. (Причем она порой может быть и вовсе отброшена.) Мастер обнаруживается в обращении с такими образцами, которые он признает ценными. Модель решения он изучает с такой же бережностью, с какой пальцы великого скрипичного мастера скользят по скрипке Страдивариуса, - под ними закругления, лакировка, размеры инструмента кажутся созданными впервые. Не поняв до конца внутренний смысл уже существующего решения, он не приступит к какому бы то ни было его изменению. Это, однако, значит, что он должен быть в состоянии восстановить свой образец в приблизительной форме, как нечто предварительное, но существенное. Он полностью использует образец, извлекает из него указания на поворотные моменты в том или ином эпизоде и его истолкование. Он внимательно оценивает преимущества и недостатки данного решения для своих актеров. Поначалу, когда он предлагает им повторить мизансцены и передвижения образца, кажется, что он не слишком интересуется особенностями каждого актера; но это только кажется, потому что именно по их усилиям он каждый раз оценивает, в какой степени данный образец для них приспособлен; не всегда необходимость прилагать значительные усилия говорит о негодности образца. Если Энгель предпринимает изменения, то лишь после того как обнаружит своеобразную особенность эпизода, оставшуюся невыраженной в данном решении, или своеобразную особенность актера, которая в предложенных рамках не может раскрыться. С какой логичностью он в этом случае рассматривает причины и последствия. И как уверенно он сообщает персонажу и эпизоду новую напряженность и новое равновесие. Изменения возникают вследствие того, что новое, открытое режиссером, сплавляется с прежним решением. Возникшие таким образом изменения могут быть настолько значительны, что в итоге рождается нечто совершенно новое. Но уже в существующем образце мастер находит трещины, которые сами собой возникли при разработке образца, и находит равновесие, в котором непримиримые противоречия удерживаются. Он знает, как часто во время работы некая истина кажется помехой, элементом, не укладывающимся в концепцию, - его хочется отбросить, потому что он искажает гармонию. Например, несправедливо гонимый совершает мерзкий поступок, - не покажется ли публике, если ей показать этот поступок, что преследователи правы? Или умный при тех или иных обстоятельствах оказывается глупым, любимый оказывается отталкивающим, - нужно ли это скрыть? Или скачки в развитии, - нужно ли их убрать? Противоречия, - нужно ли их так или иначе примирить? Мастер обнаруживает все это в данном ему образце, он оказался способен нащупать трудности, которые уже преодолены.   
     

## НЕПРАВИЛЬНЫЕ ПОСТАНОВКИ НОВЫХ ПЬЕС

        
      Во времена, когда театры не обладают творческой силой, художественным вкусом и прогрессивными стремлениями, необходимыми, чтобы обеспечить старым пьесам успешное воздействие на публику, они (театры) не умеют правильно ставить и новые пьесы. Будучи не в силах понять направленность действия пьесы (будь то старая или новая), они создают спектакли, форма которых никак уже не является формой их содержания. Мизансцены уже не рассказывают фабулы пьесы, игра актеров лишена реализма, все детали и подробности выполняются спустя рукава, совершенно необязательная, искусственная экзальтация мешает показать развитие образа или ситуации, идея драматурга остается темной, невысказанной.   
      В нашу эпоху, эпоху грандиозных переворотов, человеческие взаимоотношения подвергаются серьезным испытаниям. Перед театром стоит почетная задача сотрудничать в коренной перестройке форм человеческого общежития. Новая публика накладывает на него обязательство и дает ему привилегию бороться с устаревшими воззрениями по этому вопросу и распространять свежие идеи и социалистические импульсы. Он должен это делать в прекрасной, доставляющей радость манере, должен для решения этой новой задачи проверить и усовершенствовать свои художественные средства.   
        
     

## ОБУЧЕНИЕ АКТЕРОВ И АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО

     

## СОВЕТЫ АКТЕРАМ

     

## 1. НЕ-А

        
      Помимо того что актер делает на сцене, он должен во всех важных местах заставить зрителя увидеть, понять, почувствовать еще что-то, чего он не делает. Например, он не говорит: "Ты за это поплатишься!", а говорит: "Я тебя прощаю!", он не падает в обморок, а оживляется. Он не любит своих детей, а ненавидит их. Он идет не назад направо, а вперед налево. Имеется в виду следующее: актер играет то, что стоит за А, но играть это он должен так, чтобы публика понимала, что стоит за НЕ.   
     

## 2. ЗАПОМИНАНИЕ ПЕРВЫХ ВПЕЧАТЛЕНИЙ

        
      Актер должен читать свою роль, как бы удивляясь и возражая тому, что он читает. Прежде чем запомнить слова роли, он должен запомнить, чему он удивлялся и против чего возражал. Если он выделяет эти моменты во время игры, то он сумеет заставить и публику удивляться и возражать, и это он как раз обязан сделать.   
     

## 3. СОЧИНЕНИЕ И ПРОИЗНЕСЕНИЕ ВСЛУХ КОММЕНТАРИЕВ К РОЛИ

        
      Актер должен придумать ремарки и комментарии к своему тексту во время репетиций произносить их вслух; например, перед тем как произнести свою реплику, он должен сказать себе: "Я ответил очень зло, потому что был голоден" или "Я тогда еще ничего не знал о случившемся и потому сказал". Очень хорошо, если актер прочитает свою роль сначала в первом лице, потом в третьем. Если под "третьим лицом" он представляет себе определенное действующее лицо пьесы, например, враждебно настроенное, то он научится сохранять свою интонацию вопреки комментариям и ремаркам. Пример. В первом лице было: "Я высказал ему свое настоящее мнение и добавил", в форме третьего лица это звучит так: "Он разволновался и стал придумывать, чем бы меня оскорбить, и в конце концов сказал". А лотом все, что было сказано в тоне того, кто действительно это говорил по ходу пьесы, может быть сказано в тоне того, кто это слышал. Решающей для создания образа является, конечно, та форма третьего лица, при которой говорящим является актер, так что ремарки и комментарий отражают мнение актера об его герое.   
     

## 4. ОБМЕН РОЛЯМИ

        
      Актер должен обмениваться ролями со своим партнером, один раз копируя его, другой раз демонстрируя ему собственную манеру игры.   
     

## 5. ЦИТИРОВАНИЕ

        
      Вместо того чтобы стараться создать впечатление, будто он импровизирует, пусть лучше актер покажет правду: а именно, что он цитирует.   
     

## 6. ИСКУССТВО ИМПРОВИЗАЦИИ

        
      необходимо актеру. Он должен быть в состоянии усвоить любой стиль, то есть импровизировать в манере автора. Но особенно важно, если он научится записывать свою импровизацию, и лучше всего до того, как он произнесет ее вслух.   
     

## 7. БЫТЬ ПРИЯТНЫМ

        
      - главная задача актера. Все, особенно страшное, он должен изображать с наслаждением и при этом показывать свое наслаждение. Кто не учит развлекая и не развлекает поучая, тому нечего делать в театре.   
     

## СТАРАЯ ШЛЯПА

        
      Когда в Париже репетировалась "Трехгрошовая опера", мое внимание с самого начала привлек молодой актер, исполнявший роль бродяги Фильча, подростка, который стремится приобрести квалификацию профессионального нищего. Быстрее большинства остальных он понял, как именно надо репетировать: осторожно, словно прислушиваясь к собственной речи, предлагая наблюдательности зрителей те человеческие черты, которые они сами могли наблюдать в человеке. И я нимало не был удивлен, когда застал его как-то утром в одной из самых больших костюмерных, куда он пришел по собственному почину вместе с исполнителями главных ролей; он вежливо пояснил, что ему надо найти шляпу для своей роли. Я помогал исполнительнице главной роля выбрать костюмы, на что ушло несколько часов, и краешком глаза наблюдал за тем, как он ищет шляпу. Он заставил порядком поработать служащих костюмерной, и скоро перед ним возвышалась труда головных уборов; прошло около часа, пока он отделил две шляпы из этой груды, и теперь должен был наконец сделать окончательный выбор. На это ему потребовался еще час. Я никогда не забуду выражения муки на его изможденном подвижном лице. Он никак не мог решиться. Полный сомнений, он взял одну из шляп и долго смотрел на нее с видом человека, который вкладывает свои последние, скопленные за долгое время деньги в заведомо безнадежную авантюру, из которой потом не выпутаешься. Полный тех же сомнений, положил он ее обратно, но отнюдь не так, как кладут вещь, к которой никогда более не прикоснутся. Конечно, шляпа несовершенна, но, пожалуй, она лучшая из всех, какие здесь есть. С другой стороны, хотя она и лучшая, она все же несовершенна! И он взял другую, все еще не сводя глаз с той, которую только что отложил в сторону. Вторая шляпа, по-видимому, тоже имела свои преимущества, только они были совсем другого характера, чем недостатки первой. Именно это так затрудняло выбор. Здесь были запечатлены все оттенки упадка, недоступные беглому взгляду; первая из этих двух шляп в бытность свою новой была, пожалуй, дорогой, но пребывала теперь в еще более плачевном состоянии, чем вторая. Но носил ли Фильч когда-нибудь дорогую шляпу или, во всяком случае, более дорогую, чем вторая? Насколько она износилась? Берег ли Фильч ее в своем падении и имел ли он возможность ее беречь? Или это вообще была не та шляпа, которую он носил в лучшие времена? Давно ли были эти лучшие времена? Как долго может носиться шляпа? Воротничка Фильч не носил, - это было установлено в одну из бессонных ночей, - лучше совсем не носить воротничка, чем ходить в грязном (великий боже, так ли это?). Но все равно, решение принято, все внутренние дебаты по этому поводу закончены. Галстук был - это тоже решено. Но как должна выглядеть при этом шляпа? Я увидел, что он закрыл глаза и как бы оцепенел. Он снова проходил все стадии падения, одну за другой. Так и не осененный свыше, он открыл глаза и машинально надел шляпу на голову, по-видимому, делая попытку решить вопрос чисто эмпирически, и тут его взгляд снова упал на ту шляпу, которую он отложил в сторону. Его рука потянулась за ней, и он долго стоял так, с одной шляпой в руке и другой на голове - художник, разрываемый сомнениями, с отчаянием вопрошающий свой опыт, мучимый почти неутолимым желанием найти тот единственный путь, который позволит ему за четыре минуты на сцене воплотить всю судьбу и все свойства своего героя - словом, кусок жизни. Когда я опять взглянул на него, он решительным жестом снял шляпу, резко повернулся на каблуках и отошел к окну. Он смотрел на улицу невидящими глазами и только спустя некоторое время снова взглянул на шляпы, на этот раз небрежно, почти со скукой. Он глядел на них издалека, холодно, без всякого интереса. Затем, не посмотрев больше ни разу в окно, он ленивой походкой подошел к шляпам, взял одну из них и бросил на стол, чтобы ее завернули. Во время следующей репетиции он показал мне старую зубную щетку, которая высовывалась из верхнего кармана его куртки и должна была свидетельствовать о том, что Фильч и под арками моста не решается отступить от главнейших признаков цивилизации. Эта зубная щетка показала мне, что никакая шляпа, даже самая лучшая, не могла удовлетворить актера.   
      "Вот это, - подумал я радостно, - и есть актер нашего века, века науки".   
     

## 1937

     

## КАК СТАВИТЬ КЛАССИЧЕСКИЕ ПЬЕСЫ БЕЗ ВЫДАЮЩИХСЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

      (В секцию театрального искусства Академии искусств)   
        
      Мы обсуждали сложную проблему: как удовлетворить потребность публики в классическом репертуаре без выдающихся исполнителей. Я высказал мнение, что наши театры могут ставить классические пьесы и силами более или менее средних актеров, если только:   
      не требовать от среднего актера подражания великим ("взрыва" чувств и т. д., ибо для этого нужен уже не только сценический темперамент, но и подливная страсть);   
      следить за тем, чтобы актерское исполнение и художественное оформление спектакля находились в строгом соответствии, то есть чтобы актеру не нужно было "заполнять" своей игрой пышную декорацию или конкурировать с декорацией самобытной.   
      Тщательно изучив драматическое произведение, подбирать актеров к пьесе, а не пьесу к актерским амплуа.   
      Произнося текст, не впадать в пафос, а думать о ритме, заботиться не об эффектах, а о смысле и выразительном жесте. (Разумеется, каждая пьеса потребует особого режиссерского решения, чтобы отсутствие выдающихся исполнителей не слишком сказалось на всей постановке.)   
      Мне хотелось бы, кстати, обратить ваше внимание на ряд попыток "Берлинского ансамбля" решить проблему так называемых массовых сцен. В спектаклях "Процесс Жанны д'Арк" и "Кацграбен" массовые сцены идут без статистов. Эти (крошечные) роли были распределены между лучшими актерами, и каждая разрабатывалась особо. Количество действующих лиц в таких сценах предельно ограничено. "Берлинский ансамбль" заинтересован в обсуждении своих опытов. Они тоже относятся к попыткам интересной и художественно убедительной постановки пьес - путем той точнейшей и тщательнейшей реалистической разработки деталей, которая необходима, когда не хватает актеров с яркой индивидуальностью.   
     

## ОБУЧЕНИЕ АКТЕРОВ

        
      На современном \_этапе исканий\_, связанных с происходящей в специфически сложных условиях Германии перестройкой экономического базиса, всякое сектантство, всякие претензии на монополию, всякое стремление "разрешить" проблемы административным путем и так далее приносят искусству только вред и тормозят его развитие. Хранить чашу св. Грааля и спорить о праве на интерпретацию системы Станиславского бесплодно; чтобы покончить с этим и дать дорогу творческим поискам, соревнованию идей, дискуссиям и воспитанию в молодых актерах самостоятельности, нужно, я думаю, сделать следующее.   
      Профессиональное обучение актеров проходит сейчас в театральных училищах. Преподаватели выступают при этом как режиссеры. Без опыта и таланта в этой области ничего не добьется даже самый выдающийся педагог. Поэтому квалификацию преподавателей театрального училища нужно, проверять. Секция театрального искусства Академии искусств могла бы взять на себя такую проверку, привлекая по возможности к этой работе и других заинтересованных лиц. Но вообще преподавание этого главного предмета должно проходить под знаком соревнования в мастерстве (а не под чуждым искусству знаком экзамена).   
      Группы учащихся должны - по крайней мере иногда - играть одни и те же сцены, чтобы ученики почувствовали разницу в постановке и могли обсудить ее. (Теперь, как я слышал, каждая группа ставит другую сцену, а затем происходит своего рода экзамен, на котором синклит учителей выявляет бесталанных, причем учащиеся редко разделяют этот авторитетный приговор.) Кроме того, каждую группу, по крайней мере какое-то время, должен вести один педагог; это нужно хотя бы потому, что среди педагогов существуют различные направления, а учеников нельзя вечно тянуть в разные стороны. "Господствующее" сейчас направление (оно господствует неограниченно, диктаторски, административно) дает, увы, результаты, которые вызывают у специалистов большие сомнения...   
      Предоставляя больше внутренней самостоятельности, следует заодно подумать и о том, чтобы сосредоточить школы в одном месте. А именно в Берлине, где театры лучше и где их больше, чем, скажем, в Лейпциге. Для воспитания актеров нужны образцы: молодежь должна видеть зрелых, больших мастеров и в спектаклях, и на репетициях. Вообще нужно привлекать к преподавательской работе лучших актеров. Кроме упражнений, этюдов и т. д. нужно обучать нашу смену творческому, живому актерскому мастерству.   
      Действительно, трудно понять, почему мы подчиняемся принципу отрыва школы от жизни - "То школа, а то жизнь" - и почему мы не привлекаем к столь важному делу - воспитанию нашей смены - такую силу, как секция театрального искусства Академии искусств, где сосредоточены лучшие актеры, режиссеры, руководители театров и критики!   
      \_Постскриптум\_. Часто бывает, что учеников отчисляют из школы после второго курса как неспособных. По-видимому, их еще даже не допустили к "святая святых"! Конечно, способности бывают различны, и они могут проявиться в полную силу лишь годы спустя, уже после окончания школы; кстати, большинство актеров так и остается на маленькой сцене. Ставить на ученике крест после двух дорогостоящих лет обучения - безумие.   
     

## ОБУЧЕНИЕ МОЛОДЫХ АКТЕРОВ

        
      "Берлинский ансамбль" не любит, когда молодые актеры отгораживаются монастырской стеной от жизни и от профессионального театра. ("Ансамбль" принимает в свою труппу одаренную молодежь прямо после театральных училищ. Конечно, молодые актеры должны быть талантливы, а талант обнаружить не так-то легко. Нельзя искать актера на определенное амплуа, искать чудака или положительного героя, владеющего всеми приемами актерского штампа, настоящую Гретхен, прирожденного Мефистофеля, готовую Марту Швердлейн. Нужно отказаться от тех представлений о красоте и характерности, которыми руководствовались при подборе актеров в бывших придворных театрах и которые Голливуд (и УФА) пустили в серийное производство. Полотна великих художников дают нам совсем иные, куда более ценные образцы красоты и характерности. Молодые и не очень молодые актеры должны немедля включиться в кипучую жизнь театра и как можно скорее выступать перед зрителем. Тогда они увидят мастеров сцены на репетициях, за работой и смогут играть вместе с ними. И неотъемлемую часть воспитательной работы проделает публика.   
     

## НАБЛЮДЕНИЕ И ПОДРАЖАНИЕ

        
      В наших театральных школах не уделяют достаточного внимания наблюдению и воспроизведению увиденного. Актерская молодежь склонна выражать себя, не используя впечатлений, которым она обязана самовыражением. Молодой актер довольствуется тем, что чувствует себя Гамлетом или Фердинандом, но на сцене от этих образов почти ничего не остается, то есть остается только то, что "созвучно" актеру, что его "волнует", что "есть" в нем самом. А ведь в нем может быть лишь то, что вылепила из него жизнь, да и в дальнейшем он будет только таким, каким его сделает жизнь, хотя он, конечно, не просто аппарат, регистрирующий впечатления. Актеру недостаточно литературных впечатлений, он должен постоянно дополнять их, наблюдая реальных людей, живущих вокруг и вне его круга. В каком-то смысле для актера весь мир - театр, а он зритель в нем. Он непрестанно усваивает "чуждое" своей натуре, но оно остается достаточно чуждым ему, то есть чуждым в той мере, в какой это необходимо, чтобы сохранить индивидуальность.   
     

## ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ПРАВИЛА АКТЕРСКОЙ ИГРЫ

     

## 1

        
      Играя стариков, мерзавцев и правдолюбцев, не следует говорить измененным голосом.   
     

## 2

        
      Образ крупного плана нужно давать в развитии. Так, в пьесе "Мать" Павел Власов становится профессиональным революционером. Но вначале он еще не революционер, и, значит, не нужно его играть как революционера.   
     

## 3

        
      Нельзя изображать смелого человека так, будто ему вообще неведом страх, труса - словно он не может проявить когда-нибудь мужество, и так далее. Опасно приклеивать к образу ярлычок "героя" или "труса".   
     

## 4

        
      Быстрая речь не должна быть громкой; повышая голос, не нужно впадать в патетику.   
     

## 5

        
      Если актер хочет растрогать зрителя, он не должен быть просто растроган сам. Вообще правда всегда страдает, когда актер "играет на сочувствии" или на восхищении: и так далее.   
     

## 6

        
      Большинство персонажей, действующих на немецкой сцене, - это почти всегда не живые люди, а театральный штамп. Это театральный старик, шамкающий и трясущийся, увлекающийся или по-детски беззаботный юнец, кокотка с лживым голосом, виляющая бедрами, и театральный борец за правду, который шумит на всех перекрестках, и так далее.   
     

## 7

        
      Актеру необходимо общественное чутье. Но оно не заменяет знания социальных условий. А знание социальных условий не заменяет постоянного их изучения. Работая над каждым образом, над каждой драматической ситуацией, над каждой репликой, нужно изучать эти условия снова и снова.   
     

## 8

        
      Целых сто лет в актере ценили темперамент. Да, темперамент нужен, вернее, нужна полнота жизненных сил, но не для того, чтобы увлечь зрителя, а чтобы достичь яркости, которая необходима сценическим образам, ситуациям и репликам.   
     

## 9

        
      В посредственной драме подчас нужно "из ничего создать что-то". Но из хорошей пьесы не нужно выжимать больше, чем в ней есть. Неувлекательное незачем делать увлекательным, а то, что не волнует, - волнующим. В каждом произведении искусства - в этом смысле они как живой организм - есть свои подъемы и спады. Пусть так и будет.   
     

## 10

        
      О пафосе: если речь идет не об изображении патетического героя, нужно быть очень осторожным с пафосом. Недаром говорится: "не полезешь в гору - не скатишься под гору".   
     

## ОБЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ, С КОТОРЫМИ НУЖНО БОРОТЬСЯ АКТЕРУ

        
      Стремиться к середине сцены.   
      Отделяться от группы и стоять особняком.   
      Приближаться к партнеру, с которым ведется диалог.   
      Непрерывно глядеть на партнера, с которым ведется диалог.   
      Не глядеть на партнера, с которым ведется диалог.   
      Двигаться только параллельно рампе.   
      Повышать голос при быстрых движениях.   
      Играть не одно за другим, а одно вследствие другого.   
      Сглаживать противоречия в характере героя.   
      Не вникать в замысел драматурга.   
      Подчинять собственный опыт и собственные наблюдения предполагаемому замыслу драматурга.   
      КОНТРОЛЬ НАД "СЦЕНИЧЕСКИМ ТЕМПЕРАМЕНТОМ" И БОРЬБА ЗА ЧИСТОТУ СЦЕНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА   
        
      Чтобы овладеть искусством реалистической игры, ненеобходимо покончить с условностями, которые появились на нашей сцене. Существует так называемый сценический темперамент, который независимо от содержания пьесы привычно пускают в ход, как только поднимается занавес, и который представляет собой обычно уже бессознательное стремление актеров взволновать зрителя собственной взволнованностью. Он находит выражение в чрезмерно громком или искусственно приглушенном голосе, причем переживания актеров нередко заслоняют переживания героев пьесы. Живая человеческая речь становится большой редкостью, и возникает впечатление, что в жизни все происходит как на сцене, тогда как нужно, чтобы в театре все было как в жизни. Этот показной темперамент не может ни привлечь зрителя, ни заставить его переживать. Существует еще так называемая сценическая речь, ставшая для актеров пустой формальностью. Слишком подчеркнутая артикуляция речи не облегчает, а скорее затрудняет понимание. А ведь литературный немецкий язык имеет живое звучание только тогда, когда в нем слышны народные говоры. Язык актеров должен быть близок к жизни, актерам нужно, "развесив уши", слушать, как говорит народ. Только тогда можно будет читать стихотворный текст как стихи, а прозу произносить возвышенно и все-таки не искажать ситуации и характера героя. Пафос речи и поведения, подобающий Шиллеру и шекспировским спектаклям во вкусе шиллеровских времен, противопоказан авторам нашего времени да и самому Шиллеру теперь, так как пафос этот стал штампом. Художественная форма может быть только новаторской, ее должна постоянно питать постоянно меняющаяся живая жизнь.   
     

## ТРУДНОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРОТИВОРЕЧИВЫХ ПОСТУПКОВ

        
      Когда актер изображает противоречивые поступки своих героев, он сталкивается с различными трудностями. Вот играют, например, честную женщину. В каком-то месте я говорю: "Разумеется, она лжет". - "Что вы, она честная", - возражают мне. Или речь идет о безупречно смелом человеке. "Сейчас он очень взволнован", - замечаю я. - "Но ведь он смелый" - слышу я в ответ. Или актер изображает прогрессивную личность, а я говорю: "Он, кажется, скуповат". - "Как можно, ведь он прогрессивен", - не соглашается актер. Мне часто приходится слышать: "Я не могу так играть, это противоречит характеру моего героя". Исполнители нередко выносят поспешное суждение о своем герое, и это приводит их к предвзятости.   
     

## ТРУДНОСТЬ МАЛЕНЬКИХ РОЛЕЙ

        
      Об одном молодом актере Б. сказал: "Он талантлив, но не владеет техникой. \_Маленькие\_ роли ему еще не под силу". Этим Б. как бы подчеркнул сложность небольших ролей. В то же время он, несомненно, знал, что есть актеры на большие и актеры на малые роли. Он любил рассказывать о Нурми - финском бегуне на длинные дистанции, который из-за глупости и жадности своих антрепренеров однажды принял участие в беге на короткую дистанцию. Он не сумел ускорить свой равномерный, рассчитанный на дальние расстояния бег и, ко всеобщему удивлению, проиграл состязание.   
     

## СЦЕНИЧЕСКИЙ ЖЕСТ

        
      Говоря о \_сценическом жесте\_, мы имеем в виду не пантомиму, ибо она является самостоятельной ветвью сценического искусства, так же, как драма, опера или балет. \_Пантомима\_ выражает без слов все, даже слова. Мы же подразумеваем те жесты, которые приняты в обыденной жизни и разрабатываются актером на сцене.   
      Кроме того, существуют отдельные \_жесты\_, заменяющие определенные выражения; их традиционность делает их общепонятными - например (у нас) кивок головой в знак согласия. Есть еще описательные жесты - те, что поясняют, какова величина огурца или какой вираж сделала гоночная машина. И, наконец, многие жесты отражают человеческие чувства: презрение, нетерпение, нерешительность.   
      Итак, мы говорим о сценическом жесте. Под этим мы понимаем совокупность отдельных жестов и высказываний, лежащую в основе какого-то определенного события в кругу людей и связанную с поведением всех участников этого события (осуждение человека другими людьми, совещание, борьба и т. д.). Это может быть и совокупность жестов и высказываний, которая, проявляясь у отдельного человека, вызывает определенные события (нерешительность Гамлета, оппортунизм Галилея и т.д.) Это может быть и просто основа поведения человека (удовлетворенность или ожидание). Сценический жест раскрывает взаимоотношения людей; трудовые движения - это еще не сценические жесты, если в них не отражаются общественные отношения, - например эксплуатация или сотрудничество.   
     

## ПОКАЗЫВАТЬ - ЭТО БОЛЬШЕ, ЧЕМ БЫТЬ

        
      Вначале я не без тревоги следил за репетиционной работой Раймунда Шельхера - одного из крупнейших артистов Германии, - он только два года работает в "Берлинском ансамбле". В "Меловом круге" он играет солдата, который обручен с батрачкой. Актер яркого темперамента и большой души, он, как никто другой, мог бы "сразить наповал" любых зрителей, а тут ему пришлось отказаться от своего искусства "захватывать" и только показать немного неуклюжего парня, который должен в несколько минут сделать предложение девушке, на которой сможет жениться через два-три года. Но как трудно далось актеру это "только". Этому прекрасному артисту, конечно, ничего не стоило сыграть робкого человека. Но он должен был теперь робеть и как исполнитель, претендуя "а сдержанность, критикуя симпатичного парня и вызывая критическое отношение к нему у зрителей. В конце концов он создал замечательный образ. Правда, когда я стою за кулисами и смотрю на него, я каждый раз вижу, как трудно ему дается сдержанность, которая так много дает зрителям.   
        
     

## ОРГАНИЗАЦИЯ СЦЕНЫ

     

## ДОСТАТОЧНО САМОГО НЕОБХОДИМОГО

        
      В местах, где работают, часто висит табличка: "Посторонним вход воспрещен". Такую табличку должны были бы повесить и театральные художники над своей игровой площадкой. Все, что стоит на сцене, должно играть, а тому, что не играет, нет места на сцене. Большинство театральных художников характеризуют жилье мелких буржуа с помощью канареек или безделушек. Они переносят на сцену эти характерные признаки совершенно механически. Так же механически их можно убрать. Наличие этих признаков само по себе еще ни о чем не говорит. По ним трудно составить ясное представление о классовых различиях. Только после сопоставления скаковых конюшен крупных буржуа с канареечными клетками мелких буржуа и статуй в вестибюлях у одних с безделушками на полочках у других, когда характерным признаком становится сама мизерность собственности мелкого буржуа, можно создать общую характеристику частной собственности и поставить вопрос, насколько она стала противоестественной в наше время. Однако в сатирических произведениях какие-нибудь безделушки и канарейки в каюте пиратского судна помогли бы раскрыть мелкобуржуазную природу этих мелких пиратов.   
     

## НЕ СКРЫВАТЬ ИСТОЧНИКИ СВЕТА

        
      Открыто показать осветительные приборы важно потому, что наряду с другими средствами это может рассеять ненужные иллюзии. Едва ли при этом рассеется нужное внимание. Если осветить актеров и сцену так, чтобы осветительные приспособления оказались на глазах у зрителя, его иллюзия, будто он присутствует при происходящем в данный момент, спонтанном, незаученном, подлинном действии, будет несколько нарушена. Зритель наблюдает подготовку к действию, затем он видит, как действие повторяется в особых условиях, - например, при очень ярком свете. Пусть показ источников света опрокинет старую театральную традицию их маскировки. Вряд ли кто-нибудь считает, что во время спортивного состязания, скажем, по боксу, нужно прятать лампы. Как ни отличается современное театральное представление от спортивных состязаний, различие это отнюдь не в том, что источники света должны быть, как то принято в старом театре, скрыты от зрителя.   
     

## РЕПЕТИЦИЯ И СЦЕНИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

        
      Незавершенность сценического оформления можно во многом возместить игрой актера, но актера сценическое оформление не освобождает ни от чего. Общественное назначение отдельных сцен определяется в ходе работы, и, следовательно, художник-оформитель обязан в ней участвовать.   
      Хорошо также, если он экспериментирует наравне с актером и пробует несколько вариантов. И плохо, если только к концу, когда оформление готово, он задумывается над освещением. Утверждения, что он-де по опыту знает эффекты света, - пустые разговоры: опыт этот он собирает таким образом, что в дело его пустить нельзя, ибо он может реализовать свой опыт лишь в следующей пьесе, если в этой ошибся. К тому же свет - не краска, которую накладывают вторым слоем на первый. Создавая спектакль, нужно работать с вещами, людьми и светом одновременно.   
     

## ОСНОВНЫЕ МИЗАНСЦЕНЫ

        
      Многие актеры считают, что чем чаще они меняют положение, тем интереснее и правдивей делается мизансцена. Они без конца топчутся на сцене, присаживаются, снова встают и т. д. В жизни люди не так уж много двигаются, они подолгу стоят или сидят на одном месте и не меняют положения до тех пор, пока не изменится ситуация. В театре актеру надлежит не чаще, а даже реже, чем в жизни, менять положение. Здесь все должно быть особенно продуманно и логично, так как в сценическом воплощении явления должны быть очищены от случайного, мало значащего. Иначе произойдет настоящая инфляция всяких движений и все потеряет свое значение. Актеру необходимо побороть в себе нервозность, которую он сам склонен нередко считать темпераментом, и удержаться от естественного стремления быть в центре сцены, чтобы привлечь своими движениями внимание зрителей, когда его герой по ходу действия остается в тени.   
     

## О СОВОКУПНОСТИ ДЕЙСТВИИ

        
      Под выражением \_совокупность действий\_ следует понимать комплекс жестов, мимики и, как правило, слов, которые один или несколько человек обращают к одному или нескольким людям.   
      Человек, продающий рыбу, показывает, среди другого, и совокупность действий, характеризующую продавца. Человек, пишущий завещание, женщина, завлекающая мужчину, полицейский, избивающий человека, человек, увольняющий десятерых других людей, - во всем этом заключена совокупность социальных действий. Человек, обращающийся к своему богу, при таком определении обнаруживает эту совокупность действий только тогда, когда обращается к нему в расчете на других, или в обстановке, где проявляются отношения между людьми (молящийся король в "Гамлете").   
      Совокупность действий может быть выражена и просто словами (например, в радиопередачах); в подобных случаях в эти слова уже вошли определенные жесты и определенная мимика, и их легко уловить (униженный поклон, похлопыванье по плечу).   
      Точно так же жесты и мимика (например, в немых фильмах) или одни жесты (в игре теней) могут заключать в себе слова.   
      Слова могут заменяться другими словами, жесты - другими жестами без изменения совокупности действий.   
     

## ЯРКОЕ РАВНОМЕРНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ

        
      Для некоторых пьес - к ним относится и "Господин Пунтила и его слуга Матти" - желательно яркое и равномерное освещение сцены. Это освещение не дает зрителям забыть, что перед ними театр, а не подлинная жизнь, даже в том случае, когда актеры играют естественно и правдиво, как, собственно, и должно быть. Иллюзия, будто на сцене происходят реальные события, полезна для пьес, где публика может просто сопереживать действие, не очень-то задумываясь, то есть где задумываться ей нужно только о том, о чем задумываются герои на сцене. Пьесы, доставляющие зрителю радость раскрытием общественных связей во всем, что делают герои на сцене, выигрывают от яркого равномерного света. При этом освещении зритель не впадает в мечтательность, как в полумраке, не теряет трезвости взгляда, а остается начеку. Художнику, когда он заботится о красках и цветовых контрастах, необязательно прибегать к подкрашенному свету. Яркое и равномерное освещение помогает актерам в комедии: при ярком свете комическое лучше доходит до зрителя - это известно каждому комику. В серьезных пьесах отсутствие полумрака, создающего настроение, "атмосферу", заставляет актеров играть особенно мастерски. Но почему бы их и не заставить хорошо играть? Актеры шекспировского театра "Глобус" играли всегда при трезвом свете лондонского дня.   
     

## ПОКАЗ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ, ПОЗВОЛЯЮЩИЙ ИЗБЕЖАТЬ ПОЛНОЙ ИЛЛЮЗИИ

     

## 1

        
      Для многих театральных художников цель всех честолюбивых устремлений - заставить зрителя, когда тот смотрит на сцену, поверить, будто он присутствует на подлинном месте подлинных событий. Но художникам следовало бы добиваться того, чтобы зрителю казалось, что он находится в хорошем театре. Больше того, хорошо было бы, если бы зрителю и на подлинном месте подлинных событий казалось, что он в театре. Ибо театр должен научить зрителей совершенно особому, внимательному, оценивающему отношению к происходящим событиям, привить им способность быстро обнаруживать смысл этих событий и уже в соответствии с ним распределять людей по тем или иным группам.   
     

## 2

        
      В театре большое место отводится подражанию. Театральным художникам, как и артистам, нужно знать, что подражание немыслимо без фантазии, в нем должен присутствовать элемент видоизменения. В свободе же в свою очередь должен быть элемент необходимости.   
     

## 3

        
      Театр имеет свои собственные правила игры, которые в любое время могут быть дополнены либо пересмотрены, если видеть в них лишь правила игры. - У китайцев, например, символом бедности являются шелковые полосы на их шелковой одежде, которые обозначают, что в этом месте платье разорвано или положена заплата. Театр добивается серьезности своим собственным путем. Самый элемент игры лишен, конечно, в театре какой бы то ни было несерьезности и должен постоянно ощущаться. Так, например, декорация, призванная передать крайнюю нужду или опаснейшую ситуацию, может быть выполнена в легких и даже веселых тонах. Это вполне отвечает театральному приему китайского театра, где старых людей принято изображать главным образом немощными, еле-еле передвигающими ноги, но показано это должно быть ярко и выразительно. Безобразность места действия не передается безобразностью декорации. Так, в пьесе "Ваал", изображающей крушение человека, который только наслаждается и в конце концов полностью утрачивает способность наслаждаться жизнью, великий художник сцены Каспар Неер с помощью демонстративной небрежности (полоса, прочерченная тушью на простом холсте, изображает в конце пьесы лес) заставляет нас догадываться об ослабевающем интересе окружающего мира к этому типу. Здесь сам театр обнаружил этот ослабевающий интерес - правда, в яркой, артистической форме. Таким образом, и декоратор располагает ярким и поучительным сценическим жестом.   
     

## К ГАСТРОЛЯМ В ЛОНДОНЕ

        
      Гастролируя в Лондоне, мы должны учитывать две вещи. Во-первых, большинству зрителей мы показываем лишь пантомиму, своего рода немой фильм на сцене, ибо они не понимают по-немецки (в Париже у нас была фестивальная, международная публика, и выступали мы лишь несколько дней). Во-вторых, в Англии распространено старое опасение, будто немецкое искусство (литература, живопись, музыка) страшно тяжеловесно, медлительно, обстоятельно и "пешеходно".   
      Поэтому мы должны играть быстро, легко и энергично. Не нужно суетиться, но надо спешить, нужно не только быстро играть, но в еще большей мере быстро думать. Мы должны соблюдать темп прогонных репетиций, придав им, однако, силу и извлекая из них удовольствие. Нельзя подавать реплики, словно колеблясь при этом, как предлагают кому-нибудь свою последнюю пару туфель, - их следует швырять как мячики. Пусть все видят, что многочисленные артисты, объединенные в коллектив (ансамбль), дружно работают над тем, чтобы донести до публики истории, идеи, приемы.   
      Желаю вам успешной работы!   
        
      3 августа 1956 г.   
        
     

## 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.   
  
     

## ТЕАТРАЛЬНАЯ ПРАКТИКА

     

## ЗАМЕТКИ К ПЬЕСЕ Э. ШТРИТТМАТТЕРА "КАЦГРАБЕН"

        
      Стр. 479. "Кацграбен" - пьеса в стихах, посвященная земельной реформе в 1947-1949 гг., написана Э. Штриттматтером (р. 1912) в 1953 г. и поставлена Брехтом в "Берлинском ансамбле" в 1954 г.   
      Стр. 480. Клейншмидт, Миттельлендер, Гросман - значимые фамилии, примерно соответствующие понятиям: бедняк, середняк, кулак.   
      Раймунд Фердинанд (1790-1836) - австрийский драматург, автор сказочных и крестьянских пьес, из которых самые известные - "Крестьянин-миллионер" (1826) и "Мот" (1833).   
      Стр. 481. фон Аппен Карл - театральный художник, оформивший много спектаклей по пьесам Брехта.   
      Стр. 497. Лютц Регина. - См. 1-й полутом, прим. к стр. 422.   
      Стр. 503. Цидгер - герой немецкого поэта-романтика Фридриха Рюккерта (1788-1866).   
      Стр. 506. У Шейлока и у Гарпагона... - в пьесах Шекспира "Венецианский купец" и Мольера "Скупой".   
     

## МОДЕЛИ

        
      Стр. 509. Сковывает ли использование моделей творческую свободу? - Этот текст - беседа Брехта с директором театра г. Вупперталя Э. А. Виндсом - был опубликован в кн. "Theaterarbeit", 1952.   
      Берлау Рут - многолетняя литературная сотрудница Брехта, участвовавшая в работе над "Добрым человеком из Сычуани", "Кавказским меловым кругом", "Днями Коммуны".   
      Стр. 510. Эдип - герой трагедии Софокла "Эдип-царь", "Эдип в Колоне" (422 г. до н, э.).   
      "Бобровая шуба" - пьеса Г. Гауптмана.   
     

## ОБУЧЕНИЕ АКТЕРОВ И АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО

        
      Стр. 520. Когда в Париже... - то есть в 1937 г. (См, т. I наст, изд., стр. 502).   
      Стр. 523. Чаша св. Грааля - об этой чаше повествуется в средневековых рыцарских романах, герои которых совершают бесчисленные подвиги, стремясь ею овладеть.   
      Стр. 525. Марта Швердлейн - персонаж из "Фауста" Гете (часть I, сцены: "Дом соседки", "Сад").   
      Фердинанд - герой бюргерской трагедии Шиллера "Коварство и любовь" (1783).   
      Стр. 529. Hурми Пааво - финский бегун, рекордсмен мира.   
        
      Е. Эткинд