

Е. Эттинг

**БЕРТОНОВЫЕ
БРАДЫ**



Б
И
Б
Л
И
О
Т
Е
К
А
С
Л
О
В
Е
С
Н
И
К
А

Е. Эттинг

БЕРТОЛЬТ



Издательство «Просвещение»
Ленинградское отделение
Л е н и н г р а д . 1 9 7 1

7-2-2

БЗ-48-71-63

«ПЕРВЫЕ ПЬЕСЫ ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ...»

После смерти Бертольта Брехта прошло немало лет. Предсказания недоброжелателей не оправдались: драматургия и поэзия Брехта не только не ушли в прошлое, но с каждым годом приобретают все большее число друзей. Идеи Брехта по-прежнему современны, и то, что вокруг них продолжают споры, свидетельствует об их жгучей актуальности. Театры всего мира ставят его пьесы, открывая в них все новые стороны, привлекающие зрителей шестидесятых годов. Рядом с комедиями и драмами, завоевавшими сцену уже десятилетия назад, — такими, как «Трехгрошовая опера» и «Что тот солдат, что этот», «Мамаша Кураж и ее дети» и «Добрый человек из Сычуани», — ставятся одна за другой пьесы, еще недавно казавшиеся либо недостаточными сценичными, либо устарелыми по своей социальной проблематике: «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть», «Антигона», «Страх и отчаяние в Третьей империи». Брехт стал классиком, и в ролях Шень Де из «Доброго человека» или Пунтилы, Анны Фирлинг из «Мамаши Кураж» или Галилея, судьи Аздака из «Кавказского мелового круга» или Мэххита из «Трехгрошовой оперы» пробуют свои силы лучшие актеры мирового театра. В наше время постановка брехтовских пьес — такой же экзамен на зрелость для театральной труппы, как трагедия Шекспира или комедия Мольера. Ученик Брехта, бывший главный режиссер созданного им театра «Берлинский ансамбль» Манфред Векверт, справедливо писал в 1965 году:

«Сегодня от Москвы до Нью-Йорка легкие, спускающиеся от середины сцены полотняные занавеси смыкаются над барабаном немой Катрин. В театральных залах, построенных на пепле Хиросимы, люди слышат вопль ужаса Галилея, предвидящего смертоносные последствия человеческих открытий. Южноафриканский негр выходит на импровизированные подмости, чтобы, рискуя жизнью, высмеять разделение людей на круглоголовых и остроголовых...»

Векверт говорит о значении брехтовских пьес и для революционеров Кубы, и для феллахов Египта, и для тех немцев, которые испытывают на себе злое влияние реваншистов. «В еще никогда небывалом масштабе, — обобщает он, — этот писатель вторгся в мировую историю, а мир использует творчество этого писателя. Зрители, говорящие почти на стольких же языках, на скольких существуют переводы Библии, не могут противостоять искушению сделать нашу планету обитаемой» («Театр дер цайт», 1965, № 17, стр. 4).

Растет как лавина число сочинений, посвященных жизни и творчеству Бертольта Брехта, его эстетике, его политическим и нравственным идеям. Романизованные биографии, исследования и воспоминания о нем появляются во многих странах всех континентов. Критики изучают творчество современных писателей, соотнося его с наследием Брехта; в самом деле, забыв о создателе «эпического театра», нельзя понять ни швейцарских драматургов Макса Фриша и Фридриха Дюрренматта, ни французов Ионеско и Беккета, ни немцев Хохута и Петера Вайса. Брехт поставил перед театром задачи такого масштаба, выдвинул на сцену социально-политические проблемы такой важности, что обойти его опыт невозможно. Даже те, кто хотел бы игнорировать опыт Брехта, должны начинать с попытки его опровержения. На драматургии Брехта выросли лучшие театры современности, такие, как «Пикколо-театро» в Милане или «Театр де ла сите» Роже Планшона во Франции, не говоря уже о «Берлинском ансамбле», основанном и воспитанном самим Брехтом, драматургом и режиссером, теоретиком театрального искусства и педагогом.

Брехт прожил трудную жизнь, — лучшие, наиболее плодотворные годы он был вынужден провести в из-

гнании, вдали от своего народа, лишенный тех зрителей и читателей, для которых он создавал свое искусство. Пятнадцать лет, начиная с того дня, как нацисты захватили власть в Германии и обрекли его книги на сожжение, он метался по планете, уходя от преследовавших его по пятам гитлеровских солдат. Швейцария, Австрия, Франция, Дания, Швеция, Финляндия, США — нигде он не мог обрести душевного покоя, везде был окружен ненавистью властей. Книги Брехта пылали на площадях Берлина, Мюнхена, Вены вместе с книгами Гейне, Томаса Манна, Фейхтвангера, Бехера. Но Брехт не был одинок, и прежде всего потому, что неустанно боролся. Обращаясь к потомкам, он горестно писал:

...мы шагали, меняя страны чаще, чем башмаки,
Мы шли сквозь войну классов, и отчаянье нас душило,
Когда мы видели только несправедливость
И не видели возмущенья...
Мы, готовившие почву для всеобщей приветливости,
Сами не могли быть приветливы¹.

Брехт в эти годы не был приветливым. Он был злым. Он воевал. Статьями, песнями, пьесами, речами — воевал. Лев, выточенный из корней чайного куста, стоял на его столе, — для Брехта он был символом поэзии его эпохи:

Злых страшат твои когти,
Добрых радует твое изящество.
Мне бы хотелось,
Чтобы так же сказали
О стихе моем.

Брехт чувствовал личную ответственность за судьбу Германии, Европы, земного шара. Он не мог писать о любви или смеяться, хотя по природе был и лириком, и юмористом. Ведь он жил в мрачные времена, когда

Разговор о деревьях кажется преступлением,
Ибо в нем заключено молчанье о зверствах!

¹ Стихотворные переводы, которые приводятся в тексте, кроме особо оговоренных, принадлежат автору книги.

Но Брехт не молчал о зверствах — он писал о них, стараясь лучом разума рассеять мрак лжи и демагогии. Его творчество еще раз подтверждает один из важнейших законов искусства: чем искусство современнее, чем более страстно воюет за достижение переходящих общественных целей, тем оно долговечней; разумеется, при условии, что оно — искусство, а не подделка. Один из ближайших друзей Брехта, его соавтор по пьесам «Эдуард II» и «Сны Симоны Машар», Лион Фейхтвангер в 1956 году так оценивал драматурга, которого ставил рядом с Шекспиром и Мольером:

«Нетерпеливый поэт Брехт написал стихотворения и первые пьесы Третьего тысячелетия... Ныне живущие предчувствуют его значение; лишь будущие поколения поймут его творчество в полном объеме».

ДВАДЦАТЫЕ ГОДЫ

Сегодня входит в Завтра, обогащенное своим Вчера.

Бертольт Брехт. Перечитывая мои первые пьесы.

Брехт не отказывался от своего прошлого. Конечно, в юности он увлекался, в полемическом задоре преуменьшал важное и раздувал второстепенное. Но именно тогда, в юношеской борьбе, формировалось своеобразии драматургического таланта и театральной системы Брехта — Брехта, драматурга и режиссера, поэта и мыслителя, значение которого признают ныне не только его единомышленники, но и спорящие с ним деятели литературы и театра. Заблуждения юности Брехт впоследствии преодолел, — преодолел, но не отменил. В этом смысле творческая судьба немецкого драматурга во многом сходна с судьбой его современников и сверстников, таких, как Владимир Маяковский, Поль Элюар, Пабло Неруда, Иоганнес Р. Бехер... Каждый из них начинал свой путь со стихийного, во многом анархического бунта. Каждый из них на первых ступенях творчества и борьбы был связан с мелкобуржуазными бунтарскими направлениями, сражавшимися не столько с капитализмом как общественной формой, сколько с внешними формами буржуазной действительности.

Поэзия молодого Маяковского проникнута футуристическим протестом, последовательно отрицавшим все: классическое искусство, религию и политический строй, любовь и стихотворные размеры — все, что было создано в этом отрицаемом обществе. Молодой Иоганнес Р. Бехер начал свои литературные и общественные походы под знаменем экспрессионизма, отвергавшего

хаос и нелепость современного мира во имя отвлеченно гуманистических и пацифистских идеалов. Элюар пришел к высокому искусству поэзии, созданному им в сороковых—пятидесятых годах, от сюрреалистского бунта двадцатых, от наивного дадаизма и футуризма. Они выстрадали свой марксизм, проблуждав по лабиринтам анархической псевдореволюционности и идеалистических общественных теорий. Каждый из них по-своему создал свое зрелое искусство. Своеобразие реалистических черт в творчестве Маяковского, Бехера, Элюара, Неруды говорит лишь о том, как многообразны формы реализма. Напомним в этой связи еще о двух крупнейших деятелях современного искусства, которые по характеру своего творчества, да и по пройденному ими пути, всего ближе, всего родственнее Бертольту Брехту: о Пабло Пикассо и Чарльзе Чаплине. Все названные художники отличаются неподражаемой индивидуальностью, каждый из них достиг настоящей творческой зрелости, вершин современного искусства, но ни один не пришел в свое сегодня ценою полного отказа от своего вчера. Разве автор поэмы «Хорошо!» мог забыть, чем овладел, создавая «Облако в штанах»? Разве автор «Герники» мог зачеркнуть в своей творческой памяти «Старого еврея с мальчиком», «Девочку на шаре» и даже композиции периода кубистических увлечений? Нет, прав Брехт, утверждая, что мы идем в наше завтра, обогащенные нашим вчера. Анализируя это «вчера», нужно бережно отметить в нем элементы, которые обогатили мастера, которые художник пронес через всю свою жизнь и которые определили индивидуальность его творческого облика.

При этом надо помнить, что Брехт менялся постоянно. Неизменность, казалось ему, присуща только смерти — живое движется.

Среди маленьких новелл-анекдотов о господине Койнере, одном из любимых героев Брехта — с ним автор не расставался много лет и с ним отождествлял себя самого, — есть и такой выразительный рассказ:

«Знакомый, с которым господин К. давно не виделся, встретил его следующими словами: «Вы совершенно не изменились». — «О!» — воскликнул господин К. и побледнел»,

Когда Берт Брехт выступил в 1918 году с первой пьесой «Ваал», он уже обладал известным жизненным опытом. Родившись в состоятельной бюргерской семье 10 февраля 1898 года — отец его был торговым служащим, а позднее директором бумажной фабрики, — Брехт окончил реальную гимназию в своем родном городе Аугсбурге. Впоследствии он писал, что за девять лет пребывания в гимназии «...так и не удалось сколько-нибудь существенно способствовать умственному развитию моих учителей», и добавлял: «Они... неустанно укрепляли во мне волю к безделью и независимости». Второе существеннее первого: именно независимость — важнейшая черта Брехта, про которого можно было бы сказать словами Горького, что его характер формировался благодаря не столько окружающей среде, сколько степени его сопротивления этой среде, — как педантичным гимназическим учителям, так и добропорядочным родителям. О последних он довольно-таки беспощадно писал в одном из стихотворений периода эмиграции, носящем ироническое заглавие «Изгнанный по веским причинам»:

Я вырос в богатой семье.
 Мои родители
 Нацепляли на меня воротнички, растили меня,
 Приучая к тому, что вокруг должна быть прислуга,
 Учили искусству повелевать. Однако,
 Когда я стал взрослым и огляделся вокруг,
 Не понравились мне люди моего класса,
 Не понравилось мне повелевать и иметь прислугу.
 И я бросил мой класс и встал
 В ряды неимущих.
 Так
 Взрастили они предателя, они его обучили
 Всем своим хитростям, он же
 Выдал их с головой врагу.

А про учителей Брехт рассказал устами физика Циффеля, одного из персонажей «Разговоров беженцев» (1940—1941), который сочиняет мемуары, — по существу, это мемуары самого автора. В школе, где

учился Циффель (читай: Брехт), существовал замечательный принцип, на котором было основано все обучение: «...молодого человека сразу же, в самом нежном возрасте знакомят с жизнью, какова она есть». Это значит, что его не пытаются обманывать, внушая ему высокие и никак в жизни не применимые идеи благородства, честности, нравственной чистоты; в школе ученик получает возможность «каждый день четыре или шесть часов познавать жестокость, злобу и несправедливость». Циффель, изложив этот принцип, восклицает: «За такое образование не жаль уплатить любые деньги, но оно предоставляется даже бесплатно, за счет государства». И далее Циффель перечисляет те области бытия и те методы устройства своих дел, которые раскрывала перед ним гимназия: «Ученик изучает все, что необходимо для преуспевания в жизни. Это то же самое, что необходимо для преуспевания в школе. Сюда относятся: мошенничество, умение втирать очки и безнаказанно мстить, быстрое усвоение общих мест, льстивость, угодливость, готовность доносить начальству на себе подобных и т. д. и т. п.»

Школа — сколок с общества. Возненавидев школьную безнравственность, Брехт проникся и отвращением к обществу, создавшему такую школу по своему образу и подобию. Окончив ее и воспитав в себе, как он говорил, «независимость», он поступил на медицинский факультет Мюнхенского университета. За два года юноша научился немногому, хотя слушал и известных профессоров, и лекции не только по естественным наукам, но и по литературе, которая уже неоднократно влекла его к себе.

Шла война. К 1918 году Германия уже потеряла более миллиона солдат. Брехт был мобилизован. Он служил санитаром в Аугсбургском госпитале и видел раненых: то были отнюдь не ветераны боев, а преимущественно совсем зеленая молодежь. В народе говорили (Брехт записал зловещую остроту): «Теперь уже для военной службы мертвецов выкапывают». Эта народная «шутка» стала сюжетом первой прославленной песни Брехта, он исполнил ее в палатах лазарета, подыгрывая на гитаре. В «Легенде о мертвом солдате» рассказывалось о том, как однажды к безымянному мертвецу, давно уж зарытому в землю, пришла врачебная комиссия,

определила, что он «годен в строй», и погнала его на фронт:

Трубы рычат, и литавры гремят,
И кот, и поп, и флаг,
И посредине мертвый солдат,
Как пьяный орангутанг.

Кому-то ведь нужно, чтобы мальчишки умирали на поле боя «смертью героев» и чтобы труп был извлечен из могилы и погиб вторично. Брехт и об этом хозяине жизни сказал в своей песне, — не называя его, но вполне отчетливо определяя как его общественное место, так и свое к нему отношение:

Некто во фраке шел впереди,
Выпятив белый крахмал.
Как истый немецкий господин,
Дело свое он знал.

(Перевод С. Кирсанова)

Вот с этими-то «немецкими господами» молодой Брехт сводил счеты в «Легенде о мертвом солдате» и в своей первой пьесе «Ваал». Конечно, Брехт, уже узнавший и войну, и наступившие в последний ее период голод и разруху, слышал и читал об октябрьском перевороте в России, видел создание и гибель Советской республики в своей родной Баварии, даже сам принял участие в событиях: в революционные дни он был членом аугсбургского ревкома, — когда гитлеровцы в 1923 году совершили неудачную попытку путча, в их черном списке автор «Легенды о мертвом солдате» числился на пятом месте. Если бы фашисты тогда одержали верх, Брехт был бы уничтожен. Таковы реальные факты... Но ни один из них не отразился в первой пьесе Брехта. Историческая обстановка 1918 года, года окончания первой мировой войны, лишь определила атмосферу и характер произведения.

«Ваал» — странная, причудливая вещь. Брехт присвоил имя древнего финикийского божества поэту, который, как отмечали в то время критики, многими чертами напоминал французского поэта-бунтаря Артюра Рембо — «проклятого поэта», автора «Лета в аду». Ваал противопоставлен обществу жадных, суетных мечпан.

В отличие от них, он живет не в обществе, но во вселенной. Брехт словно разделяет людей на две категории: для одних жизнь определена рамками установленных социальных условностей и традиций, другие — свободны: под ногами у них земля, над головой небо. Таков Ваал — бродяга, босяк, поэт. Для него нет ни цивилизации, ни общества, ни законов. Он наивен, как ребенок, примитивен и груб, как животное. В этом его неодолимая мощь, покоряющая женщин, — мощь животворящей природы. Впрочем, отбрасывая мещанские условности, Ваал попирает и вообще все законы человеческого общежития: он — жестокая, страшная, звериная сила, возмездие изолгавшемуся, измельчавшему, исподличавшемуся человечеству. Ваал — разрушитель, но не в политике, не в экономике — в морали. У одного из персонажей пьесы, Иоганнеса, есть возлюбленная, Иоганна, — юноша бережет ее, робеет перед ней, он слаб и мечтателен. Ваал овладевает ею, а потом ее бросает, и девушка кончает с собой. Он одинок и в своем аморализме страшен. «Новый Адам» — так сам он называет себя. Человечество дошло до губительного распада, и чудовищный цинизм новоявленного Адама чище, здоровее утонченной и пошлой мещанской лжи. Пьеса открывается «Хоралом о великом Ваале», где автор — еще до начала действия — раскрывает смысл создаваемого им образа:

Голый, он в траве лежит устало,
И вокруг него шумит трава,
Наготу великого Ваала
Прикрывает неба синева...
Есть ли бог, иль может, нету бога, —
Для Ваала это так немного.
А Ваалу важно знать одно:
Нет вина, иль может есть вино.

Ваал, в сущности, не человек. Это — почти мифологическое божество, разрушитель цивилизации — ее морали, поэзии, искусства, законов. Реальное общество Германии в пьесе почти не появляется. Только в первой сцене мы сталкиваемся с ним. Крупный издатель Мех, критик Пиллар, богач Пширер, супруга Меха Эмилия — они одобряют нового поэта, в стихах которого им

пришлось по вкусу нечто необычное и, на их взгляд, пикантное, волнующее. Вот характерный обмен репликами из первой сцены:

Пширер. ...Поздравляю, господин Мех — салон ваш будет славиться как колыбель всемирной славы этого гения, да, гения. Ваше здоровье, господин Ваал.

(Ваал отмахивается. Он ест.)

Пиллар. Я напишу о вас эссе. Есть у вас рукописи? Мне открыты все газеты.

Молодой человек. И как только вы добиваетесь этой, черт бы ее побрал, наивности, дорогой маэстро? Это ведь поистине напоминает Гомера. Я считаю, что Гомер — один или несколько высокообразованных обработчиков, извлекавших высокое наслаждение из наивности подлинного народного эпоса.

Молодая дама. Вы мне скорее напоминаете Уолта Уитмена. Но вы значительнее. Так я считаю.

Другой собеседник. В нем скорее чувствуется что-то от Верхарна. Так мне кажется.

Пиллар. Верлен! Верлен! И даже черты его лица — вспомните о физиогномике и нашем Ломброзо.

Ваал. Пожалуйста, передайте еще кусок угря.

Иоганнес. Господин Ваал поет свою лирику извозчикам. В пивной у реки.

Молодой человек. Боже мой, да вы заткнете за пояс всех названных здесь поэтов, маэстро. Современные лирики не достойны завязать вам шнурки на ботинках.

Другой собеседник. Во всяком случае — он наша надежда.

Ваал. Пожалуйста, еще вина.

Молодой человек. Я считаю вас предшественником великого мессии европейской поэзии, приход которого мы ожидаем в самом ближайшем будущем.

Так буржуа, критики и эстеты принимают Ваала — он влечет их экзотичностью своих песен, гнилостным

запахом. Они играют в поэзию, как играют в демократию и революционность. Посреди этой беседы Молодая дама читает собравшимся стихотворение из журнала «Революция». Вот оно, это стихотворение, кажущееся пародией на распространенные в Германии экспрессионистские произведения — эстетскую игру в революцию, — оно принадлежит, однако, перу молодого Бехера:

Поэт бежит от сладостных аккордов,
Бьет в барабан он, дует на трубе,
Народ вздымает рубленой строкой.
Новый мир,
Гоня мир мучений, —
Остров блаженного человечества.
Речи, Манифесты.
Гимны трибунов.
Новый, священный строй,
Будь благословен, о строй, впитавший кровь,
 кровь народа, кровь его крови.
Воцарится рай.
— Да распространится атмосфера грозы!
Учитесь! Готовьтесь! Упражняйтесь!

(Аплодисменты.)

Ваала не трогают ни эти эффектно-бунтарские экспрессионистские стихи, ни возгласы восторга по его адресу. Он отвечает словами, вызывающими у буржуа удивление и негодование: «У меня нет рубах. Мне бы нужны были белые сорочки». А потом, когда предтеча «поэтического мессии» начинает гладить обнаженные руки хозяйки дома и делать ей мужицкие комплименты, его с позором изгоняют. На этом и кончаются его взаимоотношения с обществом буржуа. Ваалу общество безразлично, он живет в мире природы. Лирика, приписанная ему Брехтом, представляет большой интерес: она как бы рождается на голом месте, словно до того вообще никогда не было никаких рифмованных строк, кроме, может быть, уличных песен и кафешантанских романсов. В этом и заключается идея Брехта, идея показать некоего «поэтического Адама», идея, которую можно бы было сформулировать так: «Надо все начать с самого начала, с Адама и Евы».

Но Ваал не Адам, он не один на земле, и нельзя безнаказанно попирать законы человеческого общежития. Поэтому он и гибнет, он, бросивший вызов и обществу буржуа, и всем людям вокруг. Спустя 36 лет, в 1954 году, Брехт написал о «Ваале»: «Для тех, кто не учился мыслить диалектически, в пьесе «Ваал» может встретиться немало трудностей. Они едва ли увидят в ней что-нибудь, кроме прославления голого эгоцентризма. Однако здесь некое «я» противопоставлено требованиям и унижениям, исходящим от такого мира, который признает не использование, но лишь эксплуатацию творчества. Неизвестно, как Ваал отнесся бы к целесообразному применению его дарований; он сопротивляется их превращению в товар. Жизненное искусство Ваала разделяет судьбу всех прочих искусств при капитализме: оно окрашено враждебностью. Он асоциален, но в асоциальном обществе».

Тогда же Брехт сформулировал основную мысль своей первой пьесы, рассказав об аналогичном замысле, пришедшем ему двадцать лет спустя, в 1938 году, который должен был лечь в основу неосуществленного оперного либретто. Брехт рассказывает о деревянной фигурке, изображающей божка счастья. Божок этот должен после разрушительной всеобщей войны прийти в разрушенные города Европы, побуждая людей бороться за свое счастье. Он собирает вокруг себя молодежь, учит ее требовать землю для крестьян, заводы для рабочих, школы для детей трудящихся. Божка преследуют власти, арестовывают, приговаривают к смерти. Но его нельзя убить: яды, которые вливают ему в рот, кажутся богу вкусным напитком; ему отрубают голову, а она сразу же отрастает; под виселицей он пускается в веселый пляс... Брехт заканчивает свой рассказ таким выводом: *«Невозможно до конца убить в человеке потребность счастья»*.

Конечно, постановка темы абстрактна. Классовые противоречия взяты Брехтом в самой общей форме. В трактовке Ваала и его врагов из буржуазного общества чувствуется экспрессионистская отвлеченность. Борясь против экспрессионизма, Брехт сам пользовался характерными для этого литературного течения творческими приемами.

Об экспрессионизме нужно сказать несколько слов — это художественное направление господствовало в немецком искусстве десятых и начала двадцатых годов и для Брехта имело большое значение хотя бы потому, что Брехт от него отталкивался и с ним спорил. Экспрессионисты бурно протестовали против установленной в прошлом столетии зависимости человека от среды — от общества и природы. Они утверждали полную внутреннюю и внешнюю свободу человека, видели его жизненную задачу в нравственном совершенствовании, ставили отвлеченный «дух» выше косной, грубой, бездуховной природы, выше неразумного, уродливого общества. «Человек добр!» — восклицали они и видели в проявлении абсолютной врожденной доброты цель бытия. «Экспрессионизм, — писал один из первых теоретиков этого течения Фридрих Маркус Гюбнер, — относится к природе враждебно: он признает ее превосходство в смысле силы, но сомневается в ее истинности... Экспрессионизм — мировоззрение утопическое. Оно делает человека центром творения, чтобы тот по своему желанию наполнил пустоту красками, линиями, звуками, зверьми, богом и собственным «я». Человек приходит к тому, откуда начал тысячелетия назад. Он свободен и наивен, как новорожденное дитя, и радость жить не омрачается для него вопросами об условиях земного существования и наследственности. Он не мудрствует над проблемой личной свободы — изначальной проблемой мысли — и не пытается разрешить ее силой творческого акта»¹. Брехт весьма иронично относился к этому «утопическому мировоззрению», к изначальной доброте и наивности абстрактного человека. И. М. Фрадкин убедительно показал, как уже молодой Брехт, автор сборника стихов «Домашние проповеди», выступал «против идеалистической этики экспрессионизма, против наивной проповеди морального совершенствования, нравственного обновления как некоего волевого спонтанного процесса, автономного и независимого по отношению к материальным условиям человеческого бытия»². В «Разговорах беженцев» умудренный истори-

¹ Экспрессионизм. Пг. — М., «Всемирная литература», 1923, стр. 54.

² И. М. Фрадкин. Бертольт Брехт. Путь и метод. М., «Наука», 1965, стр. 43.

ческим опытом тридцатых годов физик Циффель с на-
смешкой упоминает программную для экспрессионизма
книгу Леонгарда Франка и говорит: «Я никому бы не
посоветовал поступать по-человечески, не соблюдая ве-
личайшей осторожности. Слишком большой риск. В Гер-
мании после первой мировой войны появилась книга
с сенсационным названием «Человек добр!» — и я тот-
час же почувствовал тревогу и только тогда успокоился,
когда прочел в одной рецензии: «Человек добр, а теля-
тина вкусна...»

Экспрессионисты стремились выделить человека из
общества, противопоставить его социальной среде, под-
нять человека над нею; Брехт с первых драм и стихо-
творений думал о связи людей и общества, о границах
так называемой свободы воли, о степени социальной
предопределенности наших мыслей и поступков. Кри-
тик Юлиус Баб когда-то писал, что для драматургов-
экспрессионистов люди «не создание среды, но силовые
центры». Брехт снял это противопоставление. Конечно,
он не возвращался к натуралистическим концепциям,
согласно которым внешняя среда рождает и полностью
определяет характер, но он отбросил также утопиче-
скую идею о полной независимости индивида, — декла-
мация какого-нибудь Пауля Корнфельда должна была
казаться ему смешной. Мы имеем в виду драматурга
Корнфельда, автора пьес «Разбойники» и «Обольще-
ние», который отчетливо и простодушнее других форму-
лировал представление экспрессионистов о человеке:
«Душа его — сосуд мудрости и любви, сосуд совести,
доброты и знания, веры, благочестия и познания добра,
источник бесконечных бурь и бесконечного покоя...
Предоставим будням иметь характер, но в лучшие часы
будем лишь душами. Потому что душа — от неба, ха-
рактер же слишком от земли...»¹ Брехта больше интере-
совал социальный характер, чем абстрактная «душа»,
преходящее — чем вечное, человеческое — чем божест-
венное, земное — чем небесное. Впрочем, в начале твор-
чества у Брехта есть внешние связи с экспрессиониз-
мом. Автора «Ваала» до известной степени роднит с
этим литературным течением произвол в развитии

¹ Экспрессионизм. Пг. — М., «Всемирная литература», 1923,
стр. 119—120.

сюжета, изображение социальной действительности как хаоса, отвлеченность и аллегоричность персонажей (мифологизированный Ваал — «человек вообще»), монологизм, наличие непонятого, загадочного элемента. Недаром один из персонажей пьесы, Нищий, говорит: «Люди ничего не понимают. Но кое-что чувствуют. Истории, которые кажутся понятными, просто скверно рассказаны». Все это приближает первое произведение Брехта к драмам Георга Кайзера, Эрнста Толлера и других экспрессионистов десятых — двадцатых годов. Уже здесь обнаруживаются черты брехтовской поэтической индивидуальности: непримиримая враждебность к буржуазному миру, стремление разрушить все старое и на этих развалинах создать новое искусство, новую мораль, новые человеческие отношения. Есть в «Ваале» связь с литературными образцами и прототипами, проявляющаяся иногда как полемика (пьеса Йоста), иногда как использование традиции (поэзия Артюра Рембо) — та черта, которая пройдет через все творчество Брехта. Уже «Ваал» свидетельствует о справедливости замечания Л. Копелева: «...Творческий метод Брехта создавался не только в борьбе, но и под несомненным влиянием нереалистических направлений современного искусства — того же экспрессионизма и сюрреализма»¹.

«КОНЕЦ СВИНЬИ — ЭТО НАЧАЛО КОЛБАСЫ»

Через год, в 1919 году, Брехт написал вторую пьесу — «Спартак». Позднее, вняв совету Лиона Фейхтвангера, который первым оценил драматургическое творчество молодого писателя, он назвал ее «Барабанный бой в ночи». В противоположность «Ваалу» эта пьеса создана по горячим следам событий, — она отличается исторической, социальной и политической конкретностью: только что отгремели революционные бои в Аугсбурге, только что, в январе 1919 года, окончилось трагической неудачей восстание в Берлине. Провал германской революции был связан с неподготовленностью рабочего класса, со слабостью его револю-

¹ Л. Копелев. Драматургия страстной мысли. — «Москва», 1957, № 6, стр. 200.

ционной партии и, что играло особую роль, с безразличием немецких солдат к задачам социалистического переворота. «Солдаты, которые вчера убивали революционных пролетариев в Финляндии, России, Украине и Прибалтике, — писала в «Роте Фане» Роза Люксембург, — и рабочие, которые спокойно взирали на это, не могли в течение суток стать сознательными носителями идеи социализма... Незрелость солдатской массы сама по себе лишь симптом общей незрелости германской революции». Этой проблеме и посвятил свою пьесу Брехт.

Анна Балике, дочь берлинского фабриканта детских колясок, всю войну ждала своего жениха, Андреаса Краглера; теперь, когда война кончилась, а жениха, пропавшего без вести, все нет, она соглашается выйти замуж за Фридриха Мурка, любимца ее родителей. Жених возвращается как раз, когда семья Балике отправилась в ресторан, — там будет происходить помолвка. Краглер является в ресторан, он требует свою невесту. Но Анна не хочет, не может вернуться к нему. Краглер в отчаянии и негодовании, он уходит к повстанцам, громящим Газетный квартал в Берлине. Но Анна не выдерживает. Она бежит следом за Краглером, отыскивает его, остается с ним. И Краглер бросает своих новых товарищей, он уходит с Анной, хотя и знает теперь, что она беременна от другого, от ненавистного ему Мурка. Вот монолог, который он произносит в конце пьесы:

— Мне все осточертело, — говорит он. — Все это самый обыкновенный театр. Эти доски, и бумажная луна, а позади — мясная лавка, только она — настоящая... Они оставили свой барабан. (*Бьет в барабан.*) Половинный Спартак или Могущество любви. Кровавая бойня в Газетном квартале или Каждому человеку лучше всего в собственной шкуре. (*Поднимает глаза, подмигивает.*) Со щитом или без щита. (*Бьет в барабан.*) Гудит волынка, бедные люди умирают в Газетном квартале, дома рушатся на них, брезжит утренняя заря; они, как упившиеся кошки, валяются на асфальте, я свинья — и свинья идет домой. (*Переводит дух.*) Я надену свежую сорочку, шкуру свою

я сохранил, я сниму куртку, помажу сапоги ваксой. *(Злобно хохочет.)* Весь этот крик окончится завтра утром, а я завтра утром буду лежать в постели, буду размножаться, чтобы не вымереть. *(Барабанный бой.)* Не пьяйтесь так, вы не романтики. Ростовщики! *(Барабанный бой.)* Душителы! *(Хохочет во все горло, почти задыхается.)* Вы кроважадные трусы, вот вы кто такие! *(Смех застревает у него в горле, он обессилен, он топчется на месте, швыряет барабан в луну, которая оказывается бумажным фонариком; барабан и луна падают в реку, в которой нет воды.)* Пьянство и ребячество. А теперь — кровать, большая, белая, широкая кровать. Идем!

Анна. О, Андре!

Краглер *(уводит ее вглубь)*. Тебе тепло?

Анна. Но ты ведь без куртки. *(Она помогает ему надеть куртку.)*

Краглер. Холодно! *(Он закутывает ее плечи шалью.)* Пойдем. *(Они идут рядом, не касаясь друг друга. Анна чуть позади него.)*

В воздухе, высоко, далеко, дикий крик: это в Газетном квартале.

Краглер *(останавливается и, прислушиваясь, кладет руку ей на плечи)*. Вот теперь прошло четыре года.

Крик не стихает, они уходят.

Таков заключительный эпизод драмы. В нем выражена идея произведения, — недаром Брехт в авторском введении рекомендовал повесить в зрительном зале плакаты с текстами, представляющими собой цитаты из приведенного выше монолога Краглера: «Каждому человеку лучше всего в собственной шкуре» и «Не пьяйтесь так, вы не романтики».

Комментируя через 35 лет свою пьесу, Брехт относил тот факт, что Краглер ушел от революционеров, главным образом за счет литературной полемичности произведения: «Из моих первых пьес комедия «Барабанный бой в ночи» самая полемическая. Восстание против отвергаемой мною литературной условности повело чуть ли не к пренебрежению большим общест-

венным восстанием. «Нормальное», то есть условное, ведение фабулы либо вернуло бы девушку возвратившемуся с войны солдату, который примкнул к революции, либо окончательно отобрало бы ее, — но в обоих случаях оставило бы солдата в революции. В «Барабанном бое» солдат Краглер получает обратно свою девушку, хотя и подержанную, а к революции поворачивается спиной. Это, в сущности, самый дурной из всех вариантов, тем более, что в данном случае можно предположить и сочувствие драматурга» (перевод мой. — Е. Э.). Разумеется, как всегда у Брехта, в «Барабанном бое» есть литературная полемика. Но позднейший комментарий автора не дает полного истолкования пьесы: ясно, что Брехт критиковал свой ранний опыт с точки зрения зрелого мастера, умудренного жизненным и художественным опытом. Об этой пьесе он мог бы сказать так, как в этой же статье написал про «Ваала»: «Согласен (и предупреждаю): этой пьесе не хватает мудрости».

Характер Краглера сложен. Четыре года он провел на фронте и в плену. Романтики не было, — читая или слушая рассказы Краглера, вспоминаешь «Огонь» Барбюса. Проститутка Августа спрашивает его об Африке, — что он там делал? Краглер отвечает, глядя на другую женщину, на Марию: «Стрелял неграм в брюхо. Мостил дороги...» — «А долго?» — спрашивает Августа.

Краглер (*по-прежнему к Марии*). Двадцать семь.

Мария. Месяцев.

Августа. А до того?

Краглер. До того? Валялся в глиняной яме.

Бультроттер. А там вы что делали?

Краглер. Смердели.

Бультроттер. А в Африке, что там за люди?

Краглер молчит.

Краглер прошел через оупляющую, сводящую с ума, бессмысленную, чудовищную войну. Он был в плену, он считался пропавшим без вести. Вернувшись, увидел, что невеста изменила ему, — она, по его словам, стала потаскухой, она беременна. Андреас Краглер

все потерял, а главное, чего он лишился — это веры в общество и справедливость. Газетчик Бультроттер говорит ему за стаканом вина: «Трактирщик рассказывал, с тобой случилась маленькая несправедливость, да это все травой порастет, так он говорит».

К р а г л е р. Травой порастет? Как ты сказал, эй ты, красный приятель, — несправедливость? Что это еще за слово такое, — несправедливость? Выдумывают они всякие такие словечки, и пускают их, как мыльные пузыри, а вам потом можно обратно в землю ложиться, и сверху будет расти трава. И большой брат бьет маленького по роже, и жирный отнимает жирное молоко, а потом сверху растет трава... Устраивайтесь поудобней на нашей маленькой звездочке, здесь холодно и немного темно, красный приятель, и мир слишком стар для лучших времен, а небо уже сдано в наем, дороги мои.

Полубезумный, одичавший солдат, вернувшийся из африканского плена, он все же единственный человек среди тупых, корыстолюбивых мещан, лишенных и тени нравственности. Резкими, сухими штрихами нарисован отец Анны, фабрикант Балике. Он появляется перед зрителем в момент, когда с омерзительной жестокостью уверяет дочь в гибели ее жениха: «Он сгнил, и вид у него не больно-то привлекательный! У него больше нет носа. Но тебе его не хватает! Ну так возьми себе другого мужика! Это, видишь ли, природа!» Его суждения о войне отличаются грубой циничностью:

— Война, — говорит он Мурку, — война сделала из меня человека. Да ведь все лежало прямо на дороге, — почему не поднять? Зевать было бы idiotизмом. Другой бы поднял. Конец свиньи — это начало колбасы! Если говорить всерьез, война была для нас удачей! Теперь все наше за нами, в безопасности, капиталец наш круглый, полненький, уютный. Можем в спокойствии душевном делать детские коляски. Не спеша. Согласен?

М у р к. Полностью, папаша! Ваше здоровье!

Б а л и к е. Так же, как вы спокойно можете делать детей. Ха-ха-ха-ха!

Мурк потому и по душе старому Балике, что будущий зять точно такой же, как тесть. «Настоящий мужчина всегда пробьется, — говорит он Анне, — надо иметь локти, сапоги с гвоздями, глаза надо иметь, и никогда не смотреть вниз. А почему бы нет, Анна? Я тоже — снизу. Мальчик на побегушках, мастерские, здесь ущипнешь, там ущипнешь, здесь чему-то научишься, там... Вся наша Германия так поднялась!»

В этой среде появляется Андреас Краглер, человек другого мира, другого душевного склада. Он резко отличается от всех балике и мурков даже речью. Те говорят грубо, резко, не стесняясь в выборе выражений, их плоские, примитивные мысли можно без труда выразить в точных словах. А Краглер? Солдат пришел в ресторан, где идет помолвка, Балике нападает на него: «Это, знаете, не опера. Это реальная политика. Вот чего у нас в Германии не хватает. Все очень просто. Есть у вас средства, чтобы прокормить жену? Или у вас плавники на пальцах?» И Краглер, медленно поднявшись, дрожащим голосом говорит Анне: «Я не знаю, что сказать. Когда мы тянули нашу лямку, и все пили водку, иначе мы не могли мостить дороги, над нами часто было вечернее небо, это очень важно, потому что в апреле мы с тобой лежали под кустом. Я и другим об этом говорил. Но они падали как мухи».

Анна. Может быть, как лошади?

Краглер. Потому что была такая жара, и при этом мы все пили. Но что это я все говорю про вечернее небо, я не хотел, я не знаю...

Анна. Ты всегда думал обо мне?

Фрау Балике. Посмотри только, как он говорит? Как ребенок! Послушаешь его, так стыдно становится.

Мурк. Вы не продадите мне ваши башмаки? Для армейского музея. Я дам сорок марок.

Бабуш. Продолжайте, Краглер. Вы говорите как раз то, что надо.

Краглер. И рубах у нас не было. Это хуже всего, поверь мне! Ты понимаешь, что это могло быть хуже всего?

Анна. Андре, они ведь слушают.
Мурк. Что ж, тогда я дам шестьдесят марок.
Продайте башмаки.

В этой сцене с брехтовской беспощадностью и лаконизмом даны характеристики ее участников: дубинноголового торгаша и хищника Мурка, глупой, бездушной барыни фрау Балике, одичавшего, но искреннего и человеческого Краглера. Возвратившийся солдат чем-то даже напоминает героев чеховских драм: подобно им, он, чувствующий и живой, не умеет передать обуревающие его чувства, переживания, душевные муки, — он заикается, давится собственными словами, путается в них, лепечет невнятицу, говорит не то, все не то... Он настолько непохож на своих собеседников, что Балике, выгоняя его из ресторана, бросает ему вслед: «Да ведь вы вообще — из романа. Где ваше метрическое свидетельство?» Для Балике Краглер не существует, не может существовать, он — мертвец, призрак, фантастическое видение, или, что для Балике еще страшнее, классовый враг. Услышав о волнениях в Газетном квартале, он злобно кричит: «Спартак! Ваши друзья, господин Андреас Краглер! Ваши собутельники! Ваши корешки, — они вопят в газетных кварталах и жаждут убийства и пожаров. Скоты! (*Тишина.*) Скоты! Скоты! Скоты! Кто спрашивает, почему вы скоты: вы жрете мясо. Уничтожить надо вас».

Но Андреас Краглер не одинок. Официанту бара Пикадилли, свидетелю этой сцены, изменяет профессиональная выдержка («Это не по-человечески! Он скот!» — кричит официант про Балике), на защиту Краглера становится проститутка Мария («Вот кто — свинья!» — говорит она про Анну. «Дай ему! О, дай ему раз!» — ликует она, когда Краглер ударяет Мурка). Классовое расслоение общества очевидно. С одной стороны — солдат, кельнер, проститутка. С другой — фабриканты и лавочники. На фоне этого расслоения — восстание спартаковцев.

Таков Андреас Краглер, который в бездуховном мире корыстолюбцев и обывателей оказывается на голову выше окружающих: он наделен живой душой и сердцем. Они считают, что он — труп, призрак, персонаж из романа. Между тем трупы — они, а Краглер

среди них единственный живой. Они, со своей позиции, считают его безнравственным паразитом. Между тем именно Краглеру свойственна высокая нравственность: он способен простить Анне даже то, что она беременна от Мурка, и взять ее такой, какая она есть; ее, которая сама с вызовом отчаяния говорит о себе: «Оставь меня! Я отца и мать обманула, и я лежала в кровати с другим... Я вместе с ним купила занавески. И я спала с ним в кровати... А тебя я забыла, забыла, совсем забыла, несмотря на фотографию...» Краглер требует: «Заткнись!» Но она продолжает твердить: «Забыла! Забыла!»

Краглер. А мне плевать на это. Что же мне, с ножом на тебя кидаться?

Анна. Да, убей меня! Да, да, ножом!

Как и Ваал, Краглер — вне общества. Вспомним слова Брехта: Ваал «асоциален, но в асоциальном обществе». Краглер — новый вариант Ваала. Он еще не борец, он бескомпромиссный, хотя и пассивный бунтарь, способный стоять только лично за себя. В этом смысле «Барабанный бой в ночи» продолжает тему «Ваала», хотя во многом эта вторая пьеса отлична от первой.

«Ваал» — пьеса фантастическая. «Барабанный бой» — реальная, в том смысле, что она целиком построена на конкретном жизненном материале, что герои ее взяты из действительности. Персонажи «Ваала», если не считать первой сцены, живут в выдуманном мире, вне реального пространства, вне истории. Фабриканты и лавочники, проститутки и газетчики, солдаты и спартаковцы «Барабанного боя» твердо стоят на почве Германии 1919 года. В «Ваале» все пропорции преувеличены: некий мифологический образ поэта и бродяги в мире уродов, грязных и похотливых животных... В «Барабанном бое» соблюдены доподлинные земные и общественные пропорции. Правда, в изображении Брехта январское восстание 1919 года в Берлине делалось люмпен-пролетариями, а не рабочими. Сам Брехт писал в 1951 году: «Моих познаний явно не хватало для того, чтобы воплотить всю серьезность пролетарского восстания зимой 1918—1919 годов; иххватило лишь на то, чтобы изобразить несерьезность

участия моего разбушевавшегося «героя» в этом восстании. Инициатором борьбы были пролетарии; он был потребителем. Им не нужно было терять что бы то ни было, чтобы возмутиться; а он мог получить компенсацию. Они были готовы сражаться и за его интересы, а он их интересы предал. Они были трагическими фигурами, он — комической. Все это входило в мои намерения, как я увидел это теперь, перечитывая пьесу, но мне не удалось показать зрителю революцию иначе, как ее видел «герой» Краглер, а он видел ее как нечто романтическое. В то время я не владел еще техникой очуждения».

Заслуга Брехта уже в том, что он увидел позицию вернувшихся с фронта солдат по отношению к революции, показал половинчатый характер самой революции.

От «Ваала» и «Барабанного боя» было два пути; Брехт выбрал третий. Он не утратил того, что открыл в «Ваале»: большой, почти фольклорной обобщенности образов, сочетания драматического действия со стихией лирической поэзии, построения драмы по законам притчи, то есть нравоучительного, аллегорического рассказа, — по жанру он ближе всего к басне, в которой действуют не животные, а люди. Он сохранил и многое из того, к чему пришел в «Барабанном бое»: политическую конкретность классового анализа событий, точную социально-историческую характеристику персонажей. Какие формы приняло сочетание этих открытий, мы увидим на анализе более поздних произведений драматурга.

«Барабанный бой в ночи» произвел большое впечатление на зрителей и читателей. Пьеса была поставлена в мюнхенском театре в 1922 году и вызвала оживленную дискуссию. Известный театральный критик Г. Иеринг писал 5 октября 1922 года в «Берлинер берзенкурир»: «Двадцатичетырехлетний поэт Берт Брехт за одну ночь изменил поэтическое лицо Германии. С Бертом Брехтом в нашу эпоху вошла новая интонация, новая мелодия, новое видение мира. Не то является художественным откровением, что Берт Брехт в своей первой пьесе «Барабанный бой в ночи» представил современные события, о которых до сих пор только говорили. Откровением явилось то, что даже

в драмах, где нет никакой тематической актуальности, время присутствует как фон, как атмосфера. Нервы, кровь Брехта проникнуты ужасом переживаемой эпохи. Этот ужас стоит душным воздухом и серым полумраком вокруг людей и в домах. Он накапливается в паузах между репликами и в перерывах между сценами... В лице Б. Брехта перед нами драматург, пьеса которого — после пьес Ведекинда — самое потрясающее событие на немецкой сцене. Он, казалось бы, изображает распад, но этим изображением распространяет свет. Он кажется циничным, и цинизмом своим потрясает. Он молод и уже проник взором во все глубины. Его надо послушать самого, как он под гитару исполняет свои стихи и песни, чтобы почувствовать будоражащий ритм его строк. Он заставляет говорить голого человека, но речь эта полна такой силы, какой мы не слышали уже много десятилетий. С первого же слова его драм понимаешь: началась трагедия.

Бертольт Брехт был признан передовой критикой Германии. Пьеса «Барабанный бой в ночи» принесла ему литературную премию Клейста за 1922 год.

О ЧЕЛОВЕКЕ, НЕ СКАЗАВШЕМ «НЕТ»

Другим продолжением темы «Ваала» явилась комедия «Что тот солдат, что этот», написанная в 1924—1926 годах и впервые поставленная в сентябре 1926 года режиссером Якобом Гейсом; сцену дармштадтского театра оформил художник Каспар Неер, который с этих пор был неизменным спутником Брехта — театрального деятеля. Большим событием в театральной жизни Германии была постановка комедии на сцене «Берлинер фольксбюне», осуществленная в 1928 году Эрихом Энгелем; в сущности, этой постановкой была положена основа будущего прославленного театра Брехта «Берлинский ансамбль», созданного в 1947 году. Отметим также: поставив в 1931 году свою пьесу «Что тот солдат, что этот» в «Берлинер штатстеатер», Брехт выступил в качестве режиссера. Таким образом, пьесе «Что тот солдат, что этот» следует рассматривать как начало синтетической работы Брехта в театре, работы, принесшей столь богатые плоды в сороковых — пятидесятых годах и выдвинувшей Бертольта Брехта в число

выдающихся реформаторов театра, новаторов драматургии и режиссуры.

В пьесе «Ваал» ставилась проблема личности в современном обществе. Брехт решал ее, утверждая: человек может сохранить свою индивидуальность, лишь противопоставив себя этому дурному обществу, поднявшись выше него. Впрочем, чутьем большого художника Брехт понимал, что предлагаемое решение, в сущности, никакое не решение: став асоциальным в окружающем его «асоциальном обществе», его герой, своеобразный новоявленный Адам, обречен на бесславную гибель. Молодому Брехту еще неясна классовая структура капиталистического общества, он придет к ее научному пониманию лишь в начале тридцатых годов и тогда создаст пьесу «Мать» (по повести Горького). Тогда окажется, что настоящий герой современности не одинокий поэт-бунтарь и тем более не вернувшийся из африканского плена одичавший солдат Андреас Краглер, хотя последний, казалось бы, не одинок, — он встречает поддержку таких же, как он, асоциальных бедняков: проституток, бродяг... Подлинным героем современности окажется рабочий, сражающийся против капитализма в рядах своего класса. Тогда возникнут и знаменитые песни Брехта, призывающие к единству пролетариата:

Марш левой! Два! Три!
Марш левой! Два! Три!
Встань в ряды, товарищ, к нам!
Ты войдешь в наш единый рабочий фронт,
Потому что рабочий ты сам...

(Перевод С. Болотина и Т. Сикорской)

Но путь к диалектическому пониманию классовой структуры общества был нелегок. Важным этапом на этом пути была и комедия «Что тот солдат, что этот».

Здесь тоже ставится проблема личности в буржуазном обществе. Если герой пьесы «Ваал» — поэт, бросающий обществу вызов и стремящийся подняться над обществом, то в центре новой комедии маленький человек, упаковщик вымышленного индийского порта Килькоа Гели Гей, который оказывается жертвой коварного плана трех английских солдат. Вообще, сюжет

комедии — развернутая притча или сказка. Четверо английских солдат-пулеметчиков колониальной армии пытаются ограбить тибетскую пагоду, один из них забирается в храм, но, когда он вылезает обратно, волосы его прилипают к притолоке. Высвободить его удается, только обрезав ему волосы: теперь, по плечи, начальство тотчас узнает преступника. Поэтому товарищи оставляют его в укрытии около пагоды и возвращаются втроем. Но им нужен четвертый. Встретив упаковщика Гели Гея, они решают превратить его в солдата Джерайя Джипа. За некоторую мзду Гели Гей соглашается сыграть эту роль. Однако пулеметчикам этого мало: им нужно, для верности дела, чтобы Гели Гей и сам поверил в то, что он — солдат Джерайя Джип. Они инсценируют судебный процесс, Гей приговаривается к расстрелу. Инсценируется мнимое исполнение мнимого приговора, и, когда Гей очнулся от обморока, ему приходится, в качестве солдата Джипа, произнести надгробную речь над самим собой, якобы расстрелянным Гели Геем. Постепенно он теряет последние остатки сомнений в том, что он не Гей, а Джип; он даже становится «героем» колониальной войны, совершает подвиг, следствием которого является падение крепости Сир эль Джоур. «Да здравствует Джерайя Джип, человек — боевая машина!» — кричат английские солдаты.

Таков сюжет комедии, напоминающей старинные образцы, например трагедию великого испанца XVII века Кальдерона «Жизнь есть сон». С другой стороны, и современное искусство создавало аналогичные сюжетные построения: вспомним чаплинского «Диктатора». Оказывается, одного человека можно без труда заменить другим, как можно на шахматной доске заменить пешку точно такой же другой пешкой или в кукольном спектакле заменить марионетку точно такой же другой марионеткой. При этом дело отнюдь не в том, что люди похожи друг на друга, как шахматные пешки или марионетки: дело в структуре общественной машины, которой нужно от человека лишь исполнение каких-то строго определенных механических функций. «Человек — боевая машина» — так называют солдата Гели Гея. История Гели Гея — это история превращения человека в машину. В комедии рассказано не о

том, как Гели Гея становится солдатом, а о том, как маленький человек, не умеющий сказать «нет», лишается собственной индивидуальности, из человека превращается в винтик, в деталь механизма. В данном случае роль общества играет армия, но это не ограничивает замысла драматурга: просто на примере армии легче показать закономерности, действительные для всего общества в целом. Армия выступает в комедии как наиболее наглядное, аллегорическое выражение общественной машины.

Тема комедии «Что тот солдат, что этот» глубоко трагическая. В первой сцене пьесы зритель видит Гели Гея, маленького упаковщика с его мыслями и переживаниями. В последней — человека уже нет, есть боевая машина без всяких чувств, мыслей, личных свойств.

Как же это делается? Как делается солдат империалистической армии? Как лишить человека души, индивидуальности, даже имени, даже самосознания? Вот какую проблему поставил перед собой Бертольт Брехт, одну из самых важных проблем современности. Разве не она волновала Чаплина, показавшего этот же страшный процесс в гениальном фильме «Новые времена»? Только у Чаплина маленький человек, как он ни слаб, ни жалок, ни бессилен, остается самим собой, — его спасает любовь девушки, такой же униженной и раздавленной, как он сам. Смешной и трогательный, он сильнее машины, нельзя убить в нем живую душу, он бессмертен, за ним — будущее. Маленький упаковщик у Брехта гибнет безвозвратно, — армейская, общественная машина побеждает его. В середине двадцатых годов драматург предсказал те процессы, которые произойдут в Германии после 1933 года, после победы фашизма. Брехт в 1936 году писал: «Притча «Что тот солдат, что этот» может быть конкретизирована без большого труда. Превращение мелкого буржуа Гели Гея в «человека — боевую машину» может разыгрываться не в Индии, а в Германии. Сбор армии в Килькоа может быть превращен в съезд национал-социалистической партии Германии в Нюрнберге. Место слона Билли Хампа может занять легковая машина, принадлежащая штурмовому отряду. Вторжение в храм господина Вана можно заменить вторжением в лавку еврея-старьевщика. В таком случае Джиш бу-

дет использован торговцем в качестве арийского компаньона. Запрет грабить на глазах у всех еврейские магазины можно обосновать присутствием английских журналистов».

В этой заметке, как и во всей структуре пьесы о Гели Гее, отчетливо определен один из художественных принципов Брехта: в отличие от реалистов прошлого века, он безразличен к исторической или географической конкретности действия. Его Индия — условна, в сущности речь идет о современной Брехту Германии. Драматургическая притча вскрывает законы современного мира, но эксперимент ставится в иронически-отдаленном пространстве. Не раз писали о связях Брехта с просветительским искусством XVIII века; можно сказать, что и в этом принципиальном брехтовском пренебрежении исторической и географической достоверностью сказывается наследие просветителей: так, действие философских повестей Вольтера «Задиг» и «Принцесса Вавилонская» разыгрывалось на Древнем Востоке, а герой Лесажа Жиль Блас был испанцем. Между тем и Лесажу, и Вольтеру были безразличны экзотические страны и чужды национальные характеры; они размышляли о судьбах своей Франции и своего века. Брехт и его современники, посвящая пьесы или романы историческим темам, неизменно писали о немецкой современности; таковы, скажем, произведения Л. Фейхтвангера «Лже-Нерон» и «Безобразная герцогиня». В XX веке такая тенденция получила большое распространение: напомним некоторые пьесы Бернарда Шоу («Цезарь и Клеопатра», «Святая Иоанна»), Жироуду («Троянской войны не будет»), Сартра («Мухи» — о героях древнегреческого мифа Электре и Оресте), Ануиля («Антигона», «Эвридика»), Кокто («Орфей»)... Последние, правда, разрабатывают античные мифы, но и они трактованы внеисторично. Искусство такого театра ставит и разрешает нравственные, социальные задачи, как бы отвлекаясь от случайностей исторического момента и национальной среды, как бы подчеркивая всечеловеческий характер конфликтов. Зрители брехтовской пьесы отлично понимали ее актуальность. Публицист и драматург Сергей Третьяков, видевший спектакль «Что тот солдат, что этот» в 1931 году, писал: «...человек робкий и безвольный...

был положен на транспортер законов капиталистической логики, втянут в машину, перемолот и превращен в жестокое, прямолинейное, немногословное и послушное звеньишко той истребительной машины, которая называется капиталистической армией. Вчерашний интеллигент, не умеющий сказать «нет», превращен в фашиста, за которого другие говорят и «нет» и «да», требуя от него только беззаветного вопля «хайль». И С. Третьяков рассказал о реакции немецкого зрителя на это, казалось бы, сказочное и безобидное представление: «Негодующие адвокаты выбегали из зрительного зала, швыряя на ходу скомканной афишей в актеров. Рыдающая женщина вырвала у мужа в раздевалке пальто и ушла одеваться одна в дальний угол. Он был виноват в том, что смотрел спектакль без негодования»¹.

Как же происходит превращение Гели Гея?

В начале пьесы Гей — тихий, мирный обыватель. Сидя на стуле рядом с женой, он задумчиво говорит ей:

— Дорогая жена, я решил сегодня, в соответствии с нашим бюджетом, приобрести рыбу. Такой расход не превышает возможностей упаковщика, который не пьет, очень мало курит и почти не знает никаких страстей. Полагаешь ли ты, что мне следует купить большую рыбу, или ты нуждаешься в маленькой?

Ж е н а. В маленькой.

Г е л и Г е й. Какого свойства должна быть та рыба, в которой ты нуждаешься?

Ж е н а. Я предпочла бы маленькую камбалу. Но ты, пожалуйста, поберегись рыбных торговок, они похотливы и охочи до мужчин, а у тебя мягкий характер, Гели Гей.

В таком пародийно-эпическом тоне развивается первая сцена, в конце которой Гели Гей на десять минут покидает свою супругу, уйдя за камбалой. Но десять минут превращаются в долгое время, потому что Гей,

¹ С. Третьяков. Дэн Ши-хуа. Люди одного костра. Страна-перекресток. М., «Советский писатель», 1962, стр. 479—480.

купив вместо камбалы огурец, попадает в руки солдат, которые уговаривают его заменить облысевшего Джерайю Джипа. Здесь на Гея впервые набрасывается та сеть демагогии и софизмов, которая в недалеком будущем окончательно опутает его. На предложение солдат Гея отвечает:

Не поймите меня так, будто я не хотел бы со всей охотой вам помочь, но, к сожалению, мне нужно поскорее воротиться домой. Я купил на ужин огурец, и потому я не совсем могу поступать так, как хочу.

Солдат Джессе, выслушав этот ответ, говорит:

Благодарю вас. Откровенно признаюсь, этого я от вас и ожидал. Вы заявляете, что можете поступить так, как хотите. Вы хотите вернуться домой, но не можете. Благодарю вас, милостивый государь, за то, что вы не обманули доверия, которым мы прониклись, увидев вас. Вашу руку!

Таков первый ход демагогии. Высказывание Гели Гея претерпело некоторое искажение, в котором упаковщик сам разобраться не в силах: он не дока в софистике. Когда его теперь переодевают солдатом, он легко покоряется: энергичный словесный аргумент, а также обещание нескольких коробок сигар и бутылок пива убедили его. Но это только первый этап.

Позднее оказывается, что настоящий Джерайя Джип пропал, — жрецы уволокли его в храм и там завербовали на роль бога. Теперь Гели Гея нужно надолго превратить в солдата Джипа. Но Гея хочет уйти, он спешит домой. Тогда солдаты произносят слова «выгодное дельце» и Гея весь превращается в слух.

Гели Гея. Дельце? Вы сказали — дельце?

Урия. Может быть. Но ведь у меня нет времени.

Гели Гея. Можно не иметь времени и все же иметь время — это зависит от обстоятельств.

Полли. О, время бы у вас нашлось. Если бы вы знали, что это за дельце, у вас нашлось бы время. Нашлось же время у лорда Китченера, чтобы завоевать Египет.

Опытные демагоги знают, на какую клавишу нажать: теперь этот мелкий буржуа не сдвинется с места, не узнав, что за выгоду сулит ему обещанное «дельце». Оказывается, речь идет о слоне. Слон — мечта всякого хозяина. «Слон, — говорит Гей, — это ведь золотое дно. Если у вас есть слон, вы не подохнете в больнице...» План со слоном излагает солдат Урия. Вот его соображения:

Товарищи, — говорит он, — началась война. Время беспорядков миновало. Это значит, что теперь уже нельзя обращать внимания на личные прихоти. Поэтому упаковщик Гели Гей из Килькоа должен быть немедленно превращен в солдата Джерайя Джипа. Для этой цели нам нужно, чтобы он встрял в наше дельце, как это и принято в наше время, и мы должны построить искусственного слона. Полли, возьми эту жердь и сними со стены слоновью голову, а ты, Джесси, возьми бутылку и каждый раз, когда Гели Гей посмотрит, лей воду — пусть он видит, что слон пускает струю. А я положу сверху над вами вот эту географическую карту. *(Они сооружают искусственного слона.)* Этого слона мы ему подарим, приведем ему покупателя, а когда он продаст слона, мы арестуем его и скажем: как же это ты продаешь армейского слона? Тогда он предпочтет быть Джерайей Джипом, солдатом, и шагать к северной границе, чем быть Гели Геом, преступником, которого могут даже и расстрелять.

Но ведь такой слон на слона не похож. Поверит ли Гели Гей? Солдаты сомневаются. Однако Урия знает психологию мелкого буржуа:

«Говорю вам, что он примет это за слона. Да он принял бы за слона вот эту пивную бутылку, если кто-нибудь укажет на нее пальцем и скажет: «Я хочу этого слона купить»».

План Урия осуществляется, Гели Гей быстро входит в роль и с жаром устраивает аукцион по продаже слона, которого покупает вдова Бегбик, маркитантка. Затем Гели Гея судят и приговаривают к смертной казни. Теперь Гели Гей сам настойчиво утверждает,

что он другой, что казнить нужно какого-то Гели Гея, а не его, Джерайю Джипа. И все-таки ему оглашают приговор:

...Во-первых, ты украл армейского слона и его продал, что является кражей; во-вторых, ты продал слона, который не был слоном, что является обманом; и в-третьих, ты не можешь предъявить своего паспорта или назвать свое имя, таким образом, ты, возможно, шпион — это измена родине.

После чего инсценируется расстрел, Гели Гей падает без чувств, и очнется он уже солдатом Джипом, способным даже произнести надгробную речь над могилкой, куда опускают тело Гели Гея: «Здесь покоится, — говорит он, — Гели Гей, человек, которого расстреляли. Он ушел утром купить маленькую рыбу, вечером у него уже был здоровенный слон, и в ту же ночь его расстреляли. Не думайте, дорогие друзья, что, пока он был жив, он был какой-то случайный прохожий. У него даже была соломенная хижина на окраине города и кое-что еще, о чем, пожалуй, лучше умолчать. Не очень тяжелое преступление совершил этот человек, который, впрочем, был добрый малый. И что бы ни говорили, а по существу это была небольшая ошибка, и я был очень пьян, господа, но не все ли равно — что тот солдат, что этот, и потому его необходимо было расстрелять».

Так погиб Гели Гей и превратился в боевую машину. Как видим, авторы дьявольского плана использовали слабые места его натуры: стремление к наживе, к собственности; невежество и неразвитость, трусость и, наконец, доверчивость. Такое превращение характерно для эпохи, и Брехт настойчиво разъясняет это читателю и зрителю, вкладывая в уста своих персонажей целую стройную теорию, своеобразную «теорию относительности» всех человеческих ценностей при капитализме. Ее весьма последовательно излагает солдат Джесси в то время, как его товарищи сооружают слона Билли Хампа.

Джесси (*к Бегбик*). Говорю вам, вдова Бегбик, если посмотреть с более высокой точки зрения, — то, что здесь происходит, событие истори-

ческое. Ибо что же здесь происходит? Мы рассматриваем личность под лупой, мы присматриваемся к характерным чертам человека. Мы действуем решительно. В дело вступает техника. У станка или конвейера большой человек и маленький человек одинаковы, даже если говорить об их росте. Личность! Уже древние ассирийцы, вдова Бегбик, представляли личность как дерево, которое раскрывается. Так, раскрывается. Так вот, теперь она снова закрывается. Что утверждает Коперник? Что вертится? Земля вертится. Земля, значит, и человек. По Копернику. Значит, человек не стоит в центре. Теперь подумайте-ка сами. Вот это вот должно стоять в центре? Да ведь это так по истории. Человек — ничто! Современная наука доказала, что все относительно. Что это значит? Стол, скамейка, вода, рожок для обуви — все относительно. Вы, вдова Бегбик, я... все относительно. Посмотрите мне в глаза, вдова Бегбик, мы переживаем исторический момент. Человек стоит в центре, но лишь относительно.

Вот доведенная до логического абсурда теория о месте человека в мире и обществе.

Эта идея об относительности всего сущего проходит через всю пьесу. Вдова Бегбик все снова и снова напевает куплет, пародирующий известное положение Гераклита:

Не стремись удержать волну,
Разбивающуюся о твою ногу.
Нога твоя стоит в воде,
Все новые волны будут об нее биться.

Вообще, вдова Леокадия Бегбик играет в пьесе Брехта роль резонера, или, вернее, пародии на античный хор, растолковывающий события зрителю. Она вторгается в действие своими песнями и афоризмами и обобщает происходящее. Особенно интересна ее песня в 8-й сцене, начинающаяся словами:

Господин Бертольт Брехт утверждает: что тот, что
этот солдат, —
И каждый такую идею одобрить рад.

Но господин Брехт доказывает достаточно убедительно,
Что судьба человека весьма относительна,
С ним, что хочешь, можно сделать вмиг.
Вот сегодня человека перемонтируют, как грузовик...
Можно, если очень к этому стремиться,
За одну ночь превратить человека в убийцу.
Господин Брехт надеется, что каждый человек
Увидит, что почва под его ногами тает, как снег.
На примере Гели Гея каждому должно быть ясно,
Что жить на земле стало очень опасно.

Чтобы довести до сознания читателя и зрителя эту сложную сумму философских и политических идей, Бертольт Брехт создает в своей комедии особую систему средств, которую он впоследствии обобщает в «теории эпического театра» и в «теории очуждения». Прежде всего, автор систематически уничтожает могущую возникнуть у зрителя театральную иллюзию, он разрушает драматическую форму пьесы. Действие время от времени останавливается, вдова Бегбик обращается непосредственно к зрителю со своими песнями («сонгами») или комментариями; актеры постоянно «выходят из образа» и сами объясняют зрителю смысл своих действий; разумеется, бытовому правдоподобию противоречит приведенный выше пародийно-философский монолог об относительности человека, произносимый солдатом Джесси. Гели Гей, как, впрочем, и другие персонажи, сам дает себе характеристику. В берлинской постановке 1931 года в спектакле участвовал еще ведущий, который снимал театральную иллюзию своими тирадами, предшествовавшими каждой сцене. Солдаты и сержант Ферчайлд появлялись в масках, с огромными искусственными руками, на ходулях — как некие сказочные чудовища. Гели Гей в конце комедии становился таким же чудовищем. На сцене были использованы экраны, надписи, щиты с портретами, например портреты Гели Гея, первоначального и превращенного. Под этим последним зытым Гели Гей пробуждался после расстрела. Да и вся стилистическая структура комедии создает то, что Брехт впоследствии назовет «очуждением», то есть приемом, разрушающим непосредственное эмоциональное воздействие театра на зрителя, уничтожающим так называе-

мую «атмосферу» драмы. Хотя персонажи комедии и не лишены речевого своеобразия, но говорят они в высшей степени странно, так что образуется резкое несоответствие между персонажем как таковым и его манерой говорить. Мы видели это и в первой сцене, в беседе Гели Гея со своей женой, и в разговорах солдат с маркитанткой.

Особенно интересно проследить этот прием в речах самой вдовы Бегбик. Иногда она вдруг усваивает пророческий тон и говорит, словно из Ветхого завета. Например, она заявляет сержанту Ферчайлду: «Говорю тебе, сержант, черный дождь Непала не успеет пролиться в течение трех ночей, а ты уже будешь милостиво расположен к человеческим проступкам, ибо ты, быть может, самый чувственный человек под солнцем. Ты будешь сидеть за столом, нарушая субординацию, и осквернители храма будут пристально смотреть в глаза твои, ибо собственные твои преступления будут бесчисленны, как песчинки на бреге морском». Или, обращаясь к бывшему Гели Гею, маркитантка говорит: «Джерайя Джип, помойся, потому что ты выглядишь как куча дерьма. Приготовься. Армия начинает свое шествие к южным границам. Огнедышащие орудия северных битв ожидают ее. Армия жаждет установить порядок в многолюдных городах Севера». Здесь слышатся интонации, характерные для газетной риторики, так же мало свойственные маркитантке, как и слог библейских пророков.

Демагогия, опутывающая человека, заставляющая его самого, как и всех окружающих, принять абсурд за чистую монету, — эта тема развернута и в коротком фарсе «Слоненок», который, по замыслу Брехта, должен разыгрываться в фойе театра во время антракта. Это уже открытая ироническая игра, веселая условность, дополняющая основное действие комедии. Гели Гея, изображающего слоненка, обвиняют в убийстве собственной матери, слонихи, причем для доказательства солдаты избирают столь излюбленный Брехтом прием Соломонова суда, использованный впоследствии в новелле «Аугсбургский меловой круг» и в пьесе «Кавказский меловой круг». Слоненок — Гели Гей, привязав веревку на шею слонихи Джесси, тянет изо всех сил, — только так он может доказать свою невинов-

ность. При этом он душит свою «мать» веревкой — и тем доказывает свою вину. Брехт потому и питал такое пристрастие к этому библейскому сюжету, что видел в нем прототип современной политической софистики, запутывающей маленького человека. Солдат Полли произносит обвинительную речь, нелепость которой еще полнее раскрывает тему пьесы «Что тот солдат, что этот»:

Слушайте внимательно, милостивые государи, причем прошу слушать и тех, кто вначале собирался поднимать скандал, равно как тех, кто поставил свои честные пенни на этого жалкого, изрешеченного уликами слоненка, утверждая, что он не убийца: этот слоненок — убийца! Этот слоненок, который не является дочерью сей почтенной матери, как он утверждал первоначально, но является ее сыном, как я это доказал, и не является даже сыном, как вы сами видели, но и вообще не является ребенком этой матроны, которую он вообще убил, хотя она и стоит здесь у вас перед глазами и делает вид, будто ничего не произошло, что, в сущности, вполне естественно, и все же никогда не бывает, что я доказываю, и вообще я теперь доказываю все и утверждаю еще многое другое и не позволю сбить себя с этой позиции, но настаиваю на моих утверждениях и доказываю их, ибо я спрашиваю вас: «Что было бы, если бы не было доказательства?» *(Одобрение слушателей выражается все более бурно.)* Без доказательств человек был бы орангутангом, как это уже доказал Дарвин, и что бы тогда произошло с прогрессом, а если ты еще глазом поведешь, мелкое и жалкое ничтожество, паршивый и лживый слоненок, изолгавшийся до мозга костей, тогда я вообще докажу, и это я теперь сделаю во всяком случае, да это, собственно говоря, и есть самое главное, господа, что этот слоненок вообще никакой не слоненок, а в лучшем случае Джерайя Джип из Типперери. *(Оглушительные аплодисменты.)*

В этой иронической антрактной интермедии доведено до конца все, что высказано и в самой пьесе:

сила абсурдной демагогии и нелепой софистики. Предельное обнажение мысли автора достигается полным снятием всякой театральной условности. Актеры, изображающие «сцену на сцене», забывают свои роли, на глазах у зрителей вспоминают их, переодеваются, беседуют со своими зрителями, вернее — актерами, изображающими зрителей, а через их голову с настоящими зрителями, обращаются к последним со странными просьбами, например: «Чтобы драматическое искусство могло полностью впечатлить вас, мы вас призываем энергично курить... Просят также не стрелять в пианиста, он делает все, что может... Тот, кто не сразу поймет действие, пусть не ломает себе голову, — его и нельзя понять. Если вы хотите увидеть что-нибудь, не лишнее смысла, вас просят пройти в туалет. Плата за билеты ни в коем случае не будет возвращена...» и т. д., и т. д.

«Интермедия для фойе» служит тем же целям, что и охарактеризованный выше прием «очуждения»: она направляет зрителя по пути анализа представляемых ему событий, отвлекает его от переживаний, уничтожает то, что Брехту кажется вредным наследием буржуазного театрального зрелища — «гипнотическое поле» театрального зала. Зритель должен сделать вывод о невозможности жить в нелепом, уродливом, бесчеловечном мире, представленном ему на сцене. При этом зрителя нельзя увлечь переживаниями и страстями, значит, для возбуждения интереса его следует вознаградить чем-то равноценным — одной логики, развития отвлеченной мысли зрителю мало. И Брехт с лихвой вознаграждает своего зрителя юмором, блестящим остроумием, яркими и предельно смешными комическими положениями.

В своей статье «К вопросу о масштабах при оценке актерского искусства» (1931) Брехт, разбирая игру актера Лорре в роли Гели Гея, выдвигает и особые принципы игры «эпического актера». Изменение общественной функции театра, утверждает Брехт, вследствие которого нужно не заражать зрителя чувствами, но заставлять его понимать сложные идеи, приводит к полной перестройке драматургии, театрального представления и, разумеется, актерской игры. Меняется даже темп спектакля — «мыслительные процессы про-

текают в совершенно ином темпе, чем процессы эмоциональные». Характер же игры становится совершенно иным: в драматическом театре актер мог бы «вести спектакль», «вчувствовавшись» в роль Гели Гея, он мог бы развивать ее. «Особая способность развивать главную роль, сохраняя внутреннее единство и непрерывность, отличавшая актера старой школы, здесь не имеет прежнего значения. И все же эпический актер должен обладать, быть может, и более долгим дыханием, нежели прежний протагонист, ибо должен быть в состоянии представить свой персонаж как некое единство, несмотря на перерывы и скачки». И далее: «В противоположность драматическому актеру, который с самого начала знает свой образ и затем обрекает его на изменения под влиянием среды и драматических событий, эпический актер создает образ на глазах зрителя внешними формами своего поведения». В высшей степени важно отметить ссылку Брехта на не раз упоминавшегося выше Чаплина: «Впрочем, — пишет Брехт, — актер Чаплин кое в чем больше соответствует требованиям эпического театра, чем драматического».

Эпический театр — театр политической и философской мысли. Комедия «Что тот солдат, что этот» кладет в творчестве Брехта начало теории и практики того «эпического театра», которому мы обязаны возникновением драмы «Мамаша Кураж» и театра «Берлинский ансамбль».

«ЛЕВЫЙ» ТЕАТР

Неверно представлять себе Брехта одиноким изобретателем, создающим свою театральную систему на пустом месте — без помощников, соратников и учителей. Двадцатые годы Германии — время интенсивнейших поисков новаторских форм сценического зрелища, время ломки старых традиций и поисков революционного театрального искусства. Немалую роль в этих поисках сыграло влияние советского театра и советской поэзии. В 1922 году в Берлине с большим успехом выступал Маяковский, к которому тогда же «обращались из редакции центрального органа Коммунистической партии Германии «Роте Фане» по вопросу о постановке

«Мистерии-Буфф»¹. В 1922 году Иоганнес Р. Бехер работал над переводом поэмы Маяковского «150 000 000» (опубликована в 1924 году). «Затем, — пишет Бехер, — я перевел еще «Облако в штанах» и «Мистерию-Буфф», а также несколько стихотворений. Эти переводы я сделал по поручению выходившего тогда журнала «Арбейтерлитератур». Но рукописи остались без движения, а потом исчезли»². В 1924 году Эрвин Пискатор предполагал поставить «Мистерию-Буфф», но своего намерения не осуществил. Так или иначе ясно, что «Мистерия-Буфф» была широко известна в литературных и театральных кругах Берлина, что Брехт был с ней знаком и не без основания позднее, в тридцатых годах, говорил о влиянии, испытанном им со стороны драматургии В. Маяковского и Вс. Вишневского (Брехт имел в виду «Первую Конную»). Разумеется, новаторская сущность революционной пьесы Маяковского не могла не произвести впечатления на молодого драматурга Брехта, равно как и на выдающегося мастера пролетарского театра Эрвина Пискатора, близкое родство взглядов которого с творчеством Брехта не оставляет сомнений. В двадцатые годы немецкие деятели культуры познакомились с виднейшими мастерами советского театра тех лет: в 1921 году МХАТ играл в Берлине «Дядю Ваню» и «Трех сестер» Чехова; в 1923 году немцы видели несколько спектаклей Московского Камерного театра под руководством А. Я. Таирова («Адриенна Лекуврер», «Жирофле-Жирофля», «Федра», «Соломея»); в 1926 и 1927 годах они познакомились с творчеством Евгения Вахтангова; в 1927 году в Берлине гастролировал Московский театр «Синие блузы»; наконец, в 1929 и 1930 годах Германию посетил театр под руководством Вс. Мейерхольда, игравший перед немецкими зрителями гоголевского «Ревизора», «Рычи, Китай!» Сергея Третьякова, «Лес» Островского. Знакомство со Станиславским, Таировым,

¹ См. письмо редакции в библиотеке-музее В. В. Маяковского, а также комментарии А. В. Февральского. — В кн.: В. В. Маяковский. Театр и кино, т. I. М., «Искусство», 1954, стр. 477.

² Из письма в Иностранную Комиссию ССП от 20 мая 1953 г., цит. по коммент. А. В. Февральского. Указ. соч., стр. 478.

Вахтанговым, Мейерхольдом не прошло бесследно для творчества драматургов и режиссеров Германии. Следует отметить и большое внимание, уделенное в эти годы немецким театром советскому репертуару. Например, театр Эрвина Пискатора в 1923 году поставил «Врагов» Горького, в 1927 — «Распутина» А. Толстого и Д. Щеголева, в 1930 — «Луну слева» Билля-Белоцерковского. Сейчас уже нелегко установить все каналы, по которым шло в Германию влияние советского театра, но констатировать его серьезность можно без сомнений.

Особое значение имела для Брехта театральная система замечательнейшего режиссера Германии Эрвина Пискатора. В художественно-теоретических беседах о театре, озаглавленных «Покупка меди», Брехт писал: «Пискатор был одним из величайших театральных деятелей всех времен» — и в другом месте (разумея под «Автором» самого себя): «Пискатор раньше Автора начал работать над созданием политического театра. Он участвовал в войне, Автор — нет... Разработка теории неаристотелевского театра и эффекта очуждения принадлежит Автору, однако многое из этого осуществлял также Пискатор, причем совершенно самостоятельно и оригинально. Во всяком случае поворот театра к политике составляет заслугу Пискатора, а без такого поворота театр Автора вряд ли мог быть создан».

Забыв об опыте Пискатора и его «Политического театра», нельзя понять и театральных реформ Бертольта Брехта. Однако разница между Пискатором и Брехтом велика. Эрвин Пискатор, подобно А. Таирову и Вс. Мейерхольду, считал режиссера диктатором в театре и весьма безразлично относился к драматическому материалу — основе спектакля. Известно, что Таиров требовал «освобождения театра от литературы». Мейерхольд считал, что революционных драм нет — есть революционные спектакли. Такова же была и точка зрения Пискатора, который поставил, например, в конце 1926 года «Разбойников» Шиллера, полностью перестроив знаменитую драму в соответствии со своим представлением о задачах современного «политического театра». В центр действия Пискатор вместо Карла Моора поставил Шпигельберга, преобразив его в по-

следовательного революционера, убежденного бунтаря, которого изменник общему делу Карл Моор убивает рукою преданного ему Швейцера. Режиссер энергично перекроил классический текст, устранил противоположность между обоими братьями, Карлом и Францем, резко изменил трактовку образов Амалии и священника. При этом Пискатор исходил из того, что задача режиссера — в разоблачении Карла Моора, «героя» либерально-буржуазной свободолюбивой фразы.

Б. Брехт не пошел по этому пути. Режиссерского произвола в истолковании классики он не допускал. Брехт брал пьесу классического автора за основу и создавал другое литературное произведение. Так поступил он в самом начале творческого пути, совместно с Л. Фейхтвангером переработав драму современника Шекспира Кристофера Марло «Жизнь Эдуарда II Английского», так создал он пьесу «Трехгрошовая опера» на основе известной комедии английского драматурга XVIII века Джона Гея «Опера нищих», драму «Мать» по роману М. Горького, «Дни Коммуны», отталкиваясь от пьесы Нурдаля Грига «Поражение». Если для деятелей «левого» театра, Таирова, Мейерхольда, Пискатора, литературный материал был в большой степени лишь поводом для спектакля и требовал не столько раскрытия, сколько преодоления, то Б. Брехт в первую очередь обратил внимание на создание нового репертуара. Литературный материал был для него фундаментом театра, его содержанием, его душой.

Термин «эпический театр», столь широко использованный Б. Брехтом и глубоко теоретически им обоснованный, принадлежит Эрвину Пискатору. Последний противопоставлял «эпический театр» театру «лирическому», который, как он считал, трактует общечеловеческие проблемы, в то время как «эпический театр» должен представлять животрепещущее, остро современное, политически и социально злободневное. «Эпическое» начало в театре призвано активизировать мысль зрителя, и, подобно Б. Брехту, Пискатор решительно борется против перевоплощения актеров, против «эмоционального гипноза» сцены. «Для целей нашего театра, — писал Э. Пискатор в книге

«Политический театр», — чувство тоже должно быть представлено с полной ясностью, оно должно быть видно со всех сторон, как под стеклянным колпаком, и доведено до сознания и разума зрителя: чувства тоже служат нам для доказательства правоты нашего мировоззрения. Мы не можем отвести им самостоятельное и господствующее положение».

«Театр, — писал Э. Пискатор в другом месте, — не должен воздействовать только на чувства зрителей, не должен отныне спекулировать на их эмоциональной отзывчивости, — он вполне сознательно обращается к разуму зрителей. Он должен сообщать зрителям не только подъем, воодушевление, порыв, — но просвещение, знание, понимание». Для этой цели Пискатор широко применял в своих постановках «эпизирующие» средства, дающие возможность раскрыть перед зрителем эпоху и ее проблематику во всей сложности и противоречиях: проекционный фонарь, демонстрирующий таблицы и прочее, кинофильмы — документальные и игровые, динамические декорации, меняющиеся на глазах у зрителей, ведущего, многочисленные технические нововведения — транспортерные ленты, макеты земного шара с открывающимися сегментами...

Любопытна в этом смысле постановка пьесы «Гопля, мы живем!» Эрнста Толлера (1927). Ее герой — революционер, приговоренный к смерти после ноябрьского восстания 1918 года и сошедший с ума при известии о внезапном помиловании. Восемь лет провел Карл Томас в психиатрической больнице в полной изоляции от мира и, наконец выздоровев, вернулся в общество 1926 года. Он видит, что все не так, как надеялись он и его соратники, что революция предана и погублена. Он хочет совершить какой-нибудь поступок, который бы встряхнул общество, и решается убить одного из министров социал-демократов, бывшего своего соратника, рабочего-революционера. Но его опережает национал-социалист. Все же арестовывают как убийцу именно его, Карла Томаса. Убедившись в полной безысходности, он кончает с собой.

Таково содержание пьесы Толлера, которая не полностью удовлетворяла Пискатора: режиссер не мог поставить в центр спектакля психологическую драму

бывшего революционера. Ему нужен был социальный разрез целой эпохи, а не сопереживание зрителя страдающему герою. Поэтому Пискатор резко сместил центр тяжести: Карл Томас с его терзаниями отошел на задний план, а на передний вышла эпоха. Пискатор прибавил к пьесе кинофильм. Вступительная лента демонстрировала путь революционеров и путь Карла Томаса через войну и революцию. Другая лента показывала столкновение бывшего революционера с сегодняшней действительностью. «Надо было показать девять лет, со всеми их ужасами, глупостями, нелепостями, — писал Э. Пискатор в книге «Политический театр». — Надо было дать представление о чудовищности этого периода. Столкновение получит надлежащую силу, только если раскрыть всю эту бездну. Никакое другое средство, кроме кино, не может в течение семи минут показать зрителю восемь бесконечных лет».

Из приведенного примера достаточно ясно видно, как обращался Пискатор с драматургическим произведением, какие «эпические» средства использовал он для ослабления эмоционального воздействия психологической драмы на зрителя и для усиления интеллектуального, политического, пропагандистского воздействия.

Брехт шел по пути, очень близкому к Пискатору. И он тоже стремился разрушить эмоциональную заразительность театрального зрелища, и он тоже использовал различные средства «эпизации», — он ставил перед собой прямую политически-пропагандистскую задачу. Б. Брехт делал в драматургии нечто очень похожее на то, что Э. Пискатор делал на подмостках своего театра. Оба они создавали революционный, по их терминологии — «эпический» театр, хотя и двигались от различных исходных точек: Брехт — от драматургии, Пискатор — от режиссуры. Путь Брехта оказался более плодотворным. Начинать реформу театра надо было с его первоосновы, с литературного материала, и для нового театра с новыми принципами режиссуры создавать новую драматургию, а не ломать традиционные пьесы новаторским режиссерским подходом.

И все же революционный немецкий писатель Фридрих Вольф был, по-видимому, прав, утверждая: «Когда я сегодня вспоминаю об этом времени и моей работе

с Пискактором и его коллективом, я не могу не воскликнуть: «Да здравствует одержимость театром, да здравствует мужество, решающее ставить смелые передовые пьесы... Да здравствует мужество, позволяющее производить ответственнейшие эксперименты, которые ведут нас вперед!» Ибо — чем была бы наука без экспериментов? И где есть живой театр без экспериментирования?.. Ошибки и заблуждения Пискатора все же в большинстве случаев были плодотворнее добродетели и уравновешенности других».

Что касается деятельности Б. Брехта в этом направлении, то ее можно ясно увидеть на примере его работы над оперой.

МЭХИТ-НОЖ и К^о

Бертольт Брехт вел решительное наступление против буржуазного театра. Одним из главных направлений его борьбы в конце двадцатых годов стал оперный театр. Реформируя оперу, он готовил реформу театра в целом. Почему именно опера привлекла его внимание?

Главной задачей, которую молодой Брехт поставил перед собой, было изменение функций театра как вида искусства. Театр, служащий средством развлечения праздных зрителей, должен исчезнуть. Театр должен восстановиться в своих правах учителя жизни, проповедника высоких политических и нравственных идей. Театр должен стать тем, чем он когда-то был и что составляло истинный смысл его существования — рассадником просвещения, политической и общественной академией. Наиболее пустым, чисто эстетическим видом театрального представления была, по мнению Брехта, опера, проникнутая традиционной условностью, утратившая вообще всякое идейное содержание. Еще в большей степени, чем драматический, оперный театр парализует людей, обволакивает их мыслительные способности и их критическую заинтересованность, гипнотизирует зрительный зал. Проявляя полное безразличие к содержанию зрелища, опера стремится только к эмоциональному воздействию.

«Какова позиция публики в опере, и может ли она измениться?» — спрашивал Б. Брехт в своих «Примеча-

ниях» к «Подъему и упадку города Махагони». И отвечал: «Вываливаясь толпой из тоннелей метрополитена, взрослые мужчины, стойкие, суровые, закалившиеся в борьбе за существование, устремляются к театральным кассам, — они мечтают стать воском в руках магов. Вместе с шляпой они сдают на вешалку свое привычное поведение, свое отношение к жизни. Выйдя из гардероба, они занимают места, усаживаясь в позу королей. Стоит ли их осуждать за это?.. Позиция этих людей в опере недостойна их. Можно ли добиться того, чтобы эта позиция изменилась? Можно ли побудить их закурить сигары?»

Такова задача: следует побудить зрителя занять положение разумного наблюдателя, который смотрит на сцену, спокойно посасывая сигару и трезво оценивая содержание предлагаемого ему зрелища. Зритель в театре должен не просто наслаждаться и развлекаться, он должен быть общественно активен. Активизировать зрителя, изменив весь строй театрального зрелища, изменив функцию театра, — это составляет важнейший предмет поисков передового театра двадцатых годов. Одним из первых борцов за обновление театрального искусства был В. Маяковский, который еще в 1921 году с большой ясностью сформулировал такую точку зрения: «Современный режиссер... заботится о том, чтобы вас всех скомпоновать в действии, чтобы вы не были сухими зрителями, а сами бросились бы разыгрывать комедию или трагедию... Режиссер берет вас хищнически, как чурбанов, несогласованных с другими людьми, которые идут рядом с вами, берет этих людей, которые привыкли бегать лишь по определенным направлениям по своим личным делам или за покупками, и пускает вас в стройные колонны и дает вам согласованность с движениями рядом стоящего человека, в данном случае актера... Он (поэт) хочет, чтобы на реплики со сцены вы подавали реплики из зала и жили бы той же жизнью что живет поэт»¹. После В. Маяковского аналогичную точку зрения на задачи театра защищал в Германии Пискатор. Такова же и исходная

¹ Выступление на диспуте «Художник в театре» 3 января 1921 г. — В кн.: В. В. Маяковский. Театр и кино, т. II. М., «Искусство», 1954, стр. 414.

точка Б. Брехта — реформатора театра, в данном случае оперы.

Б. Брехт не устает утверждать, что современная ему опера — «кулинарный» вид искусства, рассчитанный на смакование. В пределах буржуазной «кулинарной оперы» коренная перестройка невозможна, несмотря на попытки многих либреттистов и музыкантов обновить ее. Дело в том, что основой оперы является иллюзия, без которой «нынешнее общество» обойтись не может. Старая опера продолжает существовать не только в силу многолетней традиции, но главным образом потому, что продолжают жить старые условия жизни, породившие этот вид искусства, это «вечернее развлечение», которое «посвящено иллюзиям и носит торжественный характер». Впрочем, указывает Брехт, условия существования уже не совсем прежние, и в этом залог возникновения новой оперы.

Преобразовать старое оперное искусство, по мнению Брехта, нельзя, это искусство можно только разрушить, и на его развалинах надо создать нечто совершенно новое. Опыт показал, что споры об опере ни к чему не ведут. «От дискуссий ожидать нечего. Дискуссия о формах современной общественной жизни, даже если речь будет идти лишь о незначительных составных частях этой жизни, тотчас же привела бы к абсолютной угрозе всей общественной жизни в целом». Техническое новаторство, например введение на оперной сцене современных машин, — ничего не меняет в устарелой и вредной социальной функции старомодного буржуазного искусства. Значит, нужно начинать с изменения общественной функции оперы, с изменения содержания и в соответствии с этим формы. Ведь, как сказано выше, опера вообще отбросила всякое содержание, она превратилась в чистый источник наслаждения, в своеобразный товар, продаваемый в качестве вечернего развлечения. «Старая опера начисто исключает обсуждение содержания. Если бы так случилось, что зритель, глядя на представляемые в опере события, занял по отношению к этим событиям ту или иную позицию, старая опера проиграла бы битву, зритель вышел бы из-под ее гипноза». В настоящее время опера, по Брехту, «искусство для искусства»

в чистейшем виде. Вот почему Б. Брехт дает бой буржуазному театру именно на почве оперы.

Брехт вел и эту борьбу не в одиночку. Кризис оперы как искусства отмечался многими критиками и искусствоведами двадцатых годов. Курт Вейль, автор музыки к «Трехгрошовой опере» и «Махагони», писал в 1929 году: «Оперная публика все еще представляет собой изолированную группу людей, которые, по всей видимости, совершенно обособлены от большой театральной публики. В современной опере все еще существует такая драматургия, персонажи говорят таким языком, обрабатываются такие темы, которые совершенно невозможны в современном театре». В 1930 году Курт Вейль писал, нападая на модную в конце двадцатых годов «современную оперу», использующую внешние признаки современности и устремленную к своеобразной «репортажной актуальности»: «Она (опера) заимствует из жизни сегодняшнего дня некоторый внешний реквизит, среди которого действуют люди прошлого столетия. Она мучительно держится за идеологию минувшего времени и пытается отделаться от социальных проблем лишь туманными общими местами. Все, что мы слышим в последние годы о «ритме машин», «темпе большого города», «мелодии небоскребов», все эти и им подобные фразы относятся к сказанному. Совершенно естественно, что такая дешевая актуальность была использована и представителями консервативного театра, ибо она ничего не меняла в существующих формах театра, она не потрясала основ представлений театральных завсегдатаев, и этот маленький шаг влево разве что выгодно сказывался на кассе».

В противовес этой внешней «актуализации» оперы Вейль выдвигает опыт Эрвина Пискатора и Бертольта Брехта. Пискатор не ограничивался в своих спектаклях погоней за дешевой злободневностью, он разрабатывал большие вопросы современности — вопросы войны, капитализма, революции. Брехт создает новую театральную форму, которая дает возможность «перенести великие темпы времени на такую почву, где только и возможно искусство, где может снова возродиться возвышенная речь, чистая музыка, самостоятельная живопись».

Брехт пришел к опере от своих поисков «эпической драмы». В двадцатые годы теория «очуждения» еще не была сформулирована, но уже в пьесах «Ваал» и «Что тот солдат, что этот» музыкальные номера, песни-«сонги» играли «эпизирующую» роль: они замедляли действие, прерывали его, способствовали разрушению театральной иллюзии, позволяли актерам отстраняться от играемых ими персонажей, обращаться непосредственно к зрителю от собственного имени автора (например, песня вдовы Бегбик). Музыка в этих пьесах Брехта перестала играть ту роль, которая была ей свойственна прежде в драматическом спектакле: она не создавала настроения, эмоциональной атмосферы; напротив, она разрушала магическое царство «настроения». Ту же функцию выполняли и другие приемы, например смена прозы стихами, произнесение персонажами несвойственных им речей, обращение актеров через голову персонажей непосредственно к зрительному залу.

Используя форму оперы, Брехт не пошел по пути поисков более реалистической, более внешне правдоподобной формы оперного представления. Было бы грубой ошибкой полагать, как то делают некоторые критики и исследователи, что Брехт искал такой формы оперы, которая была бы ближе к драматическому, иллюзорно-реалистическому спектаклю. Напротив, верный своему общему принципу, Брехт стремился использовать все условности оперы как вида искусства. И не только использовать их, но и углубить, пародийно усилить.

Условность оперы прежде всего в том, что персонажи поют, вместо того чтобы говорить. Брехт усиливает эту условность, чередуя речь — не музыкальный речитатив, а именно речь — с пением. Ведь в классической опере зритель, поддавшись обаянию музыкального спектакля, с самого начала, с первых тактов увертюры как бы допускает естественность и закономерность условности, выносит эту условность за скобки и судит оперное представление по его специфическим внутренним законам. Чередуя песенные номера с речевыми, оперные эпизоды с иронически-драматическими, Брехт пародийно обнажал оперную условность, использовал художественную энергию этой условности для

достижения той главной цели, которую он ставил перед собой: разрушения театральной иллюзии, эмоциональной атмосферы. То же относится и ко всем другим приемам оперной драматургии: Брехт сохранял и использовал такие традиционные формы оперного искусства, как ария, дуэт, хор, заостряя и обнажая их условность и их, так сказать, несовместимость с элементарным житейским правдоподобием.

Брехт меняет соотношение элементов оперного спектакля: «Музыка, текст и декорации должны были получить больше самостоятельности». Он стремится к «радикальному разъединению элементов». В конечном счете он и здесь усиливает оперную условность, стремясь к «эпизации» оперы. Самостоятельность же всех элементов означает преобладание текста над музыкой. Отметим в этой связи, что новаторство Брехта в области оперного искусства тесно связано с рождением в эти годы в Германии искусства революционной песни, классический представитель которого — народный певец Эрнст Буш, исполнитель знаменитых песен Брехта — Эйслера. Нельзя понять исполнительских принципов Буша, не поняв тех сдвигов, которые осуществил его соратник Брехт в области оперы и исполнительского искусства.

«Трехгрошовая опера», написанная Б. Брехтом в 1928 году, была ярким воплощением новаторских исканий и принципов драматурга. Созданная на основе «Оперы нищих» английского драматурга Джона Гея (1728), она представляет собой вполне оригинальное произведение, ставшее в один ряд с классическими созданиями немецкой драматургии. При большой внешней близости к пьесе Джона Гея, музыкальная комедия Брехта — Вейля самостоятельна по отношению к ней; она значительно больше связана с политическими и общественными идеями Германии двадцатых годов, нежели с английской пьесой XVIII века. Опера Джона Гея была в большей степени конкретной: ее персонажи имели реальных прототипов (например, в Пичуме лондонцы без труда узнавали своего прославленного современника и земляка, описанного Фильдингом, Джонатана Уайльда). Напротив, у Брехта все персонажи кажутся фантастическими, никаких конкретных ассо-

диаций они не вызывают. Немецкий критик Эрнст Шумахер сурово упрекает Брехта в «недостаточной диалектичности» и «неконкретности» сюжета, в том, что персонажи оперы абстрактные англичане, а не современные Брехту немцы. Эти упреки сводятся к тому, что Брехт — слишком Брехт и недостаточно Гауптман. В самом деле, подавляющее большинство пьес Брехта отличается именно этой «неконкретностью», или, если угодно, абстрактностью. Вспомним такие зрелые произведения драматурга, как «Добрый человек из Сычуани», действие которого разворачивается в условном Китае, или «Кавказский меловой круг», где Грузия — некая сказочная, вполне условная страна, или «Господин Пунтилу и его слугу Матти», пьесу, в которой Финляндия составляет весьма и весьма условный фон, или «Круглоголовые и остроголовые», комедию, действие которой происходит в фантастическом государстве. Есть у Брехта и другого типа пьесы — «Жизнь Галилея», «Мамаша Кураж и ее дети», «Дни Коммуны», «Страх и отчаяние в Третьей империи». Но даже и в этих исторически и национально конкретных драматических произведениях Брехт верен себе: он меньше всего заботится об исторической достоверности, повсюду общая проблематика преобладает над конкретностью материала. Каким бы ни был материал, используемый в пьесе, Брехт всегда остается художником, живущим злободневностью, политическим «сегодня». Его пьесы обладают обобщенностью притчи, сказки. Упрекать его за это — значит упрекать его в свойственных ему, Брехту, художественных особенностях.

В «Трехгрошовой опере» действуют персонажи с английскими именами. Место действия — старый Лондон. Это только означает, что пьеса Брехта так же, как предыдущая «Что тот солдат, что этот», обличает капитализм в целом, буржуазное общество как таковое, независимо от конкретно-национальных форм. Чуждость имен и названий — один из видов приема «очуждения», позднее теоретически обоснованного Брехтом.

Условность — не слабая сторона сюжета «Трехгрошовой оперы», но свойственный ей внутренний закон,

проявляющийся отнюдь не только в сюжете, но во всей конструкции произведения.

Впрочем, нельзя не сказать, что и условный Лондон имеет в данном случае свое реальное обоснование. Германия второй половины двадцатых годов испытывает огромное влияние Англии и Америки, особенно последней. Увлечение «американским образом жизни» в буржуазных кругах приобретает характер пандемии. Немецкие экраны заполнены голливудской продукцией, в ресторанах и кабаре танцуют американские танцы, покрой одежды — и тот американизирован. В этих условиях «Трехгрошовая опера» была сатирой на англосаксонский мир, вызывавший тогда у немецкой буржуазии такой восторг. Брехт локализовал действие в Лондоне конца XVIII века, но «будучи более агрессивным, он мог бы поместить его в Нью-Йорк 1925 года, — пишет итальянский критик Артуро Лаззари, — и именно в Нью-Йорк — с согласия автора — перенес действие «Пикколо театро»¹. Однако, сообщив о согласии Брехта перенести действие «Оперы» в Нью-Йорк, Лаззари дальше пишет: «Так или иначе, Брехт не имел никакого намерения создать «реалистическое» произведение; его пьеса должна была оставаться чем-то вроде «плутовской» сказки; это был способ высказать самым развлекательным, самым изобретательным и самым злым образом некоторое количество истин о буржуазном обществе, взятом в его самой развитой форме — английской».

Герой оперы — главарь бандитской шайки Мэххит, по прозвищу Нож. Он ничем не похож на обычных хрестоматийных разбойников. Он не кровавый садист, не грабитель с большой дороги. Он и не изысканный, учтивый джентльмен. — кинематографический гангстер, любимец буржуазной публики, Мэххит-Нож — обыкновенный, тривиальный деловой человек, бизнесмен, для которого грабеж — дело, как всякое другое. Еще Бальзак говорил, что в современном обществе всякое богатство имеет в основе своей преступление. Мэххит вроде бы и не совершает никаких преступле-

¹ «Пикколо театро», миланский театр, который считается лучшим театром Италии и одним из лучших в Европе, поставил «Трехгрошовую оперу» в 1956 г.

ний — он работает, у него коммерческое дело. С ним в давней дружбе Браун, начальник лондонской полиции, в сущности, один из пайщиков Мэкхитова предприятия. Мэкхит пользуется успехом у женщин, но не благодаря каким-нибудь особенным мужским достоинствам — он груб и некрасив, — а лишь потому, что он человек солидный, с положением и состоянием. Полли, дочь Джонатана Иеремии Пичема, владельца фирмы «Друг нищего», выходит замуж за Мэкхита, потому что ей импонируют его деловые таланты. Убеждая родителей дать согласие на ее брак, Полли Пичем говорит: «Пожалуйста, взгляните на него, разве он красив? Нет. Но у него есть свой доход. Он обеспечит мне безбедное существование! Он отличный взломщик, к тому же предусмотрительный и весьма опытный грабитель. Не знаю точно, но я бы тебе могла назвать цифру его сбережений. Еще несколько удачных операций, и мы могли бы поселиться в загородном домике, в точности как господин Шекспир, которого так ценит отец». Для стиля пьесы характерен эпизод из второй сцены, когда Полли и Мэкхит женятся, а рядовые разбойники их поздравляют, преподнося им свадебные дары и докладывая боссу о делах:

Джекоб. Примите поздравления! На Джинджер-стрит 14 в первом этаже были люди. Нам пришлось их сначала выкурить.

Роберт-Пила. Поздравляю! На набережной один полицейский сыграл в ящик.

Мэкхит. Дилетанты.

Эн. Мы сделали все, что могли, но троих человек в Вестенде спасти не удалось. Поздравляю.

Мэкхит. Дилетанты и халтурщики.

Джимми. Одному пожилому господину слегка досталось. Но не думаю, что это что-нибудь серьезное. Поздравляю.

Мэкхит. Я вам дал твердые указания: избегать кровопролития. Мне не по себе, когда я об этом думаю. Никогда из вас не получится деловых людей! Людоеды вы, а не деловые люди.

В примечании к тексту оперы автор писал: «Актерам не следует представлять этих бандитов как некую

шайку унылых личностей, которые толкаются на базарах и с которыми ни один приличный человек не захотел бы выпить кружку пива. Это люди основательные, многие из них отличаются солидной полнотой и все они, когда не заняты своим ремеслом, весьма приветливы в общении». Сюжет «Трехгрошовой оперы» дает нам, таким образом, двойную метафору: Англия — буржуазное общество, бандитская шайка — буржуазный класс. Стилистическая особенность произведения в том, что читатель-зритель все время чувствует раздвоение стиля: когда говорит Мэкхит или другой бандит, по содержанию — это речь грабителя, а по форме — речь самого обыкновенного буржуа. Вот, например, как Мэкхит-Нож воспитывает подчиненных во время своей свадьбы, которую он справляет в конюшне:

Мэкхит. Что у тебя в руке, Джекоб?

Джекоб. Нож, капитан.

Мэкхит. А что у тебя на тарелке?

Джекоб. Форель, капитан.

Мэкхит. Так, значит, ты ножом ешь форель. Джекоб, это неслыханно! Ты видала что-нибудь подобное, Полли? Рыбу он ест ножом! Да ведь надо быть просто свиньей, чтобы так делать, ты понимаешь меня, Джекоб? Слушай и учись. Тебе придется немало помучиться, Полли, пока ты из этой кучи дерьма сделаешь людей...

Таково это «очужденное», «остраненное» изображение буржуазного общества. Характеризуя Мэкхита, Брехт сам говорит в уже цитированных комментариях: «Актер должен представлять разбойника Мэкхита как буржуазное явление. Любовь буржуа к разбойникам объясняется заблуждением, будто бы разбойник — не буржуа. Это заблуждение имеет в своей основе другое заблуждение: буржуа — не разбойник. Так что же, между ними нет разницы? Есть: разбойник не всегда трус», Брехт отмечает ряд черт, характеризующих Мэкхита как обыкновенного обывателя: он — человек мирный и потому не любит лишнего кровопролития («рационализация грабительского дела»); он следит за тем, чтобы подвиги его подчиненных приписывались лично ему: «Подобно университетскому профессору, он не потерпит, чтобы ассистенты сами подписывали ка-

кую-нибудь работу»; он солиден, начисто лишен чувства юмора, и солидность его проявляется прежде всего в том, что он гораздо большее внимание обращает на эксплуатацию собственных подчиненных, нежели на ограбление чужих. Публичный дом он посещает скорее по укоренившейся привычке, нежели уступая чувственным порывам. «С блюстителями общественного порядка он поддерживает хорошие отношения и руководствуется при этом соображениями собственной безопасности, — его практический здравый смысл подсказывает ему, что его собственная безопасность и безопасность этого общества тесно связаны между собой».

Любопытна семейная жизнь Мэххита: он смотрит на жену, подобно всякому добропорядочному бюргеру, как на надежную деловую помощницу. Когда ему приходится уехать, спасаясь от преследования полиции, он оставляет ее своей заместительницей, — так, отлучаясь, купец оставляет за прилавком дородную супругу. Да и на будущее свое Мэххит смотрит весьма оптимистично: в ближайшее время он собирается оставить бандитское дело и заняться банковскими операциями, переход не сулит никаких трудностей.

В 1930 году Брехт напишет сценарий кинофильма «Шишка», в котором уже прямо повествуется о том, как Мэххит-Нож, его супруга и сподручные стали владельцами старого, респектабельного банковского предприятия «Нэшенел депозит бэнк»; разбойники едут в ворованных автомобилях по улицам старого Лондона и горланят песню, полную символического смысла, — это «Сонг об основании Нэшенел депозит бэнк»:

У кого наследства нет,
Должен раздобыть монет,
Потому что пачка акций
Выгодней бандитских акций.
Ты без денег безоружен —
Капитал исходный нужен.
Где же ты его возьмешь?
Тут поможет лишь грабеж.
Каждый банк свой капитал
Тоже как-то добывал, —
Кто-то действовал кастетом,
Кто-то пострадал при этом.

Переступая порог солидного здания банка, сорок бородатых разбойников, «представителей минувшей эпохи, к изумлению зрителя, не верящего своим глазам, внезапно превращаются в высокоцивилизованных хозяев современного денежного рынка».

Джонатан Иеремия Пичем — тоже своеобразный вариант буржуа. Он владелец фирмы Пичем и К^о «Друг нищего», которая нанимает обездоленных, снабжает их костылями и лохмотьями, деревянными ногами и прочими «орудиями производства». Это тоже дело, как всякое другое, как «разбойничье дело» Мэхита. Пичем говорит о своем бизнесе с крайней деловитостью. «Опера» начинается сценой, в которой Пичем излагает молодому человеку Фильчу, пришедшему к нему наниматься, теорию своего дела. Он формулирует ее строго профессиональным языком, так, словно говорит о торговле тканями или о производстве дамских шляпок. Открыв занавеску, он демонстрирует новичку пять восковых фигур и поясняет:

— Это пять основных типов нищего, которые рассчитаны на то, чтобы тронуть человеческое сердце. Созерцание каждого из этих типов повергает любого человека в то неестественное состояние, когда он готов отдать свои деньги другому.

Тип А. Жертва прогресса уличного движения. Бодрый инвалид, всегда весел (*изображает его*), всегда беззаботен, впечатление усилено культишкой вместо руки.

Тип Б. Жертва военного искусства. Он трясется и оскорбляет людей, он работает, возбуждая у прохожих отвращение (*изображает его*), смягченное знаками отличия.

Тип В. Жертва промышленного подъема. Жалкий слепец, или высшая школа нищенского искусства. (*Изображает его, хромая в сторону Фильча. В момент, когда он задевает Фильча, тот в ужасе вскрикивает. Пичем тотчас останавливается, удивленно смотрит на него и внезапно начинает кричать.*) Он испытывает жалость! Никогда в жизни из вас не получится приличного нищего. Это может себе в лучшем случае разрешить прохожий. Итак, тип Г...

Пичем разработал сложную философию нищенского дела, он глубоко изучил психологию прохожего. Например, он учит тому, что нищий непременно должен симулировать, — подлинное страдание вызывает только отвращение и гадливость. («Между «потрясать душу» и «действовать на нервы» есть разница, дорогой мой. Да, мне нужны подлинные артисты. Сегодня только еще артисты потрясают сердце».) При этом Пичем полон гордого сознания добропорядочности, респектабельности. Иначе говоря, он, как и Мэххит, самый обыкновенный буржуа во всем, что не связано с его причудливым делом.

Третий персонаж «Трехгрошовой оперы» — начальник лондонской полиции Браун. Своеобразие его положения только в том, что он — акционер у Мэххита, в остальном же Браун ничем не отличается от всякого государственного чиновника.

Брехт писал про него в комментарии: «Начальник полиции Браун в высшей степени современное явление. В нем сосредоточено две личности: как частный человек он совсем иной, нежели как чиновник. И нельзя сказать, что он живет вопреки этому противоречию; нет, он живет именно благодаря этому противоречию. И вместе с ним все общество живет благодаря этому его противоречию. В качестве частного лица он никогда не совершил бы того, что считает своим долгом делать в качестве чиновника...»

Браун-человек любит Мэххита как старого товарища и как компаньона по выгодным сделкам, Браун-чиновник вынужден преследовать Мэххита и, наконец, даже дать согласие на его казнь. Все это вполне естественно и в духе современной Брехту общественной действительности. Впрочем, казнь не состоится — появляется «Гонец на коне», который привозит грамоту королевы о помиловании. Мало этого: разбойнику Мэххиту пожалованы дворянское звание, замок Марморель и пожизненная рента в десять тысяч фунтов. Этот сюжетный поворот заслуживает специального рассмотрения.

Дело в том, что «Трехгрошова опера» изображает не только буржуазное общество, но и представление буржуа об этом обществе. В сюжете пьесы отразилась точка зрения не только автора, но и — пародийно — его

героев. Наблюдается своеобразное двоение точки зрения, двоение, столь характерное для новейшего искусства и роднящее драматургическое искусство Брехта с современной живописью, например с Пикассо, которую нередко можно понять, лишь примыслив к точке зрения автора еще одну точку зрения (так, знаменитая «Кошка», сжимающая в зубах птенчика, увидена этим самым птенчиком, для которого «страшнее кошки зверя нет»). «Гонец на коне» появляется потому, что его появление соответствует привычкам и потребностям обывателя, — этот странный эпизод, по сути своей пародийный, продиктован буржуазной драматической традицией. «Без появления в той или иной форме гонца на коне, — писал Брехт в примечании, — буржуазная литература опустилась бы до простого изображения событий. Гонец на коне обеспечивает возможность действительно безмятежного наслаждения даже такими общественными явлениями, которые сами по себе нетерпимы, и, следовательно, является *conditio sine qua non*¹ литературы, чьей *conditio sine qua non* является непоследовательность».

«Трехгрошовая опера» по сюжету и трактовке основных действующих лиц представляет собой полное воплощение брехтовских принципов драматургии. Основным в построении пьесы является «прием очуждения»: все повернуто под неожиданным, ошеломляющим, небывалым углом зрения. Обыкновенные буржуа со своими повседневными делами, интересами и взглядами ошеломляют зрителя именно тем, что эта их обыкновенность представлена в диковинных, фантастических обстоятельствах. Буржуа, спекулирующий, как писал Брехт, на «нечистой совести общества», буржуа, являющийся «обыкновенным» бизнесменом-грабителем; начальник полиции, друг и побратим этого «обыкновенного» главаря разбойничьей шайки... Зрителя прежде всего ошеломляет противоречие между повседневностью, привычностью, обыденностью диалога и диковинным ремеслом действующих лиц. Это, так сказать, первая ступень «очуждения».

Вторая ступень — форма оперы, благодаря которой персонажи время от времени выходят из роли и испол-

¹ Необходимое условие (лат.).

няют арии или дуэты. При этом они ломают естественное развитие сюжета, останавливают его и нередко поют песни, лишь косвенно связанные с содержанием пьесы. Такова, например, «Песня Дженни, невесты пирата», которую поет на своей свадьбе Полли, или антиимпериалистическая «Песня о пушке», которую в той же сцене поют дуэтом Мэкхит и Браун, или, в следующей сцене, песня, которой Полли извещает родителей о своем браке, или баллады Франсуа Вийона, которые исполняет Мэкхит-Нож. Эти песни не только вырываются из сюжета, они исполняются на преобразованной сцене. Каждой такой песне предшествует авторская ремарка: «Освещение для сонга: золотой свет. Проектор направляется на орган. С потолка спускается три лампы, и появляется надпись (следует текст)». В примечании, озаглавленном «О пении сонгов», Брехт писал: «Исполняя песню, актер осуществляет изменение функции. Ничего нет отвратительнее, чем когда актер делает вид, будто он не замечает, что покинул почву обыденной речи и уже поет. Три области: обыденная речь, возвышенная речь и пение — должны быть всегда изолированы друг от друга, и возвышенная речь вовсе не означает повышения речи обыденной, а пение — не новая ступень возвышенной речи. Таким образом, пение появляется отнюдь не в том случае, когда вследствие избытка чувств актеру не хватает слов. Актер должен не только петь, но и показывать поющего». Значит, и здесь условность обнажена, выпячена.

Третья ступень — актерская игра, соотношение актера и персонажа. Брехт в «Замечаниях для актеров» указывал: «Зрителя не следует направлять по пути перевоплощения... Между зрителем и актером существует общение, и, несмотря на всю чуждость и дистанцию, актер все же в конечном счете обращается непосредственно к зрителю». Это поведение «эпического актера», о котором говорилось и выше, обусловлено не только особой манерой игры, но и текстом. Автор нередко вкладывает в уста актеров такой текст диалогов или песен, который полностью выходит за пределы пьесы, как драматургического целого. Так, в «Песне о царе Соломоне» (впоследствии Брехт перенес ее в текст «Мамаши Кураж»), которую поет

проститутка Дженни в 1-й сцене III акта, пять куплетов. В первом повествуется о мудром царе Соломоне, которого погубила его мудрость; во втором — о царице Клеопатре и ее красоте; в третьем — о доблестном Цезаре, которого погубила его отвага; в четвертом — о любознательном Бертольте Брехте, которого погубила страсть к познанию; наконец, в пятом — о влюбчивом господине Мэххите, который погиб жертвой своей чувственности. Автор внезапно появился в тексте песни, и это оказалось еще одним могучим средством для разрушения всякой театральной иллюзии. Или в финале II акта Мэххит поет с Дженни дуэт, в котором выражаются мысли автора об обществе.

Вы, господа, нас учите морали.
Но вот одно поймете вы едва ль:
Сперва бы лучше вы пожрать нам дали,
А уж потом читали нам мораль.
Вы, любящие свой живот и честность нашу,
Конечно, вы поймете лишь с трудом:
Сначала надо дать голодным хлеб да кашу, —
Сперва жратва, а нравственность — потом.

Это настолько полно формулирует точку зрения Брехта, что незадолго до смерти, в 1956 году, Брехт полусушня говорил одному из своих друзей, что последнюю строку он считает лучшим из всего им написанного: «Сперва жратва, а нравственность — потом». Так или иначе, обнажение противоречия между актером и изображаемым им персонажем, обращение актера прямо к зрителю и автора через голову персонажа при посредстве актера к зрителю представляют собой еще одну из форм «очуждения».

Четвертая ступень — то, что Брехт называл «литературизация театра». Каждой сцене предшествуют надписи — титры, проектируемые на экран. Например, заголовок к 1-й сцене I акта: «Чтобы преодолеть все растущее равнодушие людей, деловой человек Дж. Пичем открыл лавку, где жалчайшие из жалких приобретали тот вид, который возбуждает жалость в черствеющих сердцах». Или в 3-й сцене II акта: «Преданный проститутками Мэххит освобожден из тюрьмы благодаря любви другой женщины». Или (3-я сцена III акта):

«Пятница, 5 часов утра: Мэхит-Нож, который снова пошел к проституткам, снова предан ими. Теперь его повесят».

Брехт добивался, таким образом, проникновения в спектакль авторского голоса, авторской оценки. Он стремился и к тому, чтобы посредством титров расхолодить зрителя, сбить его эмоциональное напряжение, активизировать его критическую мысль — ведь титры заранее раскрывают содержание сцены, и теперь сюжетом зрителя не удивить. «В драматургии, — писал Брехт, — тоже следует ввести подстрочные примечания и повторительные перелистывания». Введение надписей, по его мнению, заставляет актеров играть иначе, так, как того требуют законы «эпического театра». «Читая титры, зритель занимает позицию наблюдателя, покуривающего сигару. Такой позицией он вынуждает актера играть лучше, добросовестнее, потому что нечего и пытаться увлечь эмоциональными порывами человека, который курит сигару, то есть в достаточной мере занят самим собой».

Таким образом, все стилистические особенности «Трехгрошовой оперы» были нацелены на создание «эффекта очуждения», на преобразование драматического театра и драматической оперы в «эпический театр», в театр открытой политической тенденции. Результаты, которых Эрвин Пискатор стремился добиться при помощи режиссуры, достигались Бертольтом Брехтом в драматургии. Брехт видел свою задачу в том, чтобы создавать новый репертуар, который стал бы основой для всеобъемлющей театральной реформы.

МИР НАОБОРОТ

Порт Килькоа, место действия трагикомедии о всемогуществе демагогии, был придуман Брехтом; такого города в Индии нет, да и такой Индии нет на свете. Пьеса «Что тот солдат, что этот» — притча о нашем современнике, маленьком человеке, не умеющем сказать «нет» и противостоять тем, кто, пользуясь физической силой и логическими софизмами, становятся хозяевами его судьбы, кто «перемонтирует человека как грузовик». Город Лондон, место действия «Трехгрошовой

оперы», тоже вовсе не реальная столица Великобритании XVIII или XX века — это сказочное воплощение того мира, в котором господствует бизнес, — не все ли равно какой? Здесь можно извлекать доход из людской нищеты, из язв и увечий, из человеческого сострадания, можно продавать душу и тело, совесть и слово, даже собственную дочь, даже верность и нежность (и в «Трехгрошовом романе», написанном в 1934 году, обстановка которого кажется конкретной, И. Фрадкин отмечает анахронизмы, переносящие читателя в другие годы, — например, Пичем в 1901 году намекает на поджог рейхстага, совершенный фашистами в 1933 году. Брехт, по справедливому выводу И. Фрадкина, «видит свою задачу в том, чтобы помочь читателю отвлечься от узкой локально-исторической обстановки, прийти к выводам более общего порядка, вынести приговор капиталистическому строю в целом»¹). Махагони, в котором разыгрывается действие второй оперы, написанной Б. Брехтом совместно с Куртом Вейлем, «Подъем и упадок города Махагони» (1928—1929), тоже нет на свете. Это фантастический новый город, основанный компанией дельцов — город радости и наслаждений. Здесь брехтовские парадоксы доведены до крайнего предела. Махагони — город, где все наоборот.

Вдова Леокадия Бегбик — мы уже знакомы с ней по комедии о Гели Гее — возглавляет группу путников, охваченных, как герои Джека Лондона, золотой лихорадкой. Только мужественные герои Лондона сражаются с природой, отбирая у нее богатства, таящиеся в ее недрах, а брехтовские путники не хотят ни борьбы, ни работы — их привлекает спекуляция. Пусть дурак трудится, ища в бурных реках крупинки золота, — они будут выманывать деньги у этих золотоискателей. Люди охотно отдают золото, если к ним умело подойти, — во всяком случае, как говорит Леокадия Бегбик, «из них золото извлечь легче, чем из рек». Для этой цели создается новый город:

...давайте заложим тут город
И назовем его — Махагони,
Это значит: город — силок!

¹ И. М. Фрадкин. Бертольт Брехт. Путь и метод. М., «Наука», 1965, стр. 149.

Пусть будет он как тот синок, который
Ставится для съедобных птиц.

Ловить людей, приманивая их развлечениями и радостью жизни, — вот чем будет заниматься город Махагони. Но ведь этим же занимаются все города буржуазного «мира наоборот»! Посреди Махагони строится высокий дом, над входом вывеска: «Отель Богач». В Махагони царит не труд, а удовольствие, не обязанности, а свобода. Но свобода особая: ты можешь здесь купить все — все, что ты можешь купить. Ты можешь себе позволить все — все, за что можешь заплатить. Лесоруб Пауль Аккерман не отличается от окружающих хищников; его беда и даже преступление, однако, в том, что в нужный момент у него не оказывается денег. Он не смог уплатить трактирщице за три бутылки виски, и его отдают под суд.

Брехт часто и охотно изображает на своей сцене суд. Один такой судебный процесс мы уже видели в пьесе «Что тот солдат, что этот»: там оказалось очень легко создать «наоборотную логику» и даже убедить в ее непогрешимости самого обвиняемого, который до того запутался в ложных доводах, что произнес речь над собственной могилой, хороня самого себя. В «Махагони» тоже «наоборотный» суд. Обвиняемых — двое. Первым судят Тобби Хиггинса, совершившего убийство. Прокурор говорит:

Суд обвиняет
Вас в преднамеренном убийстве, совершенном
Для испытания старого револьвера.
История доселе
Такого злодеяния не знала.
Безмерная жестокость!
Попрали человечность вы
С невиданным бесстыдством!
Оскорбленное правосудие
Вопиет к возмездию.
Поэтому я, прокурор, взываю
Перед лицом ужасного убийцы,
Достигшего в падении предела:
Пусть свершится справедливость и...
(после паузы)

Пусть будет он,
С учетом обстоятельств,
Оправдан!

В авторской ремарке сообщается, что подсудимый во время речи обвинителя несколько раз поднимал руку, показывая на пальцах сумму взятки. Последняя сумма оказалась, видимо, достаточно убедительной. Но как логически обосновать оправдание убийцы? Оказывается, довод найти не так уж трудно. Вдова Бегбик, которая исполняет роль судьи, вызывает истца. Но ведь истца нет — он убит. И Бегбик спокойно заключает:

Истец на заседание не явился,
И Хиггинса придется оправдать.

Вторым судят Пауля Аккермана, обвиненного в том, что он не уплатил трактирщице за три бутылки виски. Тот же прокурор с таким же пафосом произносит:

Вы, подсудимый,
Не оплатили выпитое виски.
История доселе
Такого злодеяния не знала.
Безмерная жестокость!
Попрали человечность вы
С невиданным бесстыдством.
Оскорбленное правосудие
Вопиет к возмездию.
Поэтому я, прокурор, взываю:
Пускай свершится справедливость.

У Пауля нечем подкупить судей, и его приговаривают: «...за косвенное убийство приятеля» — к двухдневному заключению; «за нарушение порядка и нравственности» — к двум годам лишения чести; «за совращение девушки по имени Дженни» — к четырем годам исправительных работ; «за исполнение запрещенных песен во время тайфуна» — к десяти годам тюрьмы; а за неуплату трактирщице стоимости трех бутылок виски — к смертной казни.

Здесь, в этом городе, все поставлено на голову. Демонстранты, шествующие по сцене в конце оперы, несут плакаты с «наоборотными» лозунгами:

За борьбу всех против всех!
За хаос в наших городах!
За собственность!
За справедливое распределение благ неземных!
За несправедливое распределение благ земных!
За продажность любви!

«Наоборотность» — такова суть современного мира, основанного на собственности. Брехт не придумал эту диковинную страну — он в драматической форме развил идею, которую ровно за четыре столетия до него, в 1530 году, воплотил в знаменитом шванке (сатирическом стихотворении) Ганс Сакс. «Шларафия» — это рай для бездельников и дураков, страна, в которой

Зевнул — так получаешь пфенниг,
Чем больше спишь — тем больше денег.
Дадут медяк, когда рыгнешь,
Пойдешь до ветру — платят грош...
Там очень ценят плутовство
И деньги платят за него,
Там за отменнейшую ложь
В награду крону ты возьмешь...
Тех, что лишь пьют, едят да спят,
Короной графской наградят,
Того ж, кто попросту болван,
Введут в сословие дворян.

(Перевод Б. Тимофеева)

В шванке о Шларафии Ганс Сакс изобразил феодальную Германию XVI века, в которой все, что образует общественный «порядок», искажает здравый смысл. По справедливости и нормальной логике трудолюбивый человек должен быть в почете, в Шларафии же, как повествует старинная народная баллада,

Дурак, болтун и ротозей
Имеют звание князей.

А главный лежебока,
Провозглашенный королем,
В народе чтим глубоко.

(Перевод Л. Гинзбурга)

Позднее, в XX веке, Генрих Манн увидит признаки Шларафии в современной ему капиталистической Германии и даже так назовет свой роман — «Шларафия» (в русском переводе — «Кисельные берега»). Бертольт Брехт даст своей стране другое наименование — «Махагони», причем раздвинет рамки обобщения, разумея под этим нелепым краем не только Германию, но вообще мир капитализма. Вероятно, помимо Ганса Сакса был у Брехта и другой предшественник — тот поэт, которого Брехт ставил выше почти всех в мировой литературе и чьи стихи превратил в сонги «Трехгрошовой оперы», Франсуа Вийон, автор «Баллады истин наизнанку»:

Мы вкус находим только в сене
И отдыхаем средь забот,
Смеемся мы лишь от мучений,
И цену деньгам знает мот.
Кто любит солнце? Только крот.
Лишь праведник глядит лукаво,
Красоткам нравится урод,
И лишь влюбленный мыслит здраво.

Лентяй один не знает лени,
На помощь только враг придет,
И постоянство лишь в измене.
Кто крепко спит, тот стережет,
Дурак нам истину несет,
Труды для нас — одна забава,
Всего на свете горше мед,
И лишь влюбленный мыслит здраво.

(Перевод И. Эренбурга)

Вслед за Гансом Саксом и Франсуа Вийоном Брехт избегает высокопарных разоблачений и обвинительных речей: он лишь показывает, что существующий общественный порядок противоположен самым элементар-

ным основам человеческого бытия, физического и духовного. При этом о сложившихся условиях жизни он иронически говорит как о чем-то само собой разумеющемся. Безумие он изображает как нормальное состояние; хаос — как порядок; насилие — как единственно возможную форму существования; вопиющую несправедливость — как разумную действительность; грабеж — как норму отношений; демагогию — как простодушную правду; зоологический эгоизм — как понятную защиту человеком собственных интересов.

Между тем безумие будет прогрессировать. Опера «Махагоны», созданная в конце двадцатых годов, лишь предугадывала будущее: через несколько лет придет к власти гитлеровская шайка, которая твердо усвоила «махагонический принцип» — «из людей золото извлечь легче, чем из рек». Мир будет все больше выворачиваться наизнанку. В 1940—1941 годах Брехт напишет уже упомянутые выше «Разговоры беженцев», в которых «наоборотность» достигнет предела. В первом же разговоре физик Циффель и рабочий Калле устанавливают, что в нынешнем бюрократическом царстве человеческие ценности утратили всякую реальность. Так, «можно сказать, что человек — это просто особое приспособление для хранения паспорта. Паспорт закладывают ему во внутренний карман, как пакет акций в сейф, который, сам по себе не представляя ценности, служит местилещем для ценных предметов». Затем беженцы размышляют о значении порядка во время войны и приходят к столь же парадоксальному выводу: «Порядок заключается в том, чтобы планомерно разбазаривать. Все, что выбрасывают, что портят или разрушают, нужно занести в список, обязательно под номером — это и есть порядок». Вот еще несколько афоризмов, высказываемых собеседниками и характерных для того мира, где справедливы только «истины наизнанку»:

«Человечность вы найдете там, где найдете чиновника, который берет. Пользуясь подкупом, вы можете даже иногда добиться справедливости... Фашистские правительства выступают против подкупа именно потому, что они не гуманны».

«Где ничто не лежит на должном месте — там беспорядок; где на должном месте не лежит ничего — там порядок.

В наше время порядок обычно бывает там, где ничего нет. Порядок заводят не от хорошей жизни».

«Все великие идеи гибнут из-за того, что есть люди».

«Воевать рационально, до конца используя современные виды вооружения, можно лишь тогда, когда плацдарм будущей войны полностью очищен от проживающих на нем народов».

Каждая из приведенных фраз содержит парадокс, то есть логический вывод, который неправдоподобен и все же верен: паспорт — важнее человека; человеколюбие свойственно только взяточнику; порядок — губителен для людей, спасти их может лишь расхлябанность; люди и великие идеи несовместимы и т. д. Все это «истины наизнанку», выражающие сущность «мира наоборот». Каждая из них содержит в себе как бы формулу брехтовской драматургии.

Разберемся в том, какое впечатление производят на читателей такие афоризмы.

Мы привыкли знать и слышать, что великие идеи созданы во имя блага человечества и что люди способствуют их осуществлению. Брехт со спокойной серьезностью утверждает обратное: люди — помеха для торжества абстрактных идей. Такое утверждение предполагает странный допуск: будто бы возможна действительность, лишенная людей, и вот там, в этом диковинном безлюдном мире, «великие идеи» осуществляются без всяких помех. Например, тотальная война — чем не «великая идея»? Но население мешает ее воплотить в жизнь, путаясь под ногами войск и под гусеницами танков; значит, надо куда-то эвакуировать собственное население. Куда же? Желательнее всего убрать свое население на территорию противника, пусть оно мешает ему передвигать войска. Но ведь и противник придет к тому же выводу и эвакуирует свое население на немецкую территорию. Значит, наиболее желательно вести тотальную войну на территории, начисто лишенной вообще всякого населения.

Логично? Абсолютно логично. Можно сказать, это логика сумасшедшего дома. Но что же делать, если современный мир подобен больнице для умалишенных? Если все в нем перевернуто? Постигая такую логику, читатель — или зритель — испытывает прежде всего удивление. Он ошеломлен ее убедительностью и, в то же время, ее явной нелепостью. И тогда он начинает размышлять. Размышляя, он начинает видеть, что официальная пропаганда его оболванивает. Он начинает пересматривать идеи, которые внедряются ему в сознание газетами, радио, кино, театром, и вдруг обнаруживает, что все, внушенное ему в качестве прописных истин, фальшивка.

Но дурную догму нельзя вышибить противоположной — пусть даже хорошей. Догма всегда бесчеловечна, она навязывается человеческому сознанию силой. Другая догма, как бы она ни была гуманна по своему содержанию, окажется столь же бесчеловечной, потому что будет навязана силой. Пропаганда — это использование политической и экономической власти для одурманивания людей. Дурману следует противопоставить пробуждение самостоятельной мысли. Такова задача театра, как ее понимает Брехт.

Что же это за догмы, которые следует опровергнуть? Вернемся к «Разговорам беженцев», произведению, которое явилось суммой идей, выдвинутых Брехтом в его творчестве. Здесь Брехт последовательно раскрывает извращенность всех нравственных представлений в условиях фашистского «порядка», обнажает лживость всех демагогических лозунгов.

«Общественная польза выше личной» — казалось бы, это правило отвечает нормам высокой общественной нравственности. Но «этот лозунг означает только, что государство выше подданного, а государство — это нацисты, и точка. Государство выражает всеобщие интересы всего общества, а именно: облагает людей налогами, предписывает, что делать и чего не делать, мешает им нормально общаться друг с другом и гонит их на войну».

Свобода — казалось бы, это необходимое условие счастья для людей. На самом деле лозунг «свободы» — примитивный обман, несмотря на то, что, как иронически замечает физик Циффель, «люди все еще позво-

ляют себе уйму разных свобод. Например, даже в Германии иногда можно свободно расхаживать по улицам и останавливаться перед витринами, хотя это и не поощряется, ввиду бесцельности подобного занятия».

Труд о л ю б и е — отличное качество. Но в уродливых обстоятельствах, при которых живут Калле и Циффель, «трудовую жизнь надо отменить... Пока мы не покончим с трудовой жизнью, всегда может появиться свободолюбие».

Н р а в с т в е н н о е воспитание в школе человеку, казалось бы, необходимо. На самом деле оно может принести учащимся один только вред, потому что дети «были бы ловко введены в заблуждение относительно того, с чем они столкнутся в реальном мире. Они бы надеялись на... доброжелательность и внимание и совершенно неподготовленными, невооруженными, беспомощными были бы отданы во власть общества».

Э с т е т и ч е с к о е воспитание тоже не сулит хорошего, несмотря на все его несомненные благие свойства. «К чему развивать в себе чувство прекрасного, глядя на картины Рубенса, — ведь потом встречаешься с девушками, у которых у всех одинаковый цвет лица, испорченный на фабрике».

П а т р и о т и з м — замечательное, возвышенное чувство. Но в «мире наоборот» становится непонятным, почему «люди должны питать особенную любовь к той стране, где они платят налоги... Любви к отечеству сильно мешает отсутствие выбора. Как если бы человеку пришлось любить ту, на которой он женится, и не жениться на той, которую он любит... дело обстоит так, как если бы человек больше всего на свете ценил то окно, из которого однажды вывалился». Калле, высказывающий эти скептические мысли, добавляет, обращаясь к Циффелю: «Вам опротивела ваша страна из-за патриотов, которые в ней хозяйничают. Я иногда думаю: что за чудесная страна была бы у нас, если бы она у нас была».

С а м о п о ж е р т в о в а н и е — прекрасное, высочайшее проявление нравственной силы духа. Но «завоевание мирового господства начинается с чувства самопожертвования. Мировое господство держится на

самопожертвовании, нет самопожертвования — нет мирового господства».

И так далее. В мире, где живут Калле и Циффель, все благое преобразуется в зло. Жить в нем в соответствии с предписаниями отвлеченной нравственности значит укреплять и поддерживать его или превращать собственное существование в ад. Как же жить в этом мире? Приспосабливаясь к нему? Стремясь его уничтожить? Пьесы Брехта отвечают на эти вопросы.

Молодой Брехт отрицал весь окружающий его мир, считая, что им управляют злодеи и разбойники, что в его основе — безумие и порок, зло и глупость. В отрицании он заходил иногда слишком далеко: вместе с политическим и общественным строем он готов был проклясть и «старое» искусство, и «старую» нравственность. Такое тотальное отрицание неизменно связано с неясным пониманием социальных отношений. Брехту пришлось проникнуть в их сущность, научиться марксистской оценке добра и зла, чтобы избавиться от анархического бунтарства и верно определить, кто друзья и кто враги. Такая научно обоснованная ясность политической мысли пришла к нему в те годы, когда демагогия наступавшего на немцев-обывателей нацизма стала особенно бессовестной: пробиваясь к власти, сторонники Гитлера сулили народу золотые горы и утверждали, что эра классовых боев позади — необходима солидарность внутри нации; все представители германской расы должны сплотиться против враждебных рас, и прежде всего против евреев или, как кричали на митингах Геббельс и его единомышленники, против «всемирного коммунистического еврейства». Брехт делал все, что было в его силах для развенчания этой нацистской лжи: в «Песне о классовом враге» он писал:

Однажды они зашагали,
Новый вздымая флаг.
И кто-то сказал: «Устарело
Понятие «классовый враг».
Но я узнавал в колоннах
Немало знакомых рож,
И голос, оравший команды,
На фельдфебельский был похож.

Стремясь понять, что происходит в Германии и, главное, каковы пути ее дальнейшего развития, Брехт пришел к марксизму. И. Фрадкин обстоятельно прослеживает различные пути, по которым Брехт шел к научной теории общества, и утверждает, что таких путей было по меньшей мере три: «...интеллектуально-познавательные интересы писателя, гуманное чувство социальной справедливости, логика творческих исканий»¹.

И. Фрадкин приводит свидетельство тогдашнего друга Брехта, публициста и социолога Фрица Штернберга, рассказывающего, как 1 мая 1929 года Брехт из окна его квартиры увидел расстрел безоружных рабочих полицейскими; Брехт был бледен как мел, и, говорит Штернберг, «я думаю, что переживания этого дня не в последнюю очередь были тем фактором, который его затем все больше склонял в сторону коммунистов... То, что рабочие, которые хотели продемонстрировать 1 мая, как они привыкли в течение десятилетий, для полиции были лишь «сволочью», это опять-таки было для Брехта переживанием, которое он никогда не мог забыть; спустя десять лет, когда мы уже давно были в эмиграции, он рассказывал мне об этом»².

Брехт двигался к марксизму неуклонно, но трудно. Сергей Третьяков, который во многом способствовал философско-политическому образованию своего немецкого друга, образно и точно писал об его пути: «С высот интеллектуальной эквилибристики, тропкою ленинских статей хромым шагом пришел Брехт к коммунизму. Туда, где живые люди бьются за свое живое дело. Свои тренированные в спорах и силлогизмах мозги логиста отдал он на конкретную работу...

Он вышел на улицу, чтобы говорить не только язвительные парадоксы, которые под силу лишь уточненной аудитории интеллектуалов. Он говорит простые слова и простую громадную правду, которая тяжелой поступью ходит по земле в рядах веддингских, нейкельнских, эссенских, гамбургских пролетариев, и они отвечают грозным смехом своим и аплодисментами ла-

¹ И. М. Фрадкин. Бертольт Брехт. Путь и метод. М., «Наука», 1965, стр. 60.

² Там же, стр. 61.

донец, знающих трудную работу, словам пьес Брехта»¹.

Постепенно становясь марксистом, Брехт уже иначе, более глубоко и социально осмысленно понимал собственную идею «наоборотного» мира. Действительность такова, что она извращает все естественные свойства и склонности людей, но мало это понять и представить на сцене — надо найти способ перевернуть мир с головы на ноги. Надо объяснить людям, что

*Дождь не взлетает кверху,
Он совсем не таков.
Но он может пройти, если солнце
Выглянет из облаков.*

(«Песня о классовом враге»)

А сделать так, чтобы солнце выглянуло, — это, оказывается, во власти человека: познав мир, можно и нужно переделать его.

Драматург обладает могущественными средствами для преобразования людских умов. И Брехт ищет наиболее эффективные способы, чтобы такое преобразование осуществить. Он проникается интересом к революционным книгам Горького, из которых особенно высоко ценит «Мать». Во многом он согласен с Горьким, политическая направленность повести ему близка. Тем более, что тема материнства давно влечет его и останется надолго в центре его внимания.

МАТЕРИНСКАЯ ЛЮБОВЬ

В течение десятилетий Брехт разрабатывал эту тему: сквозь нее лучше всего можно было показать устройство общества и смысл человеческой жизни. Любовь матери — самое естественное, самоотверженное и в то же время эгоистическое чувство, инстинкт, который свойствен всем живым существам. В брехтовском мире, где действуют законы «существования наоборот», извращается и это чувство, казалось бы неизменяемое. Позднее мы увидим, как мамаша Кураж, любящая своих детей, теряет всех, одного за другим,

¹ С. Третьяков. Дэн Ши-хуа. Люди одного костра. Страна-перекресток. М., «Советский писатель», 1962, стр. 492.

потому что любовь ее эгоистическая и животная и потому что она, желая прокормить детей, наживается на войне, которая этих же детей и пожирает. Брехт ищет настоящей нравственности: она противоположна тому, что делает храбрая и житейски умная, но лишенная прозорливости Анна Фирлинг, мамаша Кураж. В поисках этой нравственности он перед самым наступлением фашизма написал пьесу «Мать» (1930—1932) по М. Горькому. В примечании к первому изданию (1933) Брехт писал: «Это инсценировка романа Максима Горького. Первое представление состоялось в Берлине в годовщину смерти великой революционерки Розы Люксембург».

Инсценировка романа — это и так и совсем не так. Пьеса Брехта использует сюжетную линию горьковской повести, в ней действуют многие персонажи из Горького, и все же это совсем другое произведение. Как известно, «Мать» Горького написана в 1906 году и в ней идет речь о событиях, предшествовавших первой русской революции. Пьеса Брехта охватывает гораздо больший период: Павел Власов, отправленный в сибирскую ссылку, возвращается в 1912 году; пытается перейти финскую границу, он попадает в руки полиции, и его казнят. Но и этот эпизод не последний, — действие доведено до 1917 года, когда шестидесятилетняя Пелагея Ниловна шагает в рядах бастующих рабочих и восставших матросов. Последняя сцена характерна для стиля брехтовской пьесы, которая представляет собой в большей степени повествование, нежели драматическое действие:

В а с и л и й Е ф и м о в и ч. Зимой тысяча девятьсот шестнадцатого-семнадцатого года бастовало двести пятьдесят тысяч рабочих.

П р и с л у г а. Мы несли плакаты: «Долой войну!», «Да здравствует революция!» — и красные знамена. Наше знамя несла шестидесятилетняя старуха. Мы сказали ей: не тяжело тебе? Дай знамя нам. Но она ответила...

М а т ь. Нет, сейчас не дам. А когда устану, тогда ты понесешь. Потому что еще много дела у меня, Пелагеи Власовой, вдовы рабочего и матери рабочего!..

Горький одобрил пьесу Брехта. Немецкий драматург и в самом деле взял из повести главное — развитие героини, которая постепенно становится сознательным деятелем революции. Но Брехт не только продолжает Горького, он и спорит с ним, спорит прежде всего со стилистическим строем его прозы. Горький пишет намеренно романтично. Вот несколько примеров: восьмая глава первой части начинается словами: «Маленький дом на окраине слободки будил внимание людей; стены его уже щупали десятки подозрительных взглядов. Над ним беспокойно реяли пестрые крылья молвы...» В одиннадцатой главе той же части читаем: «В комнате непрерывно звучали два голоса, обнимаясь и борясь друг с другом в возбужденной игре». В двенадцатой главе о забастовке рассказано так: «Слова его (Рыбина. — *Е. Э.*) падали на толпу и высекали горячие восклицания... голоса сливались в шумный вихрь... Раздражение, всегда дремотно таившееся в усталых грудях, просыпалось, требовало выхода, торжествуя летало по воздуху, все шире расправляя темные крылья... облитые потом лица горели, кожа щек плакала черными слезами... (Павла) охватило желание бросить людям свое сердце, зажженное огнем мечты о правде». В тринадцатой главе: «Перед ним колыхалось огромное, черное лицо толпы и требовательно смотрело ему в глаза. Она (мать. — *Е. Э.*), вздрогнув, как обожженная тихими словами, приложила руку к сердцу и ушла, бережно унося его ласку». В пятнадцатой главе: «В груди ее птицею пела радость». Такова у Горького авторская речь — приподнятая, метафорическая, декламационно-пышная. Такова же и речь его персонажей — они, во всяком случае многие из них, говорят торжественно, величаво, многозначительно. Вот разговор Павла с неграмотной Пелагеей Ниловной, кончающий десятую главу. Мать «заговорила, сдерживая дрожь страха:

— А может, они пытаются людей? Рвут тело, ломают косточки? Как подумаю я об этом, Паша, милый, страшно!..»

Сын отвечает:

«— Они душу ломают... Это больнее — когда душу грязными руками...»

Ничего похожего у Брехта нет. Его персонажи говорят трезвой, деловой, иногда чуть иронической прозой. Ничто так не чуждо его пьесе, как романтическая патетика. Вот сцена обыска — это она кончается приведенным только что обменом реплик. В пьесе Брехта она до схематичности немногословна и сдержанна. В сущности, близки горьковскому тексту только первые семь эпизодов — потом пьеса и повесть расходятся в разные стороны. Пьеса Брехта открыто поучительная, дидактическая, иногда напоминающая учебник политграмоты: перед зрителем в диалогах раскрываются простейшие общественно-политические понятия, азы социализма, да еще так, как их воспринимает неграмотная женщина, которая приобщается к политической жизни.

Для метода Брехта особенно характерна сцена XIII, в которой рассказывается, именно рассказывается, по системе эпического театра — эпизод «патриотического сбора меди» в 1916 году. Монолог Власовой — превосходный пример «очужденного» рассуждения, напоминающего монологи солдата Швейка у Гашека. Пелагея Ниловна принесла медную кружку, и женщине, которая говорит: «Как хорошо, что наша война идет с таким успехом!», она отвечает:

У меня только совсем махонькая кружка. Что из нее выйдет? От силы пять-шесть патронов. А сколько из них попадет в цель? Ну два из шести. А из этих двух разве что один — насмерть. Вот из вашего котелка выйдет не меньше двадцати патронов. А вон кофейник той дамы, что стоит впереди, — это целая граната. Такая граната убивает сразу пять, а то и шесть человек. (*Пересчитывает посуду.*) Раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь... Постой, у одной дамы две кастрюли, значит — восемь. Значит, небольшая атака обеспечена... Встретилось мне двое солдат — следовало бы донести на них, — и говорят: «Неси свою медь, старая дура, чтобы войне совсем конца не было»: Как вам это нравится? Ужас! Вас, говорю, надо просто-напросто расстрелять. Кружечку стоит отдать хоть на то, чтоб заткнуть ваши поганые глотки. Два патрона-то из нее выйдет. Зачем я, Пела-

гея Власова, отдаю свою кружечку? Для того, чтобы война не кончилась!

Брехт не слишком озабочен психологической достоверностью: его больше интересует движение мысли, неотразимость логического парадокса. В эпизоде сдачи меди речь идет о том, что так важно для всего его творчества: об ответственности каждого, даже самого маленького обывателя, за великие преступления века и о необходимости противостоять пропаганде, путающей мозги этих обывателей. Власова научилась такой устойчивости, ей помогли сын-революционер и грамота. Окончательно открыла ей глаза гибель сына.

Жизнь попирает законы естественного бытия: мать должна смириться со смертью сына, потому что его борьба против насилия справедлива и необходима. Отношения матери и сына — это для Брехта простейшая и важнейшая ситуация, в которой испытывается душевная сила человека. Еще в 1924 году он написал «Балладу о матери и солдате» (потом она войдет в пьесу «Мамаша Кураж и ее дети»), где мать умоляла сына:

Тебя пули сразят, тебя пики пронзят
И поглотит река без возврата.
Пропадешь среди льда! Не ходи никуда!..

(Перевод Т. Сикорской)

Сын не послушался — и он погиб, захлебнулся в пучине. Мать была права — ее сын-солдат рвался поработать дальние страны и мечтал: «...с набитой сумой мы вернемся домой».

Баллада кончается словами матери:

Безумен и слеп, кто пойдет за ним вслед.

Другая мать — из пьесы — не останавливала сына. Она сама благословила его на разумную и необходимую героическую смерть, на смерть во имя других людей. Одновременно с пьесой «Мать» Брехт написал «Колыбельные песни» (1932) — монологи матери, — той самой, Власовой, только немки. Эта мать еще беременной мечтала о том, что сын ее будет борцом:

Когда я носила тебя в себе,
Меня страх за тебя, мой любимый, томил.

Я все думала: тот, кем беременна я,
Попадет в нехороший мир.
И я твердо решила: сын мой не будет
Ошибаться, как часто случалось со мной;
Тот, кем беременна я, добьется,
Чтоб исправился шар земной.

А когда долгожданный сын появился на свет, мать уже ни на миг не может отделаться от страха за его будущее и от мысли о том, что это будущее не рок, — оно в его собственных руках и зависит от его разума:

Я ночью гляжу на тебя, сопящего так беспокойно.
Ощупываю порой крохотный твой кулачок.
Я знаю: они для тебя уже планируют войны.
Так что же мне делать, чтоб ты не поверил злодейским
их бредням, сынок?

Не для того я вскормила тебя своей грудью
И вложила в тебя весь жар материнской любви,
Чтобы тело твое разорвали на клочья орудья,
Чтобы, пронзенный штыком, ты захлебнулся в крови.

Конечно, это трагедия матери — отправлять сына в бой и, может быть, на смерть, как случилось с Павлом Власовым. Но это высокая трагедия. То, что суждено матери из баллады о солдате или мамаше Кураж, тоже трагедия, но не освященная идеалом будущего. Есть, однако, еще один вариант трагедии, и он, вероятно, самый страшный. О нем стихотворение 1944 года «Песня немецкой матери», матери, взрастившей палача:

Мой сын, я коричневую рубашку
Подарила тебе и пару сапог.
Кабы знала я все, что знаю теперь,
Я б повесилась, видит бог.

Мой сын, я слыхала твой возглас «хайль»,
Резкий гортанный крик.
Я не знала, что у кричащего так
Должен отсохнуть язык.

Мой сын, ты твердил, что раса героев
Мир очистит огнем и мечом.
Я не знала, не думала, не понимала,
Что ты у них был палачом...

Материнская тема у Брехта-драматурга и Брехта-поэта отражает его постоянное стремление сказать самое главное о сложнейших отношениях своего времени, обратившись к первоосновам человеческого бытия. Мать и сын — что может быть естественнее их взаимной любви? В XX веке, веке несправедливых войн, лжи, насилия, демагогических лозунгов и всеобщей извращенности мать либо посылает сына на гибель, либо сама становится причиной его гибели, либо проклинает его. Пройдет полтора десятилетия, и Брехт — уже в самом конце своего творческого пути — вернется к теме материнской любви — в пьесе «Кавказский меловой круг» (1945, 1953—1954): здесь окажется, что человеческие отношения между людьми неизмеримо важнее формальной родственности, важнее тех биологических «уз крови», которые связывают мать с ребенком.

Брехт придавал большое значение тому факту, что пьеса «Мать» написана в духе проповедуемого им «эпического театра». Он писал о том, что «Мать» «принадлежит к произведениям антиметафизической, материалистической, неаристотелевской драматургии», и пояснял: «Созданию пьесы предшествовали напряженные поиски и многолетние сценические эксперименты; система мышления, которая привела к неаристотелевской драме, испытала воздействие научной мысли: новейшей психологии, физики, эмпирической философии и т. д., и не случайно именно этот тип драматургии был введен в область политики самым передовым политическим движением нашего времени — марксистско-пролетарским».

Что же значит «неаристотелевская драматургия»? Дабы это понять, необходимо обратиться к театральной теории Брехта, развитой им в многочисленных статьях, трактатах, диалогах и даже стихотворениях.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ

БОЛЬШЕ СВЕТА НА СЦЕНУ!

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

Эта высокая оценка дана поэтом Иоганнесом Бехером, произнесшим 18 августа 1956 года взволнованную речь над могилой своего друга и соратника. Бехер поставил теоретические труды Бертольта Брехта в один ряд с его художественными созданиями — с его лирикой, пьесами и сатирической прозой. Бехер был прав. Значение теоретического наследия Брехта трудно переоценить.

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

тяжении всей жизни Брехт оставался верен своему эстетическому принципу — борьбе с буржуазным миром и искусством. На первых порах протест Брехта был умозрительным. Позднее он приобрел характер открытого наступления на буржуазную действительность. Бертольт Брехт никогда не становился пассивным созерцателем, никогда искусство не было для него самоцелью, предметом игры или упражнений в области формы. Он с величайшим презрением относился к писателям, прибыльно торгующим беспросветным пессимизмом, — он уподоблял их художнику, который стал бы расписывать натюрморты на стены тонущего корабля. Он имел право сказать о себе в одном из стихотворений эмигрантской поры:

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

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

Глубоко ощущая гнет общественной несправедливости и лжи, Брехт посвятил себя борьбе со всем, что враждебно человеку, что унижает и калечит его дух и тело. Он верил, что призвание поэта — открывать людям глаза, нести им правду, развеять колдовскую власть демагогии, срывая покровы лжи. Брехту как художнику свойственно стремление обнажить перед людьми законы общественной действительности, представить голую, простую и в своей простоте убийственно неотразимую истину. Это одна из любимых мыслей Б. Брехта, и она проходит через многие его статьи, стихи, пьесы, новеллы, философские и сатирические диалоги.

В «Стихах изгнания» он сформулировал ее со свойственной ему беспощадной четкостью:

Они подкупили попов, и попы говорят по-латыни,
А я перевожу эти речи с латыни на простой язык,
и тогда

Они оказываются шарлатанством.
Я сбрасываю с возвышения
Весы их правосудия и показываю всем
Фальшивые картонные гири...

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

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

Осветитель, дай нам побольше света на сцену!
Как можем мы, драматург и актеры,
В полутьме представлять наши картины жизни?
Мертвенный сумрак
Наводит на зрителя сон. Нам же нужно, чтобы
Был бодр он и бдителен. Пусть же
Он мечтает при свете.

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

ХОРОШИЙ СПОРТ

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

Но в одном отношении Бертольт Брехт аугсбургского периода предвосхищает зрелого Брехта: он страстный, можно сказать, фанатический поборник современности на сцене. Он восхищается авторами-классиками лишь в том случае, если их пьесы отвечают живым запросам сегодняшнего зрителя, — музейные экспонаты на театральных подмостках не вызывают в нем ни интереса, ни даже почтительности. Пока, в Аугсбурге, он относится к ним с иронией. Через несколько лет, в середине двадцатых годов, он станет еще радикальнее. «Филологи» — презрительно отзывается он о людях, воскрешающих на сцене памятники литературной истории. «Драма, — пишет он в 1924 году в «Берлинер берзёнкурир», — если ей вообще суждено шагать вперед, спокойно перешагнет через трупы филологов». Теперь он отвергает не только старую драматургию, но и традиционный буржуазный театр, утративший контакт с публикой и свою общественную функцию. В статье 1926 года «Больше хорошего спорта» он решительно заявляет: «Театр без контакта с публикой — бессмыслица.

Значит, наш театр — бессмыслица. Театр сегодня потому не установил еще контакта с публикой, что театр не знает, чего от него хотят. Того, что он когда-то мог, сегодня он уже не может, а если бы и мог, никто бы уже этого не захотел. Но театр упорно делает то самое, чего он уже не может и чего никто уже не хочет» («Берлинер берзенкуир», 1926, 25 декабря).

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

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

Итак, спорт привлекает Брехта несколькими свойствами. Прежде всего, это борьба, в которую поневоле вовлекается и зритель, это — прекрасное искусство людей, которые во время игры кажутся гармонично развитыми и свободными от общественного гнета. Иллюзия активизации публики, борьба как самоцель, возрождение прекрасной и чистой зрительской взволнованности — все это кажется Брехту залогом обновления театра. Брехт-драматург наиболее четко воплотил эти идеи в пьесе «В чаще городов» (1921).

Но позиция Брехта шаткая, слабая — он вскоре и сам должен был это понять. Может быть, интерес к спорту и спортивным зрелищам в самом деле был характерен для современных ему жителей Веймарской республики. Но жизненная борьба не самоцель. И ве-

дут ее люди не ради собственного удовольствия и развлечения. Да и люди-то эти, борющиеся на поле жизненного стадиона, отнюдь не свободны и далеко не всегда прекрасны. Брехт, честный художник, не мог долго оставаться в романтическом царстве спортивной утопии. Реалистический театр требовал иных решений.

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

Стремясь осмыслить действительность, Брехт принимается за серьезное изучение диалектики и исторического материализма. Он читает труды Маркса, Энгельса, Ленина, овладевает научным пониманием общественных закономерностей. Еще в октябре 1926 года он писал своей сотруднице и соавтору Елизавете Гауптман: «Я по уши в «Капитале». Мне теперь необходимо все это очень точно знать...» Брехт создает остро политические пьесы, такие, как «Трехгрошовая опера» (1928), «Подъем и упадок города Махагони» (1928—1929), «Святая Иоанна скотобоев» (1929—1931), «Мать» (1930—1932), начинает работу над антифашистской пьесой «Круглоголовые и остроголодые», оконченной в 1934 году. В эти годы бешеного наступления гитлеровского фашизма Брехт бесповоротно связывает себя с коммунистической идеологией. В этот же период рождается теория эпического театра.

ЗРИТЕЛЬ ДОЛЖЕН ГОЛОСОВАТЬ

«Только новая цель рождает новое искусство», — так заявляет Бертольт Брехт в 1929 году в статье «О темах и форме». Какова же эта цель? Сам драматург отвечает: «Эта новая цель — педагогика». Задача в том, чтобы посредством театра перевоспитать публику.

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

Взывая к интеллекту, Брехт еще в 1926 году мотивировал это его всеобщностью: «Чувство — дело личное, оно ограничено. Разум, напротив, обладает честностью и относительно всеобщим характером» («Ди литерареше вельт», 1926, 30 июля).

Не следует, впрочем, думать, что, обращаясь к разуму зрителя, Брехт игнорировал мир эмоций. Годом

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

² Там же, стр. 39.

³ Там же, стр. 40.

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

отвечающем эмоциональному миру современного человека.

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

Итак, Брехт выступает против «кулинарного» искусства, в чистом виде воплощенного для него в традиционной опере (заметим, кстати, что Брехт оговаривается, — он не имеет в виду великие творения Моцарта или Бетховена, которые «содержали элементы мировоззрения, активного начала»). Брехт решительно отвергает позицию публики в современном ему оперном театре.

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

По мнению Брехта, «самое замечательное свойство человека — это его способность к критике; она, эта способность, породила величайшие достижения, решающим образом улучшила жизнь». Эти слова содержатся в заметке «О театральности фашизма» (примерно 1939—1940 гг.), Брехт говорит здесь о театре и политике одновременно. Гитлер пользуется традиционными приемами старого театра: лицедействует, разыгрывая перед своими слушателями некую зловещую роль, и втягивает их в сопереживание. Это сопереживание противоположно способности к критике, ибо «тот... кто вживается в образ другого человека, и притом без

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

остатка, тем самым отказывается от критического отношения к нему и к самому себе. Вместо того чтобы бодрствовать, он бродит по земле как лунатик. Вместо того чтобы делать что-то, он позволяет что-то проделывать с собой. Он — существо, с которым и за счет которого строят свою жизнь другие, сам же он никак не строит свою жизнь. Ему только кажется, будто он живет, в действительности он прозябает. Ему попросту навязывают определенный образ жизни». Принуждая зрителя к вживанию, театр (все равно какой — может быть и политический, как в случае с фашизмом) лишает его активности. Задача же искусства — побуждать человека к активной критике.

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

ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР

В стихотворении «Речь к датским рабочим-актерам об искусстве наблюдения» (конец тридцатых годов) говорится:

...судьба человека — сам человек.

Потому

Мы от вас, актеров

Нашей эпохи, эпохи великого перелома,

Власти людей над миром и над людской

природой,

Требуем: играйте иначе и покажите

Нам мир человека таким, каков он на самом деле:

Созданный нами, людьми,

И подверженный изменению.

Брехт не уставал повторять, перефразируя известный тезис К. Маркса о Фейербахе, что «до сих пор театр только отражал мир — задача театра заключается в том, чтобы способствовать его изменению». Именно эта установка на активное вмешательство театра в жизнь, на преобразование психологии зрителя при помощи могущественных средств театрального зрелища

составляет душу новаторских поисков Брехта. Он никогда не стремится к формальному новаторству ради новаторства. Несмотря на пошлые теоретизирования недругов, он справедливо считал себя реалистом. «Есть много способов сказать правду и много способов утаить ее. Наша эстетика, как и наша мораль, определяется требованиями нашей борьбы», — писал он в 1938 году в заметке «Широта и многообразие реалистического метода», заметке, которая направлена против тенденции поставить реалистическому методу формальные границы.

Брехт сравнивал здесь творческий метод того писателя, которого иногда считают наиболее полным воплощением «реализма в чистом виде», — Бальзака, с методом другого гениального художника слова, одного из своих любимых поэтов — Шелли. Конечно, утверждает Брехт, у Бальзака можно многому учиться, да и многому научилась у него современная литература. «Но таким поэтам, как Шелли, в великой школе реалистов принадлежит еще более почетное место, чем Бальзаку». Бальзак изображал действительность в жизнеподобных образах, жизнь — в формах самой жизни. Шелли пользуется фантастической образностью, его обобщения более емки. Брехт приводит стихотворение Шелли «Карнавальное шествие Анархии», в котором описывается процессия чудовищных масок: идут Резня в маске лорда Кэстлри, Обман в личине лорда Эльдона, «Лицемерие, одетое в клочья Ветхого завета», Анархия, Спесь... Брехт считает, что символика не противоречит реализму, что фантастические элементы в романах Сервантеса и Свифта не подорвали, а бесконечно усилили их реализм, потому что «внешние, формальные элементы отнюдь не являются признаками реализма» и «проблема реализма — это не проблема формы». В стихотворении Шелли Брехта пленяет то, что «каждая строка здесь — это голос самой действительности», что «символическая манера письма не помешала Шелли говорить о самых конкретных вещах; в полете творческой фантазии он не потерял почвы под ногами». И Брехт формулирует так свое отношение к теории реализма: «...если бы оказалось, что его (Шелли. — Е. Э.) баллада не соответствует привычным определениям реалистического метода, то нам следовало бы по-

заботиться об изменении, расширении и уточнении этих определений».

Выходит, по Брехту, что Шелли более реалистичен, чем Бальзак, ибо, пишет Брехт, «творения Шелли помогают мыслить более общими категориями». Из этой формулировки следует сделать выводы.

Прежде всего — вывод о том, что понимает Брехт под «реалистическим методом». Реализм для Брехта отнюдь не совокупность формальных приемов и не какой-то определенный способ изображения (например, в формах, похожих на жизнь); реализм — это художественный метод, требующий познания и образного воплощения сущности социального бытия, иначе говоря — основных общественных закономерностей. Есть у Брехта интереснейшая заметка «Нечто к вопросу о реализме», написанная по поводу фильма «Куле Вампе», который был создан им в 1932 году вместе с режиссером Златаном Дудовым и композитором Гансом Эйслером. В этой заметке идет речь о беседе с цензором по поводу одной из частей фильма, рассказывавшей о самоубийстве молодого безработного. Цензор, по отзыву Брехта, оказался умным человеком. Он высказал свои возражения против метода изображения, потому что, как он заявил, самоубийство безработного показано «не в интересах той группы общества, которую представляю я и интересы которой защищаю». Авторы фильма выразили недоумение, и тогда умный цензор им объяснил, что они показали не отдельного человека «из плоти и крови, отличающегося от других людей своими заботами, радостями, наконец, просто своей особенной судьбой», а некий общественный тип. Цензор сомневался, может ли он разрешить этот фильм, потому что «у него (фильма. — Е. Э.) есть тенденция изображать самоубийство как явление типическое, не как участь того или иного (не совсем здорового) индивидуума, а как судьбу целого класса!» Цензор не имел бы ничего против показа «потрясающей судьбы отдельного человека», — такой показ не таил бы в себе чего-либо противозаконного; но изображение самоубийства как явления типического, как судьбы класса — это толкает зрителя на активность, к выводу о необходимости изменить социальный порядок. Заметка Брехта кончается словами: «Уходя домой, мы не

скрывали своего уважения к цензору. Он проник в существо нашего произведения глубже самых благожелательных критиков. Он прочитал нам небольшую лекцию о реализме. Правда, с полицейской точки зрения».

Итак, для реалистического метода не обязательна подробная индивидуализация персонажа: главное — это типическое изображение, вызывающее в зрителе активную потребность переделать общество. Создание типа может осуществляться разными способами, с использованием любых форм авторского вымысла. В «Куле Вампе» нет фантастики, в стихотворении Шелли или в романе Сервантеса она есть, но все эти три произведения относятся к реализму.

Брехт очень настаивал на том, что в реалистическом искусстве нельзя ограничиваться уже открытыми и опробованными методами, что, творя для революционного народа, мы «не имеем права цепляться за «испытанные» правила повествования, за классические образцы, взятые из истории литературы, за вечные каноны эстетики... Наше понятие *реализма* должно быть широким и классовым, свободным от тесных эстетических рамок и возвышающимся над условностями». Приведенные строки содержатся в статье «Народность и реализм» (1938). В той же статье Брехт формулирует свое понимание народности; конечно, следует творить для революционного народа, но нельзя приравниваться к уже сформировавшимся вкусам и привычкам этого народа: «Литературное произведение доступно пониманию не только в том случае, когда оно написано точь-в-точь так, как другие произведения, которые были поняты. Ведь и эти другие, понятые произведения не всегда писались так, как предшествовавшие им. Для того, чтобы они были поняты, пришлось потрудиться. Вот и нам тоже придется потрудиться для того, чтобы новые произведения были поняты». Брехт завершает развитие этой мысли следующим афоризмом: «Кроме народности сегодняшней существует еще народность завтрашняя».

Брехт за новые, непривычные, новаторские формы искусства, за воспитание читателя и зрителя, которым эти формы должны стать понятны, — если не сегодня, то завтра. Важно лишь, чтобы произведение искусства вскрывало, как говорится в той же статье, «комплекс

социальных причин», чтобы оно разоблачало «господствующие точки зрения как точки зрения господствующих классов» и стояло «на точке зрения того класса, который способен наиболее кардинально разрешить самые насущные для человеческого общества проблемы». Эти идеи были широко развиты Брехтом в пятидесятых годах, в частности в его тезисах «О социалистическом реализме» (1954). В них, а также в заметках «Социалистический реализм в театре» подчеркивается, что приверженцы этого творческого метода должны реалистически относиться не только к своим темам, но и к своей публике. «Художественное произведение, созданное на основе социалистического реализма, вскрывает диалектические законы общественного развития, знание которых помогает обществу определять судьбу человека. Оно приносит радость открытия этих законов и наблюдения за их действием».

Но вернемся к статье Брехта о стихотворении Шелли. Мы помним, что Брехт поставил Шелли выше, чем Бальзака, в отношении реалистического познания и воплощения мира. На первый взгляд это утверждение выглядит парадоксом. Оно становится до конца понятным и по-своему убедительным, если вдуматься в театральную-эстетическую систему Брехта. Система эта изложена во многих статьях, но наиболее последовательно и полно в написанном в 1948 году трактате «Малый органон» для театра».

Новый театр, утверждает Брехт, должен быть театром нового времени и века науки. Наука дала человеку огромную власть над природой, многое изменила в мире. Иной стала наша планета, появились небывалые прежде скорости, побеждены стихии воздуха, огня, воды. Но — и это исходная точка рассуждения Брехта — буржуазный класс, обязанный именно науке своим господством, всячески препятствует тому, чтобы наука озарила своим светом ту область, которая для многих еще тонет во мраке, — область отношений, складывающихся между людьми в процессе покорения природы.

Взаимоотношения людей стали более сложными и более загадочными для наблюдателя, чем когда бы то ни было прежде. «Эксплуатация природы обогащает лишь немногих, потому что эти немногие эксплуати-

ругуют людей. То, что могло бы стать прогрессом для всех, становится лишь самоутверждением немногих, все большая часть производства идет на то, чтобы создать средства истребления для гигантских войн. В этих войнах матери всех народов, прижимая к себе детей, в ужасе смотрят на небо, ожидая появления в нем смертоносных созданий науки». Буржуазный класс стремится отвести науку от общества. Но наука эта возникла сто лет назад (Брехт, пишущий это в 1948 году, имеет в виду «Коммунистический манифест»), в борьбе угнетенных с угнетателями. Современный театр, развлекая зрителя, должен не забывать о своей главной задаче — раскрывая сущность общественных отношений, будить политическую активность зрителя. Брехт ставит вопрос: «Какова та действенная позиция в отношении природы и в отношении общества, которую мы, дети научного столетия, должны занять в нашем театре, получая в то же время наслаждение от зрелища?» — и отвечает: «Позиция эта — критическая. В отношении реки критическая позиция в том, чтобы изменить течение реки; в отношении яблони — в том, чтобы сделать яблоне прививку; в отношении средств передвижения — в том, чтобы создавать новые конструкции автомашин и самолетов; в отношении общества — в том, чтобы совершить общественный переворот».

Итак, театральное зрелище, доставляя зрителю эстетическое наслаждение, должно, во-первых, в художественной форме раскрывать познанные марксистской наукой законы общественного бытия, во-вторых, спектакль должен пробуждать в зрителе революционную активность. Таковы задачи театра.

В этой связи необходимо остановиться на полемике Брехта с декадентским театром, с одной стороны, и «театром перевоплощения» — с другой.

Декадентский театр убаюкивает зрителя, заставляет его забыть о мире социальных противоречий и классовый борьбу, уводит его в мир иллюзорных человеческих отношений, внушает людям мораль, выгодную господствующему классу. Брехт начисто отрицает этот театр.

Сложнее отношение Брехта к «театру перевоплощения». Признавая эстетическую ценность спектаклей этого театра, Брехт решительно с ним полемизирует,

полагая, что он не в состоянии выполнить те задачи, которые должен ставить перед собой современный театр, театр научного века, театр пролетарской революционности и социалистической идейности. В чем же Брехт не согласен с «театром перевоплощения»? По мнению Брехта, актер, перевоплощаясь, перестает быть собой и становится персонажем, которого он изображает. Возникает иллюзия, достижение которой и является «основной целью обычного театра». Зритель как бы присутствует в качестве свидетеля в помещении, случайно лишенном четвертой стены. Поддавшись власти иллюзии, зритель забывает и об актере как исполнителе роли, и о самом себе как зрителе — он теперь только пассивный свидетель. Актер, «впадая в транс», увлекает и его. Возникает «магическая» сила воздействия сцены на зрительный зал — некое «гипнотическое поле». Зритель не думает — он сопереживает. Именно это Брехт и считает дурной стороной такого зрелища. «Нельзя требовать от зрителя, чтобы он оставлял свой разум на вешалке», — говорил Брехт своему другу, писателю Эрнсту Шумахеру («Нойе дойче литератур», 1956, № 10). Зритель должен думать! Не только думать, но и со всем темпераментом делать выводы о необходимости изменить общественный порядок.

Бертольту Брехту как теоретику театра свойственна известная ограниченность: увлеченный стремлением утвердить свою театральную систему, он нередко умалчивал о достижениях мастеров иного плана, иных театральных систем. Полемизируя с театром, который он называл «аристотелевским»¹, Брехт порой проходил мимо его достижений и даже отрицал их. Однако такая полемическая нетерпимость в большой степени относится к периоду «бури и натиска» — к двадцатым и отчасти тридцатым годам. Позднее Брехт пришел к тем эстетическим принципам, которые он недвусмысленно формулировал в уже цитированной статье с показательным заглавием «Широта и многообразие реалистического метода».

¹ Термин «аристотелевский театр» тоже носит у Брехта полемический характер. В «Поэтике» Аристотеля театральное искусство рассмотрено более разносторонне, чем Брехт это изображает (ср., например, теорию «катарсиса»).

В начале пятидесятых годов Брехт написал несколько заметок о системе Станиславского, в которых выразилось его сложное отношение к наследию создателя МХАТа. Брехт признает, что у театра Станиславского можно многому научиться. Так, он видит достоинство системы прежде всего в том, что она — система, а также в том, что Станиславский:

1) умел сообщить всякой, даже натуралистической пьесе, поэтические черты;

2) он «учил актеров общественной значимости игры на театре»;

3) он создал подлинно ансамблевый театр, в котором все, большие и малые исполнители, представляют собой «ансамбль звезд»;

4) он «вносил в каждую пьесу богатую мыслями концепцию и массу тонко разработанных деталей. Одно ничего не стоит без другого»;

5) он учил актера играть самого себя и людей, воплощаемых им на сцене, и обязал его быть правдивым;

6) он умел сочетать естественное со значительным, не пугаясь изображения безобразного;

7) он вскрывал в своих постановках самую суть общественной жизни, понимая ее «сложность и дифференцированность»;

8) он «был убежденным гуманистом и как таковой вел свой театр по пути социализма»;

9) для каждой постановки он умел находить новые художественные средства; из его театра выходили такие значительные художники, как Вахтангов, «которые со своей стороны развивали искусство своего учителя совершенно независимо от него».

Наконец, Брехт особо выделяет в системе Станиславского учение о сверхзадаче, выполняя которую актер «объективно представляет отношение общества к данному персонажу».

И все же Брехт решительно спорил со Станиславским и его системой, видя в ней «вершину буржуазного театра», обнаруживая в ее центральных идеях «мистический, культовый характер». Главное, что Брехт не принимал у Станиславского, было требование «полного перевоплощения»; положение Станиславского «зритель должен забыть, что он в театре» вызывало решительный протест Брехта, потому что это, по его

мнению, ведет к «воспитанию безволия». Впрочем, Брехт иногда замечал, что и Станиславский на «полном вживании» не настаивал. В беседе с актерами накануне конференции о Станиславском Брехт настойчиво подчеркивал, что Станиславский «беспрерывно твердит о сверхзадаче и требует все подчинять идее» и что эту сторону его системы нельзя игнорировать, — она приближается к системе самого Брехта. В интересном диалоге «Станиславский и Брехт» он указывал: разница между ними, прежде всего, в том, что «Станиславский, ставя спектакль, главным образом актер, а я, когда ставлю спектакль, главным образом драматург...» В сущности, учение Брехта, по его собственному признанию в этом диалоге, «исходя из системы Станиславского, можно было бы описать как систему, касающуюся сверхзадачи». Но как бы Брехт ни оценивал Станиславского, он строил свою театральную теорию, опровергая «театр перевоплощения».

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

Так Брехт пришел к теории «эпического театра». В статье «Уличная сцена» (1940) он писал: «Сторонники этого эпического театра утверждали, что с помощью такого метода легче овладеть новыми темами, сложнейшими перипетиями классовой борьбы

в момент ее чудовищного обострения, ибо эпический театр дает возможность представить общественные процессы в их причинно-следственной связи». «Эпический театр» включает в себя многочисленные элементы эпического повествования; он, разумеется, многое показывает, но характерное его свойство именно в том, что он — эпический, то есть повествующий. Это значит, что перед глазами зрителя разворачивается не столько само действие, сколько рассказ о действии. Действие не разыгрывается непосредственно на глазах у зрителя: оно было раньше, и теперь о нем только искусно рассказывают артисты. Настоящее время как бы сменилось прошедшим. Неизбежно образуется известный угол расхождения между реальным историческим персонажем и персонажем, созданным драматургом, равно как между персонажем пьесы и исполняющим его роль актером. Развитие сценического действия комментируется надписями, песенными интермедиями («сонгами»), монологами актеров, обращенными прямо в зрительный зал. Брехт считает, что глубоко и многосторонне раскрыть действительность можно только соединенными средствами всех родов литературы: эпоса, драмы, лирики. От эпоса — повествование, сочетающееся с драматической формой произведения в целом; лирика включена в пьесу в виде «сонгов». Театр Брехта представляет собою сложное синтетическое искусство. В поисках синтетизма Брехт идет в ногу со своими современниками — крупнейшими прозаиками и драматургами XX века.

Во второй половине XIX века и в XX веке наметилась отчетливая тенденция преодолеть испокон веков установленные границы литературных родов. В эпическую форму романа все более властно проникают различные элементы драматического рода, принцип которого заключается в том, что действительность не рассказана, а непосредственно показана воспринимающему. Это стремление к прямому показу составляет важнейший эстетический принцип таких титанов реалистического искусства, как Флобер и Золя, и в более новое время таких писателей, как Роже Мартен дю Гар или Хемингуэй. С другой стороны, элементы эпического повествования усложняют драму. Исследователь творчества Брехта Эрнст Шумахер, указывая на пред-

шествеников Брехта в области эпизации театра, называет и «Фауста» Гёте, и «Смерть Дантона» Бюхнера, и шекспировские хроники. Сам Бертольт Брехт в числе своих эстетических соратников указывал и на драматурга, который всегда вызывал его восхищение, — Бернарда Шоу.

Бернард Шоу как драматург и театральный мыслитель вообще очень близок Брехту. И он тоже выступал против «гедонистического театра», рассчитанного на развлечение зрителя; Шоу писал: «Театр не может доставлять удовольствия. Он нарушает свое назначение, если не выводит вас из себя». И он тоже, подобно Брехту (и даже раньше Брехта), решал для себя дилемму «вечное или временное» — в пользу временного, общественно насущного¹, считая, что художник обязан служить своему времени. И он тоже видел смысл своего творчества в том, чтобы познавать и воплощать в образах сущность общественного бытия: «...выбирать из хаоса повседневных событий наиболее значительные, группировать их так, чтобы обнажать важнейшие связи между ними, и тем самым превращать нас из зрителей, ошеломленно смотрящих на чудовищную неразбериху, в людей, постигающих судьбы мира. Это высшая функция, которую может выполнить человек, и величайшая работа, за которую он может взяться»², — так писал Шоу в 1909 году, и Брехт несколько десятилетий спустя мог бы подписаться под этими словами. Наконец, и Шоу тоже искал средств для активизации своих зрителей: «Техника драмы Шоу... строится на поисках не средства для перенесения на сцену повседневной действительности, а средств для пробуждения ума и совести публики»³.

Конечно, различия между Шоу и Брехтом очень велики, но нам важно подчеркнуть прежде всего то, что объединяет обоих крупнейших драматургов нашего столетия, из которых первый, Б. Шоу, немало сделал в области обогащения драматического искусства эпическими элементами, — сходные идейные устремления

¹ См. статью А. Аникста «Взгляды Шоу на драму и театр». — В кн.: Бернард Шоу о драме и театре. М., Изд-во иностранной литературы, 1963, стр. 30—31.

² Там же, стр. 508.

³ Там же, стр. 32.

вели к сходным художественным поискам. Но эпизация Шоу была более внешней (она сказала, например, в развернутых ремарках), у Брехта же проникла в самую плоть драматических произведений, определив интонационный строй каждой реплики.

К сказанному нужно добавить, что в XX веке возникает новое искусство, синтетическое по самой своей сущности, искусство, в котором объединяются черты драматического показа и эпического рассказа, — кинематограф, в особенности звуковой. Новаторство Брехта, таким образом, впитывает передовые художественные тенденции века. Вступая в сложное взаимодействие, они определяют задуманную Брехтом перестройку театра.

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

В театральной теории Брехта важное место занимает то, что Брехт называет «эффектом очуждения». Этот прием противоположен «принципу перевоплощения», характерному для обычного, «аристотелевского» театра. «Очужденное искусство» должно удивлять, представлять мир в неожиданном, необычайном ракурсе:

...я все обрекал удивлению,

Даже привычное.

Как мать давала грудь сосунку —

Я рассказывал так об этом, будто мне никто не
поверит.

И как привратник захлопывает дверь перед
мерзнущим —
Как такое, чего еще не видал никто...

(«Песнь автора»)

«Очуждение» должно лишить изображаемый мир видимости того, будто бы он неизменен, незабываем; оно должно внушить зрителю мысль, что мир подлежит переустройству, изменению, поэтому оно и должно дать зрителю почувствовать и понять, что сцена — не реальность, а игра, показ. С этим связана и условность драматургии Брехта: многие его пьесы представляют собой драматические притчи, и как место, так и время действия иногда удалены от всего, что зрителю привычно. Этим объясняется необычайная географическая и историческая пестрота творчества Брехта. С персонажами его пьес мы попадаем в Индию («Что тот солдат, что этот»), в Чикаго («В чаще городов», «Святая Иоанна скотобоен», «Карьера Артуро Уи»), в Клондайк («Махагони»), в Лондон («Трехгрошовая опера»), в Японию («Мальчик, говоривший «да»»), в Грузию («Кавказский меловой круг»), в Россию («Мать»), в Финляндию («Господин Пунтила и его слуга Матти»), в Китай («Добрый человек из Сычуани»), в Италию («Жизнь Галилея»), в Швецию, Польшу, Саксонию («Мамаша Кураж»), во Францию («Сны Симоны Машар», «Дни Коммуны») и т. д. Мы путешествуем не только по странам, но и по векам; например, и в «Мамаше Кураж», и в «Жизни Галилея» действие разыгрывается в XVII веке.

Все названные пьесы Брехта давали и дают ответ на самые животрепещущие вопросы современности, они актуальны в лучшем смысле этого слова. Реализм Брехта — особый тип реализма. Его произведения обнажают сущность социальных, политических, идеологических процессов современности, но облачают их при этом в ту эстетическую форму, которая при всей своей условности в наибольшей степени способствует раскрытию идеи автора, осуждению отрицаемых им социальных явлений. Понятно, что этот особый тип реализма в драматургии требует и особого оформления спектакля — скупых, нередко являющихся только намеками деко-

раций. В этом отношении театр Брехта воюет против натурализма и символизма на сцене. Натуралисты загромождают сценическую площадку бытовыми вещами и подробностями, задача которых — создать внешнюю достоверность обстановки и действия; а ведь зритель, постоянно утверждая Брехт, ни на минуту не должен забывать о том, что он в театре, он должен думать о больших вопросах жизни, борьбы, развития общества. Символисты же стремятся дать на сцене не реальные предметы материального мира, но некие мистические символы иной, потусторонней действительности. В противоположность этому скупые детали брехтовского театра всегда материальны, точны и абсолютно необходимы. Таков, например, фургон марки-тантки в «Мамаше Кураж». «Эффект очуждения» в драматургии Брехта и спектаклях его театра оказывается реалистически мотивированным.

Впрочем, это распространяется на все стороны театрального искусства Брехта. «Очуждением» является и особая манера произносить текст как цитату (актер учится этой манере, перефразируя на репетициях свою роль — переводя ее в третье лицо, в прошедшее время, произнося все ремарки и комментарии), и откровенный показ зрителю заученности, тренированности жеста (отсутствие импровизационной непосредственности движения — так, например, работают акробаты). Актер, не сливающийся со своим персонажем, может и должен подвергать его критике и тем самым побуждать зрителя к критике — это и есть «эффект очуждения». В статье 1940 года «Краткое описание новой техники актерского искусства (О неаристотелевской драматургии)» Брехт писал: «Главным преимуществом эпического театра с его «эффектом очуждения» (единственная цель которого так показать мир, чтобы вызвать желание его изменить) является как раз его естественность, его земной характер, его юмор и его отказ от всякой мистики, которая испокон веков свойственна обычному театру».

Что же представляет собой «условность» брехтовских пьес? И как Брехт сочетает эту условность с реалистическим раскрытием действительности? Условное искусство Брехта следует рассматривать исходя из особых законов, которые лежат в основе этого искус-

ства. Если попытаться читать пьесы Брехта, как, скажем, пьесы А. Н. Островского, они могут показаться странными до непонятности, в них можно увидеть совсем иной смысл, нежели тот, что в них на самом деле содержится. Это как со стихами: оценивать их на основании законов прозы значит их обесмыслить. У того же Брехта есть стихотворение «Те, кто надеются». Смысл его вполне отчетлив, но только если читать его именно как стихотворение. Вот оно:

Чего же вы ждете?

Того, что глухие прислушаются к вашим словам

И что ненасытные

Что-нибудь вам отдадут?

Волки вас будут кормить, а не глотать вас живьем!

Из любезности тигры

Вас пригласят к себе в гости,

Чтобы вы у них вырвали зубы!

Этого ждете?

Такова брехтовская условность: даже в маленьком стихотворном монологе создается законченная драматическая сцена, построенная на допущении, которое на первый взгляд кажется фантастическим, а на самом деле раскрывает смысл социального бытия. Это — фантастика притчи, логика которой движется от противного.

Некоторые критики судили брехтовские пьесы-притчи, навязывая им иные мерки. Так, в 1951 году Брехт закончил либретто музыкальной драмы «Допрос Лукулла». Действие ее происходит в загробном царстве. Умерший древнеримский полководец Лукулл, известный своим богатством и прозорливостью, стоит перед судьями в царстве Плутона; в его пользу мог бы свидетельствовать, как он сам считает, другой полководец — Александр Македонский, но там никто о таком и не слыхивал. Лукулл поражен: загробные судьи никогда не слыхали и о нем, великом и славном Лукулле, перед которым дрожали обе Азии, который считался любимцем богов. Оказывается, он принес всем только вред и горе: он захватил множество золота, но на что оно рыбной торговке, отдавшей

полководцу своего сына? Лукулл захватил пятьдесят три города, но на что они народу Рима, который голодает? Он доставил в Рим вишневое дерево, но не слишком ли дорогая цена уплачена за него — восемьдесят тысяч солдатских жизней? И хор единогласно провозглашает:

В ничто его!
Долго ли будут еще возвышаться
Он и ему подобные
Нелюди над людьми
И приказывать, поднимая
Свои праздные руки,
И бросать в кровавые войны
Народы друг против друга?

Когда «Допрос Лукулла» был поставлен в 1951 году, нашлись критики, заявившие, что эта пьеса проникнута пораженчеством, что «лагерь борцов за мир достаточно могуч, чтобы самостоятельно расправиться с агрессорами, не нуждаясь в помощи загробных трибуналов» («Нойес Дойчланд», 1951, 22 марта). Эти критики не сумели понять язык брехтовских пьес. Смысл «Допроса Лукулла» гораздо проще и в то же время шире, чем то, что в нем вычитывали такие критики: перед судом вечности и человечества слава полководца Лукулла разлетается как дым — ее, оказывается, нет! Он был кумиром обывателей, божеством черни, а оказался обыкновенным себялюбивым злодеем. Судья говорит бывшему великому военачальнику:

Несчастный! Знай, имена великих
Не вызывают здесь страха.
Здесь
Их угрозы бессильны. Их речи
Ложью считают здесь. Их деянья
Не восхваляют. Слава их
Для нас словно дым, который вещает,
Что огонь уже отбушевал...

(Перевод В. Нейштадта)

«Пораженчество», оказывается, ни при чем. Брехт рассматривает проблему славы и власти, создает на сцене такие условия, при которых выясняется их истинное значение. И приговор, вынесенный Лукуллу,

особенно страшен для него: он, такой знаменитый, он, любимец богов, обречен на то, чтобы уйти «в ничто». В пьесе Брехт строит модель действительности, или, точнее, одной из ее сторон. Каждая его пьеса — такая модель одной какой-нибудь стороны бытия, досконально исследованной, до конца понятой и обычно представленной в виде условной, фантастической притчи. Иногда пьесы Брехта кажутся далекими от реального мира, но чем они дальше от внешних черт этого мира, тем ближе они к его глубинному смыслу, к его сущности. Поэтому Брехт и стремится убрать из пьесы и из спектакля все лишнее, не абсолютно необходимое для раскрытия сущности: реальные детали, уводящие мысль в сторону, лишние жизненно достоверные, бытовые предметы, ненужных персонажей. Что же остается — схема? Нет, притча, поэтическая модель реальности. Поэтическая — ибо она построена на законах, свойственных поэзии, отличающейся сжатостью, огромной обобщенностью, эмоциональной заразительностью.

Играть такие пьесы-модели нужно иначе, чем пьесы «жизнеподобные». И Брехт создает стройную теоретическую систему нового, «неаристотелевского» театра. Брехт — практик театра отдавал себе отчет в том, что его система не всюду и не всегда может быть применена. В «Мамаше Кураж» и «Винтовках Тересы Каррар» театральная условность отнюдь не преобладает. В этих пьесах отрицательные персонажи не носят масок, как в «Кавказском меловом круге», не действуют в условной внегеографической и внеисторической среде, как герои «Трехгрошовой оперы». Здесь, особенно в «Тересе Каррар», налицо вполне безусловная конкретность реалистических деталей. Недаром игра Елены Вейгель, исполняющей центральные роли в обеих пьесах, не слишком отличается от игры в «аристотелевском» театре, где ведущим художественным приемом является перевоплощение. То же можно сказать и об Эрнсте Буше, который создал великолепный образ Галилея, не являясь актером, последовательно осуществляющим программу, изложенную в «Новой технике актерской игры».

А если так, то «аристотелевский» театр с его принципом перевоплощения не такое уж мистическое

искусство, как это провозглашает Брехт-теоретик, полемически утверждая свою систему. Считать эту систему единственно возможной — значило бы впасть в догматизм наизнанку. Разумеется, глубоко неправы деятели и теоретики театра, которые нетерпимо относятся ко всякой театральной условности, видя в ней подрыв реалистических основ прогрессивного искусства. Но не меньшую ошибку совершил бы слепой приверженец новаторства Брехта, объявляя теорию и практику своего кумира единственным закономерным путем для театра XX века. Брехт — замечательный художник театра, но существование его театра не отменяет других, и традиционных, и по-иному новаторских театральных форм и систем. Восхищаясь искусством Брехта в спектаклях «Берлинского ансамбля», отдавая должное уму и логике Брехта в его теоретических работах, мы должны не забывать о безграничности возможностей, которые раскрывает перед художниками многообразнейших стилевых устремлений и пристрастий реалистический метод эстетического познания действительности.

Театральная реформа Брехта проникнута глубочайшим уважением к актеру. Для Брехта актер — не просто затвердивший свою роль и вчувствовавшийся исполнитель, но мыслитель, общественный деятель. В «Малом органоне» Брехт писал: «Если актер не хочет быть ни попугаем, ни обезьяной, он должен обладать современными знаниями, понимать условия и закономерности общественного бытия». Для Брехта всякий актер (как и вообще всякий художник), стремящийся встать над классово-борьбой, обречен на творческое бесплодие, ибо, как говорится в том же «Органоне», «общество не может быть представлено одним всеобщим рупором, пока оно расколото на классы, борющиеся между собой. Поэтому для искусства *беспартийность* означает только *принадлежность к господствующей партии*».

Брехт, как видим, последовательный реалист как в своих теориях, так и в своем искусстве. Важнейшей мыслью, проходящей через все его сочинения, является мысль о бесконечном многообразии средств и методов реалистического отражения мира. Самая большая ошибка, которую можно допустить по отношению к

теориям Брехта, — это проявлять нетерпимость к иным формам реалистического искусства. Да, Брехт стоял за искусство, разрушающее иллюзии. Значит ли это, что искусство, основанное на иллюзии, уже отжило свой век, стало несовременным? Нет, искусство, верное традициям «иллюзорности», выработанным в реализме XIX века, отнюдь не обречено еще на оскудение. В статье «Широта и многообразие реалистического метода» Бертольт Брехт так сформулировал свое отношение к этой проблеме: «Опасно связывать великое понятие реализма с двумя-тремя именами, как бы знамениты они ни были, и провозглашать два-три формальных приема, как бы полезны они ни были, единственным и непогрешимым творческим методом. Выбор литературной формы диктуется самой действительностью, а не эстетикой, в том числе и не эстетикой реализма» («Народность и реализм», 1938). А в статье, тоже ратующей за многообразие реалистического искусства, Брехт указывает на чуткость рабочего зрителя ко всякого рода непривычным новаторским формам, нередко отпугивающим профессиональных литераторов и театралов. Он гордо провозглашает свой творческий и теоретический принцип: «Не надо бояться выносить на суд пролетариата смелое, необычное — лишь бы за этим стояла сама жизнь. Всегда найдутся образованные люди, знатоки и ценители искусства, которые поднимут крик: «Народ этого не поймет». Но народ нетерпеливо оттолкнет этих крикунов с дороги, а поведет разговор непосредственно с писателями».

ВЕЛИКИЕ ДРАМЫ ВЕКА

«...О ЛИЦАХ, ЗАЛИТЫХ КРОВЬЮ»

Почти все свои знаменитые драмы Бертольт Брехт создал вдалеке от Германии, даже и не надеясь увидеть их на сцене. Родину ему пришлось покинуть буквально в тот день, когда нацисты захватили власть. Ему грозили арест и гибель. Когда Брехт уехал из Германии, ему было около тридцати пяти лет, когда он вернулся, — уже более пятидесяти. За пятнадцать лет изгнания Брехт исколесил множество стран. В феврале 1933 года он с семьей приехал в Прагу — и уже через несколько дней отправился дальше, в Австрию. Но здесь было ненадежно: Гитлер готовил «аншлюс», в Вене бушевали местные нацисты. Брехт уехал в Париж, а оттуда — в Швейцарию. В июне того же 1933 года мы находим его в Дании: он не хочет слишком удалиться от Германии — ведь он, как и многие его земляки, был уверен: скоро нацизм рухнет и можно будет вернуться, а пока надо из заграницы воевать словом и пером. Скоро ли домой? Брехт писал в Дании стихи, полные боевого духа:

Приют обрета под датской соломенной кровлей,
Здесь я, друзья, слежу за вашей борьбой. И отсюда
Шлю вам, как прежде, стихи мои, — через пролив
и леса,
Стихи, рожденные мыслью о лицах, залитых кровью...

И лихорадочно писал для театра — одну пьесу за другой. И для типографий — одну книгу за другой. Это были стихи, пьесы, роман, статьи, «рожденные

мыслью о лицах, залитых кровью...» Постепенно он осознал, что нацизм прочнее, чем первоначально казалось. Сперва он писал, утешая себя:

Не вбивай в стенку гвоздя,
Брось пиджак просто на стул.
Стоит ли устраиваться на три дня?
Завтра ты вернешься домой...

Но проходил год за годом, и вот уже Брехт писал вторую часть стихотворения, которое озаглавил «Мысли о длительности изгнания»:

Видишь гвоздь — это ты вбил его в стенку!
Когда же теперь ты домой вернешься?..

Сначала он думал, что незачем выращивать новое дерево, потому что

Оно еще не успеет достигнуть вот этой ступеньки,
Как ты уже с радостью уедешь отсюда.

Потом оказалось, что саженцы растут и растут, и Брехт с печалью говорил, обращаясь к самому себе:

Хочешь знать, веришь ли ты в свой труд?
Посмотри на каштановое деревцо в углу двора,
Которое ты поливаешь водой из большого кувшина.

Деревцо поднималось все выше, а дверь в Германию закрывалась все плотнее. Гитлер уже присоединил Австрию, в марте 1939 года проглотил Чехословакию. Назревала мировая война. На очереди были Польша и Франция. Брехт покинул «датскую соломенную кровлю» — ему предоставила убежище Швеция. Можно ли остановить события? Брехт пишет драму «Мамаша Курраж и ее дети», — пусть люди поймут, что, «если хочешь обедать с чертом, надо запастись длинной ложкой»: война принесет маленькому человеку неисчислимые бедствия, а не свободу, славу и богатство, как твердит лживая пропаганда. Полководец Лукулл набирает лишь собственное брюхо: именно в это время,

в ноябре 1939 года, написал первый вариант «Допроса Лукулла» — текст для радио, но Стокгольм, оберегая свое спокойствие и добрые отношения с Гитлером, отказывается передавать пьесу. Брехт работает и над произведением о другом знаменитом полководце — романом «Дела господина Юлия Цезаря».

Юлий Цезарь крупнее Лукулла. Он не просто честолюбец и обжора, он «недосягаемый образец для всех диктаторов», умный и энергичный делец, выдающийся демагог. Он произносит речи, вполне достойные Гитлера, сулит мир и благополучие, готовя войну и уничтожая своих политических соперников. Цезарь — один из любимцев буржуазных историков, его окружают романтической атмосферой — он герой, удачливый завоеватель, трагическая жертва злодеев-убийц. Кто же он на самом деле? Делец, который все рассматривает лишь с той точки зрения, найдется ли «благоприятная возможность для коммерческих операций». Юлий Цезарь глубоко прозаичен: снизить лжегероя, лишить его ореола, показать как мелкого корыстолюбца и спекулянта — вот к чему стремился автор романа, названного не «Подвиги», не «Завоевания», не «Победы», — а «Дела господина Юлия Цезаря».

Но роман остался неоконченным, пьесы лежали в рукописях. 9 апреля 1940 года Гитлер захватил Данию и Норвегию, — надо было покинуть Швецию, где земля горела под ногами: шведское правительство уже начало выдавать Гитлеру немецких антифашистов, которым совсем недавно предоставило убежище. В Европе оставалось не так-то уж много места для затравленного Брехта — он укрылся в Финляндии, у писательницы-коммунистки Хеллы Вуолийоки:

Убегая от моих земляков,
Я добрался теперь до Финляндии. Друзья,
Которых я прежде не знал, поставили несколько коек
В чистых комнатках. В приемнике
Гремят победные сводки этих подонков.

И я с любопытством
Разглядываю карту Европы. В Лапландии, далеко
на севере,

У самого Ледовитого океана,
Я еще вижу маленькую дверцу.

Стихотворение это называлось «1941 год». Страшный год! Нацисты бросают свои войска против Советского Союза. Брехт предвидел такой поворот войны, теперь он и в Финляндии окружен врагами. В июне 1941 года он — еще до нападения гитлеровской Германии на СССР — отплывает в США и здесь пробудет долго, до 1947 года, когда вернется в Европу, — сначала в Швейцарию, и, наконец, на родину. Первая запись в дневнике Брехта, обретшего свой дом после долгих и мучительных скитаний, гласит: «Я был рад, что уже на второй день после моего возвращения в Берлин, в город, из которого на мир обрушилась чудовищная война, мне удалось присутствовать на митинге интеллигенции в защиту мира. Зрелище грандиозных разрушений внушает мне одно только желание: доступными мне средствами способствовать тому, чтобы наша планета наконец-то получила мир. Без мира она станет необитаемой».

Характерные для Брехта слова! Он чувствует на себе — писателе, режиссере, человеке — личную ответственность за судьбы человечества, он считает своим долгом вести себя так, как если бы от него зависела история. Впрочем, не только на нем лежит такая обязанность — это долг всех людей на свете, потому что маленьких людей нет. От каждого человека зависит все: эта идея проходит через любую его пьесу, написанную в годы эмиграции. Мамаша Кураж не полководец, а нищая маркитантка; но войну можно вести только потому, что Кураж хочет на ней нажиться. Швейк — кто такой Швейк? Маленький обыватель, которого сильные мира и замечать-то не желают; но поработить чешский народ нельзя, потому что есть Швейк, много Швейков, и они не хотят быть рабами. Симона Машар — девочка, но она знает, что от нее, как некогда от Жанны д'Арк, зависит судьба ее Франции. Каждый отвечает за все — такова основа человеческой нравственности.

Нравственные основы человеческого бытия он рассматривал со всех сторон: и общефилософской — как в «Добром человеке из Сычуани», и политической — как в «Страхе и отчаянии в Третьей империи», и домашней, семейной — как во многих новеллах из цикла «Рассказы», и общегосударственной — как в «Карьере

Артуро Уи». Особая ответственность лежит на людях науки; о ней Брехт писал одну из самых глубоких своих драм — «Жизнь Галилея».

Рассмотрим разные аспекты этой новой нравственности в творчестве зрелого Брехта.

«ДЕНЬ СВЯТОГО НИКОГДА»

Как-то раз пожаловали в Сычуань трое верховных богов: они искали ночлега, но никто из жителей города не хотел беспокоить себя. Водonos Ван, пытавшийся помочь мудрейшим, бегал от одного прохожего к другому, из дома в дом — безуспешно. Наконец, высоких путников пригласила проститутка Шень Дэ — она пожертвовала заработком, пренебрегла назначенным свиданием, лишь бы не отказать в гостеприимстве. Боги были удовлетворены, — они убедились: есть еще добрый человек на свете. Узнав, что Шень Дэ нуждается — ей нечем было заплатить за хижину, наутро ей грозило выселение — боги дали ей денег за ночлег, и немало. Теперь Шень Дэ смогла оставить свое постыдное занятие и даже купить табачную лавку. Шень Дэ стала владелицей торгового предприятия, и с этого момента начинается действие пьесы о добром человеке из Сычуани.

Шень Дэ добра. Семья из восьми человек просится к ней жить — она охотно их пускает, несмотря на то, что они люди озлобленные, грубые, вороватые:

Они — злые.

Они никого не любят.

Они никому не уступят ни горсточку риса,

Они думают только о себе.

Кто их осудит за это?

Летчик Сунь, которого она полюбила, готов использовать ее доброту, продать ее лавку, снова пустить ее по миру — лишь бы раздобыть сумму, необходимую ему для получения должности. Шень Дэ на все согласна — она лишена эгоизма, интересы другого ей дороже собственного блага. Шень Дэ, подобно Гели Гею, не умеет отказывать: она дает все то, что у нее есть, и

даже готова отдать то, чего у нее нет. Окружающие ее думают, однако, только о себе и безжалостно эксплуатируют ее доброту. Все это не ведет к хорошему. Старики торговцы дали ей займы двести серебряных долларов — их отнимает летчик Сунь. Конечно, Шень Дэ делает доброе дело: отдает свои деньги летчику. Но она поневоле совершает и злой поступок: ведь отданные ею деньги принадлежат старикам. К тому же старики верили в ее честность: обманывая их, она отнимает у них не только деньги, но и веру в человеческую порядочность. Оказывается, нельзя быть безнаказанно доброй: это приносит беду не только себе, но и другим.

Спасти Шень Дэ может только злой человек. Таким оказывается ее двоюродный брат Шуй Да. Он выгоняет из лавки бесцеремонную семью, отдает наглецов и воров в руки полицейских властей, отстаивает интересы Шень Дэ перед бессовестным Сунем. Наконец, он становится владельцем промышленного предприятия, на котором бедняки трудятся в поте лица и подвергаются жестокой эксплуатации, на котором тот же летчик Сунь становится безжалостным надсмотрщиком.

Между тем Шуй Да и Шень Дэ — одно и то же лицо. Никакого двоюродного брата у доброй девушки нет: жизнь принуждает ее время от времени принимать мужское обличие и защищать себя, свое благополучие и даже окружающих ее людей, используя для этой защиты жестокие средства.

Кто же прав, Шень Дэ или Шуй Да? Как нужно жить? Добрым нужно быть или злым, безмерно благожелательным или безоглядно жестоким?

Пьеса Брехта «Добрый человек из Сычуани» (1939—1941) написана как притча, как нравоучительная сказка. Китай тут ни при чем — Сычуань это лишь одно из тех мест на земном шаре, где, как сказано в начальной авторской ремарке, «человек эксплуатирует человека». По законам сказки, доброта должна была бы торжествовать над злом, добродетель — над пороком. Боги, которые появляются в начале пьесы, должны были бы вознаградить Шень Дэ и осудить Шуй Да — ведь они, простодушные, не знают, что это два обличия одного и того же человека. Мало того, они даже не догадываются о том, о чем публика давно

уже догадалась, потому что ведь перед ней разыгрывается очень нехитрая, весьма условная притча: Шень Дэ почти что на глазах у зрительного зала надевает маску и штаны, преобразующие ее в мужчину. Кто же прав? Никто.

Брехт играет со зрителем в кошки-мышки, он запутывает его: вопрос вовсе и не ставится в моральном плане. Из фабулы пьесы совершенно ясно: если ты добр, то глуп, тебя съедят злые и сильные; христианская мораль «возлюби ближнего как самого себя» тебе не поможет, потому что нет вокруг тебя ближних, а есть люди, думающие о себе и своей корысти; злые, они только и норовят, как бы тебя облапошить да слопать со всеми потрохами; все эти «ближние» очень от тебя далеки. Ну, а если ты злой? Тогда ты неминуемо превращаешься в часть отвратительного мира, где живут не люди, а хищники, бездушные звери. Хорошая Шень Дэ становится беспомощной жертвой жадных грабителей. Жестокий Шуй Да становится помощником полицейской власти. Разве это лучше? Хорошая Шень Дэ поощряет вымогателя и лжеца Суня, помогает ему обманывать и обирать окружающих, в числе которых она сама. Жестокий Шуй Да превращает того же Суня в бессердечного надзирателя, который недоволен помещением фабрики не потому, что там худо работать людям, а лишь потому, что в нем сыреет табак, и который только о том и думает, как бы выгнать на улицу всех «калек и попрошаек». Разве это лучше?

У пьесы Брехта нет никакого морального решения — этим она и отличается от обычной притчи, от нравоучительной детской сказки. В сущности, проблема эгоизма неразрешима. Ее обсуждают и собеседники в «Разговорах беженцев». Вот что они говорят:

К а л л е. ...демократия, как обычно говорят, означает равновесие между эгоизмом тех, кто что-то имеет, и эгоизмом тех, кто ничего не имеет. Это явная бессмыслица. Упрекать капиталиста в эгоизме значит упрекать его в том, что он капиталист. Только он и получает пользу, потому что использует других. Рабочие ведь не могут извлекать для себя пользу из капиталиста. Лозунг «Общественная польза выше личной» следовало

бы изложить так: «Стремясь к пользе для себя, человек не должен использовать для этого другого человека или всех людей; наоборот, все люди должны использовать...» А теперь потрудитесь сказать, что они должны использовать?

Ц и ф ф е л ь. Да вы, оказывается, логистик и семантик. Берегитесь, это опасно. Будет вполне достаточно, если вы скажете: общество должно быть устроено так, чтобы то, что идет на пользу одному, шло на пользу всем. Тогда не нужно будет больше ругать эгоизм, его можно будет даже публично хвалить и поощрять.

К а л л е. А это невозможно до тех пор, пока ради пользы одного приходится мириться с лишениями многих других и даже обрекать их на лишения.

Приведенный диалог озаглавлен «Швеция, или любовь к ближнему». Беженцы обсуждают здесь проблему, разработанную в «Добром человеке». Они приходят к выводам не моральным, а социальным: общество, в котором они живут, устроено так, что благо одного осуществляется не иначе как за счет другого. В «Добром человеке» Шень Дэ думает, что творит добро: на самом деле она просто позволяет хищникам творить зло за ее счет. Шуй Да не просто творит зло в примитивном смысле этого слова: он препятствует злым обогащаться за счет беззащитной Шень Дэ, но в итоге, конечно, и сам становится злодеем. Злодей — категория не моральная, а социальная. Человек, ставший капиталистом, стал эксплуататором, хищником, извлекающим пользу из других людей. «Упрекать капиталиста в эгоизме значит упрекать его в том, что он капиталист».

Вот почему в пьесе Брехта нет ни злых людей, ни добрых, как должно бы быть по законам сказки. Мачеха в «Золушке» — злая, обе ее дочери — злые, а волшебница — добрая, и Золушка — добрая, и принц — добрый. Летчик Ян Сунь у Брехта злой, потому что общество устроено так: то, что идет на пользу одному, идет во вред остальным. Он злой как общественное лицо, социально злой. Но он способен на нежность и, узнав, что Шень Дэ беременна, приходит в неистовый

восторг («У меня сын. В мире должен появиться еще один Ян!») и в неистовое бешенство по поводу Шуй Да, который, как ему кажется, спрятал от него Шень Дэ («Бесчеловечно!.. Преступление! Разбойник! Похититель детей! А девушка лишена защитника!»). Недаром в его уста Брехт вложил проникновенный сонг — «Песню о дне святого Никогда»:

Каждый нищий знает с колыбели,
Что настанет светлый день, когда
Будет нищий возведен
На высокий царский трон.
Это будет в день святого Никогда.
В день святого Никогда
Будет нищий возведен на трон.

В этот день наступит справедливость
И сгорят злодеи от стыда.
В этот день заплатят нам
По заслугам и делам, —
Вот что будет в день святого Никогда.
В день святого Никогда
По заслугам пусть уплатят нам.

Дождик в этот день полетится кверху,
В море будет пресная вода,
Злые станут так добры,
Что бесценные дары
Принесут нам в день святого Никогда.
В день святого Никогда
Злые станут ангельски добры.

.....
Мы давно уж больше ждать не в силах,
Потому что нам нужна еда.
С первым пеньем петухов
Встретить я его готов,
Светлый день святого Никогда.
День святого Никогда
Пусть наступит с пеньем петухов.

Что и говорить, сонги в пьесах Брехта отделены от сюжета: их поют не столько персонажи пьес, сколько актеры, исполняющие роли этих персонажей. Но нельзя понимать слишком уж категорично такое отделение: актер актером, а ведь именно Ян Сунь поет

«Песню о дне святого Никогда!» Брехт ему поручает эту песню, потому что в Суне живет не только эгоист и грабитель — он ведь и обездоленный человек труда, в глубине души мечтающий о том светлом часе, когда «будет нищий возведен на трон», и понимающий, что случится это, только когда «дождик... польется кверху» и «в море будет пресная вода».

То же можно сказать о другом мудром сонге, который вложен в уста беззастенчивой «семьи из восьми человек», вторгшейся в лавку Шень Дэ и воспользовавшейся простодушной добротой хозяйки, чтобы ограбить ее. Это «Песня о дыме»:

Д е д

Думал я, что умный не бывает нищим
И что всякий умный — толстосум.
А теперь я понял, что разжиться пищей
Бедняку едва ли помогает ум.
Серый дым клубится,
Вьется над трубой,
Он, взлетев, исчезнет в небе. Так и
Мы с тобой.

М у ж

Всех приводит в яму путь, ведущий прямо,
Потому я выбрал путь кривой.
Но в конце кривого тоже рухнешь в яму
Или вдруг упруешься в стенку головой.
Серый дым клубится,
Вьется над трубой,
Он, взлетев, исчезнет в небе. Так и
Мы с тобой.

П л е м я н н и ц а

Старики находят утешенье в вере,
А надеждой дышим я и ты.
Молодым надежда распахнула двери,
Распахнула двери в бездну пустоты.
Серый дым клубится,
Вьется над трубой,
Он, взлетев, исчезнет в небе. Так и
Мы с тобой.

Вставная песня? Эстрадный номер, вынесенный за пределы драматургии? Это лишь отчасти так. С другой стороны, однако, и в дедушке, оглохшем, впадшем в идиотизм старике, и в отце семейства, разоренном торговце Ма Фу, и в племяннице, которую нужда гонит на панель, — в них во всех воплощена судьба отверженных, лирически и философски обобщенная в трагической «Песне о дыме».

Сонги — это второе содержание брехтовской пьесы, более общее и более истинное. Они соотносятся с остальным текстом, как поэзия с прозой. Проза — подробный рассказ о жизни, похожий внешними приметами на реальность; поэзия — концентрированное обобщение мыслей автора об этой жизни. Поэзия трактует важнейшие проблемы бытия: «Песня о святом Никогда» — противоречие между реальностью и мечтой; «Песня о дыме» — между бранным существованием и вечностью, жизнью и смертью, надеждой и безнадежностью. Все это, вместе взятое, означает: «Оставь надежду всяк, сюда входящий!» Актер, произносящий эпилог, кончает пьесу не утверждением, а вопросом:

Быть может, автор обманул нас? Или
Со страху мы решенье позабыли?
Вопросов тьма, а где найти ответ?
Годятся эти люди или нет?
А эти боги?

Экая досада!

А может быть, богов совсем не надо,
И, дав почетную отставку им,
Мы сами новый мир сообразим?
Нет, мы бессильны предложить решенье.
Труднейшее сложилось положенье.
Придется вам, чтоб разобраться в нем,
Раскинуть, братцы, собственным умом.
Как сделать, чтоб отныне и вовек
Везде был счастлив добрый человек?
Придется уж конец самим найти вам:
Он должен, должен, должен быть —

счастливым.

«Добрый человек из Сычуани» — пьеса, которая прикидывается сказкой, а на самом деле спорит с жанром сказки или притчи. Сказка кончается торжеством

добра над злом, притча — нравоучением: вот как надо поступать. Пьеса Брехта не дает ни ответа, ни моральных рекомендаций. Она заставляет зрителя прийти к выводу: как ни поступай, все равно будет худо, потому что нужен другой мир и другие боги. В другом мире и при других богах те же люди будут другими — в каждом из них есть для этого все необходимое.

«АВТОРУ НУЖНО, ЧТОБЫ ВИДЕЛ ЗРИТЕЛЬ»

На вторжение гитлеровских войск в Польшу Брехт в 1939 году ответил «хроникой тридцатилетней войны» — таков подзаголовок народно-исторической трагедии «Мамаша Кураж и ее дети». Позднее Брехт признавался: «Когда я писал, мне представлялось, что со сцеп нескольких больших городов прозвучит предупреждение о том, что кто хочет обедать с чертом, должен запастись длинной ложкой. Может быть, я проявил при этом наивность, но я не считаю, что быть наивным — стыдно. Спектакли, о которых я мечтал, не состоялись. Писатели не могут писать с такой быстротой, с какой правительства развязывают войны: ведь чтобы сочинять, надо думать. Театры слишком скоро подпали под власть крупных разбойников: «Мамаша Кураж и ее дети» — опоздала».

Маркитантка Анна Фирлинг, по прозвищу Кураж, многие годы таскает свой фургон по дорогам войны. Ее дети — сыновья Эйлиф и Швейцарец, немая дочь Катрин — возят фургон на себе: у маркитантки нет лошади. У нее вообще ничего нет, кроме тех доходов, которые дает ей война. Она и не мыслит своего существования без войны. Если внезапно наступит мир, кто будет покупать ее товары? Но та же война, которая кормит Кураж-маркитантку, отнимает у Кураж-матери одного за другим ее детей. Несчастье Кураж — прямое или косвенное следствие ее корыстолюбия. Кураж-маркитантка сама губит собственных детей. Ведь чтобы спасти от гибели младшего сына, Швейцарца, надо было уплатить двести гульденов — Кураж соглашается лишь на сто двадцать, и ее сын — расстрелян.

Кураж — фигура крупная и по-шекспировски противоречивая. У нее недюжинный ум и даже черты

высокой душевной чистоты. Эти свойства сказываются, например, в глубокой и истинно человеческой любви к дочери, несчастной немой Катрин. Но она не только мать, не только человек. Она — маркитантка, торговка, собственница. Она — как говорит о ней священник — «гиена, кормящаяся войной». Общественные условия, породившие собственничество и войну, враждебны человеку. Трагедия Кураж в том именно и состоит, что она как общественный человек враждебна сама себе как человеческой личности, как матери. Недаром Кураж так ничему и не научилась. До последней сцены она остается корыстолюбивой, а в этом своем корыстолюбии и страшной, и несчастной. Даже гибель детей ничему не научила ее. Заключительная сцена пьесы — мамаша Кураж, пригибаясь почти до земли, выбиваясь из сил, одна тащит свой ободранный, опустевший фургон — полна трагической безысходности.

В комментариях к пьесе Б. Брехт писал о том, что «мамаша Кураж... распознает в войне ее чисто меркантильную сущность: как раз это ее и привлекает. Она верит в войну до конца. Ей и невдомек, что тот, кто хочет отрезать кусок от пирога войны, должен запастись большим ножом. Неправы те свидетели потрясений, которые думают, что потерпевшие чему-нибудь научатся. Пока массы остаются объектом политики, все, что с ними случается, они воспринимают не как опыт, а как рок; пережив потрясение, они узнают о его природе не больше, чем подопытный кролик о законах биологии.

Задача автора пьесы не в том, чтобы в конце заставить прозреть мамашу Кураж, — ...автору нужно, чтобы видел зритель».

Значит, вот к чему стремится драматург: заставить зрителя понять, что история и современность — это не рок, а опыт. Против рока бороться нельзя, против хозяев жизни, ставящих опыт, можно и нужно. Брехт взывает к разуму читателя и зрителя. Всей логикой своей пьесы он заставляет сделать вывод о том, что в пределах собственнического общества трагедия Анны Фирлинг неразрешима. Нельзя переубедить ее ни доводами, ни даже гибелью детей. Но ведь есть другой вывод, если не для мамыши Кураж, то для других, для миллионов «маленьких» людей, которые пока «оста-

ются объектом политики»: нужно уничтожить общество, рождающее войны и калечащее душу человека. Тогда расцветут замечательные свойства, задавленные в людях. Тогда веселость, героизм, прямота, юмор мамыши Кураж не будут больше стеснены, искалечены, извращены ее корыстолюбием.

А каково это общество, каков этот мир? Он обыкновенен — и в то же время невероятен, чудовищен. Обыкновенен потому, что все к нему давно привыкли, он не вызывает даже удивления. Невероятен он потому, что это — «Шларифия», мир наизнанку. Зло здесь приносит барыш, добро приносит горе.

Дети Анны Фирлинг гибнут только потому, что им свойственны высокие порывы. Эйлиф проявляет бесстрашие, он — «герой войны»; но «герой» на войне — это убийца и грабитель. Швейцарец честен, он думает не о собственной безопасности, а о спасении доверенной ему полковой кассы; его казнят. Немая Катрин совершает настоящий героический подвиг — она, нарушая запрет командования, бьет в барабан, чтобы пробудить ото сна жителей осажденного города; ее убивают. Нельзя быть безнаказанно ни храбрым, ни честным, ни самоотверженным: в противоестественном мире доблесть карается смертью. Несчастья Кураж проистекают не только и даже не столько из ее приверженности к войне, приносящей ей выгоду, сколько из возвышенных помыслов ее детей. Значит, дело не в том, как мыслит и ведет себя маркитантка, а в самой войне.

Повар и Кураж поют уже упомянутый сонг, который Брехт первоначально использовал в «Трехгрошовой опере», а потом перенес в «Мамашу Кураж», — «Песню о царе Соломоне». Эта песня формулирует заветную мысль Брехта о судьбе добродетели в «наоборотном мире»: Соломона погубила мудрость, Юлия Цезаря — смелость, Сократа — честность, святого Мартина — доброта и кротость. Повар-голландец на ломаном языке так комментирует куплеты этой песни:

Вот так и мы: мы люди честные, себя соблюдаем, не воруем, не убиваем, не поджигаем и, можно сказать, нам все хуже и хуже. И песня подтвердилась на нас: и супа не допросишься.

Если бы мы быть вор или убийца, мы, как в песне говорится, были сыты. Ибо за добродетель добром не платят, а только за злодеяния, таков этот мир, и он не должен быть таков.

И песня заканчивается куплетом, который подытоживает ее философский смысл:

Мы десять заповедей чтим,
Простые люди мы,
Но это нам не помогло,
Еда нужна нам и тепло,
Мы докатились до сумы.
Как наша жизнь была честна!
Весь труд наш подвиг был сплошной.
Ну что ж, теперь мораль ясна:
Богобоязнь всему виной!
Блажен, кому чужда она!

(Перевод С. Апта)

Повар говорит еще: «Таков этот белый свет — от добродетелей один вред. Чем иметь добродетель, лучше иметь приятную жизнь, хороший завтрак, например, горячий суп. А у меня его нет. А хотелось бы!»

Добродетели ведут людей к гибели — таков один из парадоксов трагедии о Кураж.

Милитаристская пропаганда испокон веков твердит, что война, нуждаясь в героях, воспитывает в людях доблесть, самоотверженное бесстрашие, верность и преданность. Так ли это? Трагедия о Кураж отвечает: нет, не так. Мало того, что все эти высокие достоинства губят человека, который ими обладает. Война не только карает за подвиги и благородство, она поощряет низость, корысть, подлость. Она ведет к перерождению высокого в низкое. Эйлиф, старший сын маркитантки, по словам собственной матери, «всем взял — и умом и смелостью»; военачальник приглашает его обедать в свою палатку, награждает за то, что он «подвиг совершил, геройский подвиг во имя господне, в войне за веру». Что же совершил Эйлиф? Он конфисковал у мужиков двадцать голов скота, а самих мужиков «порубил», «всех четверых». Правда, позднее за такой же «подвиг» Эйлифа расстреляли; он повторил его, когда

не было военных действий и когда то, что недавно называлось подвигом, стало именоваться грабежом.

Мамаша Кураж — со свойственной ей народной мудростью — знает цену храбрости на войне. Слушая разговор Эйлифа с военачальником, она замечает: «Плохой, видать, командующий!» Повар недоумевает: «Обжорливый, а почему плохой?»

Мамаша Кураж. Потому плохой, что ему храбрые солдаты нужны. Хорошему — ему на что такие храбрые. У него план кампании хороший, он любыми обойдется. Уж я знаю, где заведут речь про доблесть всякую, там дело дрянь.

Повар. А я думал, это хороший дело.

Мамаша Кураж. Нет, дело дрянь. Возьми короля или там командира, какого бог умом обидел. Ведь он такую кашу заварит, что без доблести-геройства солдату не обойтись. Вот тебе одна доблесть! Возьми скрягу. Поскупится, мало солдат наберет, а потом требует, чтобы все были богатыри! Возьми опять же растяпу — уж у него солдат должен быть мудрее змея, а то живым ему не выбраться. Такому и верность от солдата требуется необыкновенная. Ему всего мало. Чужой доблестью все дырки затыкают! А в хорошей стороне, при хорошем короле да полководце все эти доблести ни к чему! Там доблести не надо, были бы люди как люди, лишь бы не совсем дураки, а меня спросить — хоть и трусоваты!

Мамаша Кураж давно, и хорошо знает, что такое война, у нее выработалась философия войны — по-народному трезвая и даже циничная, а главное — независимая от всякой официальной пропаганды, одуражившей солдат. Дело происходит в XVII веке, когда война ведется якобы за религиозные идеалы. Носителем военной идеологии, ее защитником и пропагандистом, своеобразным «Геббельсом семнадцатого века» в пьесе выступает священник. Он гордится своими пропагандистскими талантами. «Вы не слышали меня на кафедре, — бахвалится он перед маркитанткой. — Солдатам, вдохновленным моей проповедью, неприятельская армия не страшнее стада овец. Они расстанутся с жизнью легче, чем с заношенной портян-

кой! У них одна мысль — о победе!» Священник проповедует романтику воинских подвигов во имя лютеранской веры: «Сложить голову на поле брани — это блаженство, а не причина для скорби. Ибо ныне — война за веру. Не обычная это война, а священная и потому угодная богу». Кураж смеется над этими восхвалителями идейной войны («Говорят, у нас, мол, война за веру, вы должны бесплатно воевать»), а голландец-повар с издевкой отвечает священнику насчет того, что нынешняя война — священная: «Это правильно, — говорит повар. — Это есть война, где немножко грабеж, немножко резня, немножко поджигательство и, не забыть бы, немножко изнасилие. Но этот война непохож на все остальные, потому что он есть война за веру. Это ясно. Но и на этот война хочется выпить». Пока священник произносит свои выпренные речи, пьяный солдат вторит ему издевательской песней:

Хозяин, водки дай хлебнуть:
Солдат уходит в дальний путь,
За веру будет биться!

.
Дружок, спеши откозырнуть.
Солдат уходит в дальний путь,
Послушен офицеру.

Эй, поп, молитву не забудь.
Солдат уходит в дальний путь,
Чтоб умереть за веру.

(Перевод С. Апта)

Так, монтируя проповедь священника с солдатскими куплетами, Брехт иронически развенчивает демагогию военной пропаганды. Вера ни при чем — война ведется только во имя корысти. Анна Фирлинг не раз в споре со священником опровергает его пустопорожнюю декламацию. «Послушать больших господ, — говорит маркитантка, — они вроде ведут войну за веру, правду и другие распрекрасные вещи. А как приглядишься, видать: не такие они дураки, воюют-то ради барыша. И мы, маленькие люди, без корысти воевать не пошли бы». Цели у начальства и народа, с ее точки зрения, совершенно разные. То, что начальство называет победой, иногда для маленьких людей оборачи-

вается поражением — и наоборот: «Кто потерпел поражение — еще разобраться надо. Иной раз у больших господ победа и одоление, а нам боком выходит. А иной раз им по шее надают — а нам прибыль. Не раз так было: для них поражение, а нашему брату — чистый барыш. Кроме чести, ничего не потеряно... По правде сказать, нам, мелкоте, от ихних побед и поражений — одни убытки». Война для Кураж ничем не отличается от обыкновенной торговли, в которой ведь религиозные идеи значения не имеют, потому что, как афористически утверждает Кураж, «торговца не о вере спрашивают, а о цене. Лютеранские портки тоже греют». Кураж идет еще дальше в своей логике: идейность, по ее мнению, не только не имеет отношения к истинным движущим мотивам воюющих сторон, она еще и очень вредна, ибо бесчеловечна. Кураж верит только в благотворность эгоизма — ведь это закон «наоборотного мира». «Слава богу, — говорит она, — народ продажный. Не звери же, люди, тоже деньгу любят. Людская продажность, что господня благодать, на нее вся надежда. Пока люди взятки берут — и суд иной раз человека оправдать может, даже невиноватого».

И дело заключается вовсе не в том, что мамаша Кураж — корыстолюбивая торговка: Брехт не скупится на ум для нее, он позволяет ей высказывать свои собственные убеждения. Вспомним уже приведенную мысль из «Разговоров беженцев»: «Человечность вы найдете там, где найдете чиновника, который берет» — эта фраза относится уже не к Тридцатилетней войне XVII века, а к середине XX, и произносит ее не маркитантка, не «гиена войны» Кураж, а физик Циффель, высказывающий идеи автора. Тот же Циффель почти повторяет слова Анны Фирлинг, заявляя своему собеседнику, рабочему Калле, что «многообещающий прогресс» привел лишь к одному: «...со всех сторон сыплются на человека самые немыслимые требования и призывы». И Циффель мечтает: «Нам нужен такой мир, в котором можно прожить с минимумом интеллекта, мужества, патриотизма, чувства долга и справедливости и т. п., а что мы имеем? Вот что я вам скажу: мне надоело быть добродетельным — потому что ничего не клеится; полным самоотречения — потому что нигде ничего нет; трудолюбивым как пчела —

потому что экономика дезорганизована; храбрым — потому что мой государственный строй заставляет меня воевать. Калле, друг, мне надоели все добродетели, и я не желаю становиться героем». Наконец, еще один пример того, как Брехт отдает мамаше Кураж одну из важнейших собственных мыслей. Узнав о смерти фельд-маршала, маркитантка произносит целую речь об отношениях вождя и народа, героя и маленьких людей: «Поглядишь на такого полководца, — говорит она, — или, скажем, на императора, прямо жалость берет! Он ведь небось хочет невесть чего сотворить. Надеется, ему монумент поставят, чтобы люди о нем говорили еще и в предбудущие времена... Словом, из кожи вон человек лезет, надрывается, а потом все прахом идет. Из-за кого? Из-за простого народа. Тому что желательно? Кружку пива и компанию... Темнота! Так-то вот распрекрасные затеи всегда ничем и кончаются. И все из-за мелкоты. Ведь она все делает...» Вспомним уже цитированный нами выше афоризм Циффеля: «Все великие идеи гибнут из-за того, что есть люди».

Анна Фирлинг, по прозванию Кураж (что буквально значит «мужество»), — плоть от плоти народа. Недаром Брехт заимствовал ее образ из повести немецкого прозаика XVII века Гриммельсгаузена «Подробное и удивительное жизнеописание отъявленной обманщицы и бродяги Кураж» (1670), которая является своеобразным продолжением прославленного романа Гриммельсгаузена о Симплициссимусе и вместе с двумя другими повестями входит в цикл «Симплицианских сочинений». Гриммельсгаузен показывал читателям события Тридцатилетней войны, участником которой был он сам — в качестве конюха, рядового солдата, писца. Кураж у Гриммельсгаузена — авантюристка, которая путается с полковыми офицерами, богатеет, накапливает имущество, так что ей приходится возить его с собой в фургоне. Но затем она терпит неудачи и становится маркитанткой. У Брехта героиня Гриммельсгаузена расщепилась на двух персонажей его пьесы — Иветту Потье и Анну Фирлинг. Это очень важно: Иветта в пьесе Брехта — безмозглая и бессовестная тварь, потаскуха, наживающаяся благодаря войне. Мамаша Кураж стала символом обывателей, стремящихся разбогатеть на военных передрягах и забывающих о той

кровавой цене, которую приходится платить за эту кажущуюся выгоду; ее трагическая вина — в непонимании происходящих вокруг нее событий, в ее политической слепоте. В то же время Кураж и понимает очень многое, но не может, да и не хочет отказаться от барыша, приносимого ей войной. Брехт, создавая эту фигуру, разрабатывал тему огромной важности; в сущности, он анализировал вопрос об ответственности простых людей Германии за фашизм и развязанную им мировую войну. Да, Кураж — плоть от плоти народа. Вся ее философия потому и дана в народных пословицах, поговорках, речениях и прибаутках. «Пойдем рыбку ловить, сказал рыбак червяку», — так обобщает она отношения начальства и простых солдат. «Людская продажность, что господня благость», — говорит она священнику. Да и всю историю своей жизни и жизни других маленьких людей она выражает чередой пословиц в «Песне о великой капитуляции»: сначала — «мне или все, или ничего», «каждый кузнец своего счастья», позднее — «с волками жить — по-волчьи выть», «рука руку моет», «плетью обуха не перешибешь», еще позднее — «дело мастера боится», «смелость города берет», «нам все нипочем» и, наконец, — «по одежке протягивай ножки». Да, Анна Фирлинг — народ, и на вопрос, виноват ли народ в том, что творят военачальники, Брехт недвусмысленно отвечает: виноват. Виновны не только те, которые и в самом деле только хищники, как Иветта Потье, но и те, которые сами несут неисчислимые жертвы, как Кураж. В самом начале пьесы фельдфебель, видевший, как вербовщик увел Эйлифа, говорит: «...хочешь от войны хлеба — давай ей мяса». Виноваты все те, кому война приносит хлеб, даже если они отдают ей за это мясо.

Несколько лет спустя, в 1942 году, Брехт написал о новой, современной ему Кураж песню-листовку, посвященную жене солдата:

Что получила в посылке жена
Из древнего города Праги?
Из Праги прислал он жене башмаки.
Нарядны, легки
Ее башмаки
Из древнего города Праги.

А что получила в посылке жена
Из польской столицы Варшавы?
Из Варшавы прислал он рулон полотна.
Рулон полотна
Получила жена
Из польской столицы Варшавы.

А что получила в посылке жена
Из города Осло на Зунде?
Из Осло прислал он на шапочку мех.
Разве у всех
На шапочке мех
Из города Осло на Зунде?

А что получила в посылке жена
Из богатого Роттердама?
Шляпку прислал он, вступив в Роттердам.
На зависть всех дам
«Made in Rotterdam»,
Из богатого Роттердама.

А что получила в посылке жена
Из бельгийской столицы Брюсселя?
Из Брюсселя прислал он жене кружева.
В канун рождества
Прислал кружева
Из бельгийской столицы Брюсселя.

А что получила в посылке жена
Из сказочного Парижа?
Из Парижа прислал он искусственный шелк.
Ужасно ей шел
Искусственный шелк
Из сказочного Парижа.

А что получила в посылке жена
Из триполитанского порта?
Прислал он жене золотой амулет.
Ну что за привет —
Золотой амулет
Из триполитанского порта!

А что получила в посылке жена
Из далекой холодной России?

Из России прислал он ей вдовый наряд.
Вдовый наряд
Прислал ей солдат
Для поминок своих — из России.

Вот судьба новой Кураж — она тоже «войною думала прожить» и она тоже не понимала того, что «за это надобно платить». И платить страшной, кровавой ценой — жизнью мужа, как та, средневековая Кураж расплатилась жизнью своих детей.

Итак, проблема вины. Это, в сущности, центральная нравственная проблема эпохи. Решить ее не так-то просто — ведь дело идет не только о личной вине того или иного человека, а о вине народа, общественного строя, о вине, так сказать, социальной. Наказать злых? Казнить прямых виновников злодеяний? Обрушиться всем гневом нравственных законов на тех, кто эти законы нарушил? Да, но у человечества есть еще более важная для будущего задача: судить и осудить общество, порождающее злодеяние. А чтобы осудить и казнить это общество, надо прежде всего его понять. И надо понять: абстрактных людей нет. Человек не добр и не зол от природы; он таков, каким заставляют его быть общественные условия. Он и просто человек, и еще та «номенклатура», которая на него возложена обществом. Тиранин не может быть добрым: социальная необходимость требует от него свирепости; нужно создать общество, где тираны невозможны. Собственник не может быть благородным: социальная необходимость требует от него, чтобы он был хищником. Папа римский хотел бы быть прогрессивно мыслящим ученым, математиком, астрономом — его «номенклатура» вынуждает его быть нетерпимым и поощрять кровавых палачей-инквизиторов. Помещик не может быть гуманистом — он прежде всего эксплуататор. Надо это понять и не предаваться абстрактным иллюзиям: не настанет «День святого Николая», ибо, как поется в «Трехгрошовой опере», человек

Хотел бы добрым быть, увы, —
Но обстоятельства не таковы.

Эти обстоятельства надо изменить. Надо поставить «наоборотный мир» с головы на ноги.

«ДОЖДЬ ПАДАЕТ СВЕРХУ ВНИЗ»

В 1933 году, в год прихода к власти «маляра» — так Брехт часто называл неудачливого художника Гитлера, имея в виду его стремление замазать трещины на фасаде германского государства и придать разваливающемуся зданию внешнюю импозантность, — Брехт написал свою знаменитую «Песню о классовом враге», то была стихотворная история Германии в XX веке. Как заметил И. Фрадкин, песня эта словно вложена в уста одному из персонажей брехтовских пьес, сознательному пролетарию, участнику революционных битв, — это человек, «всю жизнь работавший на заводе, разделявший тяжелую судьбу своего класса и постигший на личном опыте железные законы классовой борьбы»¹. Лейтмотив «Песни о классовом враге» — метафора, которую Брехт не раз повторял в стихах и пьесах: в буржуазном обществе классовая борьба прекратится, лишь когда дождь польет снизу вверх. Случалось, что герой песни поддавался влиянию пропаганды; так было в годы первой мировой войны:

*Мы годами не ели хлеба,
Веря в радужные пути.
А дождь все струился с неба,
И вверх не хотел идти.*

Так было и после войны, в период Веймарской республики, когда пропаганда классового благополучия заставила многих прежних бойцов поверить в наступление безоблачной эры:

*И я замолчал, беспричинно
Поверивши в чудеса.
Я подумал: дождь — молодчина,
Он польется назад, в небеса.*

Наконец настал новый период немецкой истории: национал-социалисты центральным тезисом своей хитроумной и лукавой пропаганды выдвинули утверждение, будто бы классовых противоречий в Германии уже нет и быть не может, марксизм с его учением

¹ И. М. Фрадкин. Бертольт Брехт. Путь и метод. М., «Наука», 1965, стр. 142.

о социальных боях должен быть сдан в архив, подлинные противоречия возникают отныне лишь между германской национальной общностью и ее внешними врагами, а внутри страны — между немцами и евреями.

Рабочего, который прошел огонь первой мировой войны, воду пропагандистских речей Веймарской республики и медные трубы папенской Германии, теперь уже не проведешь пустопорожней демагогией. Он закален жизненным опытом, и его слова, обращенные к «маляру» Гитлеру, звучат непреклонно:

Напрасно ты будешь стремиться
Замазать вражду, маляр!
Здесь нам обоим не поместиться,
Нам тесен земной шар.
Что бы ни было, помнить нужно:
Пока мне жизнь дорога,
Мне навеки пребудет чуждо
Дело классового врага.

Соглашений с ним не приемлю

Нигде, никогда, никак.

Дождь падает с неба на землю,

И ты — мой классовый враг.

Той же идеей были проникнуты все произведения Брехта, созданные в тридцатые годы. Он неустанно твердил о лживости лозунга «Германия, пробудись!», потому что не было и нет такого понятия «Германия»: есть две нации, два класса — противоположные, враждебные друг другу. Попытка нацистов представить общество разделенным на расы, высшую и низшую, имеет лишь одну цель: скрыть от народа реальность классовой борьбы и, подменив эту реальность мифом о большевистско-еврейской опасности, направить ненависть угнетенных по ложному следу. Вот об этом и написана пьеса «Круглоголовые и остроголовые, или Богач богача видит издалека» (1932—1934), жанр которой автор определил как «страшную сказку» и которая представляет собой в то же время политическую комедию-притчу.

Действие разыгрывается в фантастической стране Яху, где внутренние противоречия достигли высшей напряженности: крестьяне-арендаторы полны

ненависти к помещикам, взимающим непомерную арендную плату, они поднимают восстание под знаменем Серпа. Вице-король видит выход из кризиса только в войне, а чтобы подготовить к ней страну, подавить крестьянский бунт и сплотить нацию, необходимо передать власть сильному человеку. Такой человек есть — это Анджело Иберин. Этому Иберину принадлежит замечательное открытие — «колумбово яйцо», восклицает вице-король. Как повествует советник Миссена правителю, Иберин установил,

...что в стране Яху

Две расы проживают. Эти расы
Ни в чем не схожи меж собой, и даже
В их внешности есть явное различье,
В особенности — в форме черепов.
Одна — остроголова, а другая —
Круглоголова.
И что ни череп, то различный дух!
Круглоголовые честны и прямы,
Их основная добродетель — верность;
Остроголовые — расчетливы, коварны
И склонны к лжи и низкому притворству.
Ту избранную расу, коей череп
Приплюснут, именует Иберин
Чухами.

И только чухов Иберин считает
Отчизны населением коренным,
Страны Яху и гордостью и цветом.
Другая ж, у которой острый череп,
Есть чуждый элемент, что вторгся к нам.
Отчизны не имеют эти люди
И чихами зовутся. Злобный дух их
Есть главная причина наших бедствий.
И в этом, государь, открытие Иберина.

Вице-король

Что ж, мило! Но какая польза
Нам от него?

Миссена

Он хочет заменить

Борьбу богатых с бедными людьми
Борьбою чухов с чихами.

(Перевод В. Стенича)

Вот таким почти плакатным политическим иносказанием начинается пьеса. И вице-король (в котором нетрудно узнать фельдмаршала Гинденбурга, президента Германской республики) без дальнейших обвиняемых передает власть Анджело Иберину (в котором еще легче узнать будущего диктатора — Адольфа Гитлера).

«Круглоголовые» — пародия на пьесу Шекспира «Мера за меру», пародия вполне узнаваемая, уже хотя бы благодаря тому, что Брехт сохранил имя Анджело. У Шекспира герцог, правитель фантастического Венского государства, передает власть суровому наместнику графу Анджело, потому что до сих пор предоставлял своим подданным чересчур большую свободу и это привело к падению нравов; Анджело должен возродить былые нравы, вернуть уважение к законам. Дальше действие развивается так: Анджело судит Клавдия, повинного в том, что его союз с Джульеттой не был скреплен браком, и приговаривает юношу к смерти. Сестра Клавдия Изабелла бросается в ноги наместнику, умоляя его о милосердии, и Анджело внезапно соглашается сохранить Клавдию жизнь, но при условии, если Изабелла проведет с ним ночь. Изабелла отвергает его притязания. Клавдию, который умоляет сестру спасти его и твердит: «О, смерть ужасна!» — она отвечает: «А жизнь позорная — еще ужасней!» По совету переодетого монахом герцога, подслушавшего разговор сестры и брата, к Анджело вместо Изабеллы приходит ночью его собственная жена Мариана, некогда покинутая наместником и все же любящая его, и пьеса кончается торжеством справедливости и позорным изгнанием тирана Анджело, которого герцог не казнит только потому, что за него заступается Изабелла. Пушкин в 1833 году написал поэму «Анджело» — обработку пьесы «Мера за меру»; у Пушкина читаем характеристику, весьма точно соответствующую шекспировскому замыслу:

Был некто Анджело, муж опытный, не новый
В искусстве властвовать, обычаем суровый,
Бледнеющий в трудах, ученье и поспе,
За нравы строгие прославленный везде,

Стеснивший весь себя оградой законной,
С нахмуренным лицом и волей непреклонной;
Его-то старый Дук наместником нарек,
И в ужас ополчил и милостью облек.

Брехтовский Анджело Иберин совсем не таков; с героем Шекспира его объединяет лишь то, что и он — тиран. В нем, однако, нет даже тени трагического величия: он интриган и демагог. Фабула шекспировской пьесы сохранена в основных чертах, но каждый из эпизодов пародийно переосмыслен. Правитель — у Брехта вице-король — передает Анджело Иберину власть, но не в целях исправления правов, а для того, чтобы раздавить восстание крестьян, натравить народ на остроголовых — чихов, подготовить страну к спасительной агрессивной войне. Помещик Де Гусман приговорен Ибериним к смертной казни — почти как у Шекспира — за любовную связь с Наинной Кальяс, как сказано в приговоре, «за соращение чухской девушки»; но Брехт нисколько не возвышает, не романтизирует эту связь, тем более, что Нанна — проститутка, весьма довольная своей профессией. Выручить Де Гусмана, как и Клавдия, должна сестра, которую тоже зовут Изабелла; но если Клавдий умоляет свою Изабеллу о спасении, испытывая животный ужас перед небытием, то помещик Де Гусман аргументирует иначе: ведь он вел себя в отношении Нанны, дочери крестьянина, так же: он шантажировал ее, вымогал ее согласие на сожительство.

Изабелла (с ужасом смотрит на брата)

Опомнись, брат! Тот человек, который
Со мной заговорил, был сущим зверем!

Де Гусман

А я на что похож? Быть может, дочке
Крестьянина и я казался зверем?
Я знаю — тяжело тебе решиться,
Но ведь и ей со мной не сладко было.
Взгляни на это брюхо! А она
Была тебя не старше.

Изабелла

Послушанья
Ты требовал?

Де Гусман

Да, требовал, конечно!

Изабелла

Так знай же, брат мой, это предложенье
Отвергну я. Я не пойду к нему!

Де Гусман

Я требовал тогда! Он требует теперь!
Пойми же наконец! Тебе грозит
Не меньшая, чем мне, опасность. Если
Меня повесят, ни один крестьянин
Тебе аренды больше не заплатит,
И грош цена невинности твоей.

Диалог Де Гусмана с Изабеллой подобен соответствующему диалогу в «Мере за меру», только доводы приговоренного другие.

Убеждая сестру пойти к помощнику Иберина свирепому Сарасанге, Де Гусман раскрывает свое лицо безжалостного сатрапа и мелкого корыстолюбца.

Дальше — тоже как у Шекспира — Изабелла обращается за советом; но у Шекспира — к священнику, у Брехта — к проститутке Нанне, а затем к ее хозяйке, содержательнице публичного дома госпоже Корнамонтис. Сцена этой «консультации» — блестящий пример брехтовского искусства социального анализа и очужденного изображения; госпожа Корнамонтис с уверенностью профессора рассеивает сомнения и недоумения диковинной посетительницы, но под конец беседы разъясняет ей, что богатой сестре помещика заниматься подобным делом не к лицу. Она говорит: «Не странно ли, что вы, для кого другие, менее чувствительные люди с таким трудом добывают деньги, совершите поступок, который уронит вас в их мнению? Странно и неприлично! Что бы вы сказали, если бы в один прекрасный день дождь начал идти снизу вверх? Вы

с полным правом сочли бы это странным и неприличным». Развернутая метафора дождя, возвращаясь, напоминает читателю «Песню о классовом враге» и неизбежность, неотвратимость, непримиримость социальных противоречий. Поэтому к «высокопоставленной особе» пойдет не сестра помещика Изабелла, а дочь крестьянина проститутка Нанна; и госпожа Корнамонтис добавляет: «А справится она гораздо лучше, чем вы. Вашему брату вернут свободу. И дождь будет идти как полагается — сверху вниз». Напомним, что у Шекспира аналогичный совет дает Изабелле герцог, переодетый монахом, и что сестру заменяет не проститутка, а законная жена, сохранившая привязанность к покинувшему ее мужу. У Брехта же, как говорит Нанна, обращаясь к публике,

За чихку выступает дочка чуха,
За даму — нищенка, за богомолку — шлюха.

Итак, бедная делает то, что ей положено делать и чего делать знатной и богатой не следует; и дождь идет как полагается — сверху вниз. Реальный водораздел в обществе проходит вовсе не между круглоголовыми и остроголовыми, а между богачами и бедняками. Угнетатели это отлично понимают («Богач богача видит издалика»), но им выгодно, чтобы угнетенные думали иначе и направляли свой гнев не на них, а на людей другой расы, — например, на тех, у кого остроконечные черепа или носы с горбинкой.

«Мера за меру» — только фон брехтовской пьесы. Там, где у Шекспира бушевали «страсти роковые», царит циничный, мелко-эгоистический расчет, будничная корысть, политиканство, холодный разврат. Анджело Иберин — авантюрист и красной — побеждает благодаря обманутым им обывателям, поддерживающим все то, что приносит им доход. В «Гимне пробуждающегося Яху» жители поют хвалу Иберину на мотив церковного хора «Господу нашему слава, царю и владыке вселенной» — взаимоисключающие друг друга надежды, высказанные в этом гимне, обличают лживость нацистской политики, обнажают тот абсурд, на котором основаны посулы фюрера:

Хлеб наш насущный пускай дорожает
на благо крестьянам.

Впрочем, с другой стороны,
Низкие цены должны
Жизнь облегчить горожанам.

.

Мелким торговцам поможет он — пусть
процветают бедняги!

Впрочем, с другой стороны,
Их уничтожить должны
Крупные универмаги.

Заключительная строфа хорала пронизательно
предрекает скорое будущее:

Фюреру слава, вождю, без которого
нет нам оплота!

Видите, топь впереди?
Фюрер, вперед нас веди,
Прямо веди нас — в болото.

«УЖАСЫ РЕЖИМА»

Несколько лет спустя Брехт как бы продолжил «Круглоголовых» в другом трагическом гротеске — «Карьере Артуро Уи, которой могло не быть» (1941). В центре пьесы — деятели треста «Цветная капуста», монополисты по торговле капустой в городе Чикаго. Они делают политику — так же, как «большая пятерка» в «Круглоголовых»: смещают и назначают министров, начинают и прекращают войны. Именно они — кукловоды в том спектакле, в котором марионетки считают себя самостоятельными деятелями. В «Круглоголовых» действие начиналось с того, что властям, озабоченным промышленным кризисом перепроизводства и крестьянским восстанием, пришлось передать власть демагогу Анджело Иберину. В новой пьесе владельцы треста «Цветная капуста», тоже обескураженные экономическим кризисом, призывают на помощь гангстера Артуро Уи. У Иберина была спасительная идея подменить классовые противоречия

рознь между расами. У бандита Уи другая идея. Он обещает господам из треста запугать мелких торговцев-зеленщиков и вынудить их согласиться на вооруженную охрану их лавок. Охрану эту должны обеспечить те же гангстеры, которые терроризируют зеленщиков. Тогда полное господство в овощной торговле будет обеспечено. Пользуясь поддержкой новой «большой пятерки», Артуро Уи захватывает все большую власть, становится хозяином Чикаго, завоевывает соседний город Цицero и лелеет далеко идущие захватнические планы, которые провозглашает в своем последнем монологе:

...Прочный мир в чикагской
Торговле овощами — не мечта,
А грозная реальность. Чтобы мир
Надолго обеспечить, я сюда
Велел доставить новые орудья,
Броневики, гранаты, пулеметы
И сотен пять резиновых дубинок;
Защиты нашей просят ныне все —
Не только Цицero с Чикаго, но и
Другие города: Детройт! Толедо!
Бостон! Лос-Анжелос! И Вашингтон!
Там тоже продают капусту. Флинт!
Линкольн! Атланта! Санта-Фе! Сент-Пол!
Шайенн! Чарльстон! Колумбия! Нью-Йорк!
Все молят: «Защити нас! Помоги!»
Всех защитит и всем поможет Уи.

«Карьеру Артуро Уи» Брехт задумал еще в 1935 году, во время поездки в США. Написал он эту пьесу шесть лет спустя, в марте — апреле 1941 года, в Финляндии, в дни наивысшего подъема германского фашизма и наибольших военных успехов — гитлеровские войска уже хозяйничали во Франции и Чехословакии, в Бельгии, Голландии, Дании, Норвегии, Югославии. Через два-три месяца должно было начаться наступление на Советский Союз. Брехт создал карикатурную хронику гитлеровской Германии, придав почти всем своим персонажам черты реальных деятелей тридцатых годов. Старик Догсборо, с помощью которого Артуро Уи овладевает городом Чикаго, это Гинденбург,

генерал-фельдмаршал, президент Германской республики с 1925 по 1934 год, в 1933 году назначивший Гитлера на пост рейхсканцлера; имя «Догборо» образовано переводом на английский язык составных частей имени «Hindenburg», что по-немецки звучит почти как «Hundenburg» — «Собачий город», «Собакоград». Помощник Артуро Уи Эрнесто Рома — это Эрнст Рем, соратник и друг Гитлера, бывший с 1931 по 1934 год начальником штаба штурмовых отрядов и убитый по приказу Гитлера во время резни 30 июня 1934 года. Торговец цветами Джузеппе Дживола — это доктор Геббельс, гитлеровский министр пропаганды и информации. Веселый убийца Эмануэле Гири — это Герман Геринг, гитлеровский рейхсмаршал, премьер-министр Пруссии, командующий военно-воздушными силами Германии. Одна из центральных сцен брехтовской пьесы — суд над Рыббе, который якобы поджег овощной склад торговца Хука; это пародийное изображение Лейпцигского процесса, в ходе которого нацисты обвинили безработного Ван дер Люббе в поджоге рейхстага, который они сами же и подожгли в провокационных целях. Артуро Уи и его приспешники организуют убийство журналиста Игнатия Дольфита, чтобы завоевать овощную торговлю города Цицера; это соответствует убийству австрийского канцлера Игнациуса Дольфуса в июле 1934 года, которое предшествовало захвату гитлеровцами Австрии. Все эпизоды пьесы основаны на событиях европейской истории, и Брехт обнажает пружины этих событий, отождествляя хозяев Германии с грязными бандитами, которые, по сути дела, всего лишь марионетки в руках монополистов. Особенно очевидна ничтожность Артуро Уи — истерика, труса, мелкого авантюриста и шантажиста, под гангстерской маской которого вполне явно просвечивают черты Гитлера, рядом с великими шекспировскими злодеями, — такими, как Ричард III или Макбет. Уже в прологе балаганный Зазывала предупреждает публику о том, что перед ней пройдет

...карьера бандита,
Цвет бандитского мира, его элита!
Вы увидите бывших и настоящих,
Живых и уже в могиле смердящих...

и призывает зрителей сравнить настоящее с прошлым, современный фарс с шекспировской трагедией:

Всмотритесь во тьму ушедших столетий!
Кому не припомнится Ричард Третий?
Но в эпоху Алой и Белой роз
Не было столько побоищ и слез!

• • • • •
Это зрелище будет не в бровь, а в глаз!
Наша пьеса известна любому из вас.

В «Трехгрошовой опере», созданной почти полтора десятилетия назад, Брехт показал карьеру налетчика, который связан узами делового сотрудничества с полицией и стремится сменить занятия грабежом — банковскими операциями. В «Махагони» он показал «мир наизнанку», в котором все человеческие законы и принципы поставлены на голову; в «Круглоголовых» — раскрыл экономические корни политических махинаций и систему воздействия лживой пропаганды на обывательские умы. В «Карьере Артуро Уи» мотивы всех этих пьес соединились и приобрели зловеще-гротескный характер. Несмотря на то что в «Карьере Артуро Уи» отражены конкретные исторические события, эта пьеса, как и предшествующие ей, имеет широкое значение — обобщает очень существенные закономерности истории человечества в XX веке, когда, выражаясь словами физика Циффеля из «Разговоров беженцев», «великие личности... вдруг объявились в разных концах Европы» и когда «государству вовсе не обязательно думать, как набить своим гражданам брюхо, иногда вполне достаточно набить им морду».

В программе знаменитого спектакля в театре «Берлинский ансамбль» (1959) о его смысле мы читаем: «Следовало показать гангстера как гражданина капиталистического мира, — он берется за всякое дело, которое сулит ему доход. Конкурентная борьба вырабатывает в нем навыки специалиста, предприимчивость коммерсанта, целеустремленность предпринимателя». Как всегда, Брехт поднимается на очень высокий уровень художественного обобщения, превращая даже факты реальной правды в притчу, близкую по необычайной смысловой емкости к творениям фольклора.

«Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» — так названо «историко-гангстерское обозрение» Брехта. «Могло не быть», если бы возвышение убийцы, ниспосланного

...на землю кромешным адом,
Чтобы нас покарать в кратчайшие сроки
За глупость и прочие наши пороки! —

кто-нибудь остановил. Но восстание «Серпа», на которое надеялся автор «Круглоголовых», не состоялось. Рабочий, от имени которого написана «Песня о классовом враге», либо поверил в гитлеровскую пропаганду (вспомним: «Я подумал: дождь — молодчина, Он полетится назад, в небеса!»), либо очутился в концлагере. Единый фронт, на который Брехт возлагал столько надежд в начале тридцатых годов, когда написал знаменитый марш:

Марш левой! Два! Три!
Марш левой! Два! Три!
Встань в ряды, товарищ, к нам!
Ты войдешь в наш единый рабочий фронт,
Потому что рабочий ты сам, —

этот единый фронт социал-демократов и коммунистов оказался разгромленным. Кто же мог противостоять шантажу и пулеметам Артуро Уи? Только в самом конце пьесы появляется безымянная, обливающаяся кровью Женщина, которая, выбираясь из грузовика, пробитого пулеметной очередью, взывает к своим соотечественникам:

Спасите, люди! Ради бога! Люди!
Мой муж убит в машине! Помогите!
Мне руку прострелили!.. Ктонибудь,
Скорее, бинт!.. Они нас убивают,
Как мух, летающих над кружкой пива!
О боже!.. Никого!.. Ах, помогите!
Мой муж!.. Убийцы! О, я знаю, кто
Его убил! Артуро Уи!

(Яростно.)

Ты изверг!

Подонки ты, мерзейший из подонков!
Ты грязь, которая грязнее самой
Червивой грязи! Вошь! Ты — хуже вши!
Уи, люди, это Уи!

(Поблизости стрекочет пулемет, и она падает.)

О, почему
Не истребили до сих пор чуму!

В самом деле — почему?

После «Круглоголовых», но до «Карьеры Артуро Уи» Брехт написал цикл из двадцати четырех сцен «Страх и отчаяние в Третьей империи» (1934—1938), которые для спектакля в США были названы «Частная жизнь расы господ». Здесь в коротких одноактных пьесах показана жизнь немецкого населения с 1933 до 1938 года, повседневный быт всех слоев народа: городских обывателей, врачей, адвокатов, торговцев, детей, учителей, рабочих, ученых, штурмовиков, кухарок, булочников... Перед нами — вся Германия тридцатых годов, та самая страна, про которую Брехт в стихотворении 1933 года горестно говорил:

О Германия, бледная мать!
Как тебя опозорили
В глазах народов...
И ты сидишь среди народов —
То ли посмешище, то ли страшилище.
(«Германия». Перевод Арк. Штейнберга)

Та страна, в которой безраздельно господствует страх, объединяющий преследователей и преследуемых, подвластных и властителей:

В страхе
Ученый прерывает диспут с коллегой и, побледнев,
Озирает тонкие стены своего кабинета. Учитель
Лежит в кровати, не смыкая глаз, старается понять
Темный намек, брошенный ему инспектором.
Старуха в бакалейной лавчонке
Прижимает дрожащие пальцы ко рту, чтобы
удержать

Гневное слово по поводу скверной муки. В страхе
Разглядывает врач кровоподтеки своего пациента.
В страхе
Взирают родители на своих детей — не предадут ли?
(«Ужасы режима». Перевод Вл. Нейштадта)

Все перечисленные здесь виды страха превратились в драматические эпизоды, из которых каждый построен как символическая сцена. Есть эпизоды крохотные, по размеру не больше обычного анекдота. Такова беседа в тюремном дворе двух булочников: одного посадили за то, что он не подмешивал отруби в муку, другого — два года назад — за то, что подмешивал: тогда это называлось «фальсификацией продуктов»; обоих посадил один и тот же режим, — такова цена его последовательности и политической идейности. Другие эпизоды обширнее — некоторые вырастают до небольших пьес. Такова сцена «Шпион» — о том, как родители в ужасе ожидают возвращения маленького сына, почти не сомневаясь, что он пошел в гестапо донести на отца; или сцена «Жена-еврейка» — о том, как муж, понимая, что жена, уезжая в Голландию, уже не вернется к нему, лицемерно прикидывается, будто верит, что едет она в гости на две недели, но помогает ей уложить зимние вещи. Обыватели стали доносчиками и предателями, ученые — трусами, горничная боится, что ее жених-штурмовик способен предать ее в руки тайной полиции, рабочие боятся своего товарища, освобожденного из лагеря — не стал ли он шпиоком? Да и сам освобожденный понимает их тревогу, основательность их страха. Жена боится заглянуть в цинковый гроб, в котором ей доставили из гестапо изуродованный труп мужа. Судья боится вынести приговор: «Я решу так или этак, как прикажут, но я же должен знать, что мне приказано». Учитель боится обучать школьников: «Я готов преподавать все, что они хотят. Но что именно они хотят? Если бы я знал! Разве я знаю, какой им требуется Бисмарк?» Нацисты развратили народ — подкупом, лживыми посулами и, главное, страхом.

Такова «частная жизнь расы господ». Еще живы некоторые мужественные рабочие из тех, кто совсем недавно с воодушевлением пел: «Марш левой! Два!

Три!» Но они загнаны в глубочайшее подполье, и они сами не знают, есть ли у них помощники, не остался ли каждый в полном и безнадежном одиночестве. В последней сцене «Плебисцит», действие которой разыгрывается 13 марта 1938 года, в день вступления гитлеровских войск в Вену, молодой рабочий сетует на то, что «мы у себя, в рабочем городе Нейкельне, не можем даже листовку выпустить к этому плебисциту», а женщина вторит ему: «У него для нападения сто тысяч нашлось, а мы не можем сыскать одного человека». Потом, правда, им попадает в руки предсмертная записка расстрелянного антифашиста, и пожилой рабочий приходит к выводу: «Оказывается, не так уж нас мало». Но люди разобщены, сопротивление разгромлено.

Сцены «Страха и отчаяния» очень емки по смыслу. Их персонажи не имеют имен — «рабочий», «булочник», «первый мальчик» и т. д. Это весь немецкий народ, униженный, запуганный, раздавленный, — несчастная и виновная перед человечеством, проклятая людьми и преступная страна — «страшилище» и «посмешище».

Для американской постановки Брехт написал специальные стихотворные тексты, звучавшие между сценами и помогавшие обобщению, которое содержалось в драматических эпизодах. Уже сами по себе эти сцены обладали большой, почти поэтической смысловой емкостью, но стихи были еще просторнее. Перед 10-й сценой, например, говорилось:

...И, куда бы мы ни пришли,
Мы науськивали отца на сына
И друг на друга.
И мы бесчинствовали в чужих краях точь-
в-точь так же,
Как мы бесчинствовали в нашей стране.

(Перевод А. Голембы)

Немцам, которые бесчинствовали в чужой стране. Брехт посвятил пьесу о солдате Швейке. Но у чешского народа иная историческая судьба: его не удалось ни раздавить, ни запутать в сетях лжи.

КТО ПЛАТИТ ИЗДЕРЖКИ?

Бравый солдат, созданный Ярославом Гашеком, стал в двадцатом веке популярнейшим литературным героем — соперничать с ним мог бы единственный его современник, да и тот не из книги, а из кинематографа: Чарли Чаплин. Брехту солдат Швейк был особенно близок — Швейк стал духовным отцом многих его персонажей. У него острый парадоксальный ум, живой юмор, трезвый оптимизм, сознание недостижимого превосходства над хозяевами жизни, несокрушимое душевное здоровье и мудрое спокойствие, позволяющее быстро выйти целым из любой, самой, казалось бы, безвыходной передрыги. Швейк никакой не герой, но он умница, и как бы его ни дурачить, ни оболванивать, ни уговаривать, ни провоцировать, ни опутывать сетью демагогии и лжи, его никогда не превратить в «боевую машину», как упаковщика Гели Гея: его нельзя «перемонтировать». Швейк устойчив. Все эти его достоинства надежно скрыты под личиной идиотизма. «Вы что, идиот, что ли?» — спрашивает Швейка то один начальник, то другой. «Осмелюсь доложить, именно так», — невозмутимо отвечает Швейк и тут же предъявляет спасительное врачебное свидетельство, удостоверяющее его клиническое слабоумие. Швейку чуждо все внешнегероическое, но он истинный герой того антимира, в котором разыгрываются брехтовские пьесы, в котором дураки, прохвосты и злодеи обладают всей полнотой власти, а честные, умные, мужественные обречены на вымирание.

Брехт нередко пользовался уже знакомыми читателю и зрителю персонажами — иногда он развенчивал их ложную славу, иногда утверждал их достоинства, проверяя их устойчивость иными историческими условиями или новыми сюжетными положениями. Швейк Ярослава Гашека, написавшего свой знаменитый роман в 1921—1923 годах, жил в Австро-Венгрии в период первой мировой войны. Брехт испытал бравого солдата условиями гитлеровской оккупации — свою пьесу он назвал «Швейк во второй мировой войне» (1943).

Еще за два десятилетия до того Брехт участвовал в подготовке пьесы по роману Гашека для режиссера Эрвина Пискатора, поставившего ее в своем театре

в Берлине. Но теперь Брехт совсем иначе прочел любимую книгу, — как он позднее писал, «нынешний «Швейк» (второй мировой войны) гораздо острее, в соответствии с различием оседлой тирании Габсбургов и нашествием нацистов». В дневнике Брехта имеется запись, датированная 27 мая 1943 года и формулирующая замысел пьесы: «Я читал в поезде старого «Швейка» и был снова поражен огромной панорамой Гашека, истинно отрицательной позицией народа, который сам является там единственной положительной силой и потому ни к чему другому не может быть настроен «положительно». Швейк ни в коем случае не должен быть хитрым, пронырливым саботажником, он всего лишь защищает те ничтожные преимущества, которые еще у него сохранились. Он откровенно утверждает существующий порядок, столь губительный для него, поскольку он вообще утверждает какой-то принцип порядка, даже национальный, который выражается для него лишь в угнетении. Его мудрость разрушительна. Благодаря своей неистребимости он становится неисчерпаемым объектом злоупотреблений и в то же время питательной почвой для освобождения».

Брехтовский Швейк — внимательный читатель нацистских газет и благодарный радиослушатель; он отлично усвоил фразеологию пропаганды и постоянно пользуется ею, вступая в беседы с начальством. Чехам-симулянтам, укрывшимся от военной службы в больнице, он весело говорит: «Послушать вас, так можно подумать, что вам вовсе и не хочется на войну, которая ведется для защиты цивилизации от большевизма», а солдату, пришедшему в палату за парашей, объясняет: «Знаете ли вы, что такое большевизм? Это верный союзник Уолл-стрита по заговору, которым руководит еврей Розенфельд, засевший в Белом доме...» Когда он, закутанный «во множество одежек», шагает по заснеженным русским степям, ища Сталинград, где расположена его часть, Швейк на вопрос солдата, что он там потерял, отвечает: «Черта лысого я там потерял, я пришел на подмогу и защищаю цивилизацию от большевизма так же, как и вы, иначе получишь пулю в грудь, не правда ли?» Швейк в своих монологах и репликах постоянно пародирует официальную пропаганду;

оказавшись в новом контексте, ее штампы звучат дикой нелепостью.

Пародия — излюбленный брехтовский метод обнажать бессмысленность пропагандистской фразеологии. Известно, с какой настойчивостью гитлеровские газеты похвалялись «блицкригом» — «молниеносной войной». Устами Швейка Брехт утверждает, что не война получилась молниеносной, а мир, о котором говорилось, что это будет «мир на всю жизнь», — «война же, наоборот, затянулась, и многим ее хватило на всю жизнь, до самой смерти».

Швейк обладает и другими средствами для иронического опровержения нацистских лозунгов. Один из них — это столь памятные нам по гашековскому роману «рассказы к случаю». Когда эсесовец Буллингер повторяет пресловутое пророчество фюрера о том, что Третья империя просуществует не меньше десяти тысяч лет, Швейк в характерной для него манере спокойно замечает: «Ну, это уж слишком, как сказал пономарь, когда женился на трактирщице, а она на ночь вынула челюсть из рта и положила ее в стакан с водой». Или когда агент гестапо Бретшнейдер, читающий в трактире газету, говорит: «На фюрера было произведено покушение в мюнхенской пивной...», — Швейк с сочувствием в голосе спрашивает: «И долго он мучился?» Бретшнейдер отвечает: «Он остался невредим — бомба поздно взорвалась». Тогда Швейк пускается в длинное рассуждение: «Небось, какая-нибудь дешевая, продукт современного массового производства. А потом удивляются, что качество не то. Почему, спрашивается, такой предмет не был изготовлен любовно, как прежде бывало, при ручном производстве? Я не прав, скажете? А вот то, что они для такого случая не подобрали бомбы получше, так это уж прямо халатность с их стороны. В Чешском Крумлове один мясник решил однажды...» Комизм диалога в той доверительной естественности, с какой Швейк обращается к гестаповцу, произнося криминальнейшие речи, чреватые расстрелом; расхождение между содержанием и интонацией настолько велико, что Бретшнейдер толком и не понимает, что имеет в виду его добродушный собеседник. Это расхождение — один из методов «очуждения» текста: произнесенные тоном, противоречащим и ситуации, и

содержанию, речи Швейка приобретают неожиданную, особенно впечатляющую выразительность. В сущности, на таком расхождении основана и выразительность всякой пародии, в особенности той, которая пронизывает пьесу о Швейке.

Пародия, как мы видели выше, сильный агитационно-художественный прием, и в своих антифашистских сочинениях Брехт охотно к нему прибегал. Широким распространением пользовались его переделки фашистских маршевых песен и гимнов, протестантских и католических хоралов. В перелицованном церковном псалме «Тебе, творец, хвала», например, поется:

Тебе, творец, хвала!
Нам Гитлер дан тобою!
Прошлась его метла
Над старую трухую.
Он выгреб всю золу,
Он выкрасил наш дом.
За Гитлера хвалу
Всевышнему споем.

Пришла бы к нам беда!
Но с маляром чубатым
Богатый навсегда
Останется богатым.
Не будет класс на класс
Теперь смотреть врагом.
Струится дождь на нас,
Но сухо все кругом.

Березой станет ель,
И сладкою — горчица.
Малярной краской щель
Замазать он стремится.
Большую взяв метлу,
Подмел он старый дом.
За Гитлера хвалу
Всевышнему споем.

В пародии на другой псалом «Всевышнему навеки» говорится:

Себя ты на поруки,
Теленок, отдаешь

В заботливые руки
Того, кто точит нож.
Отныне он имеет
Власть над твоей судьбой.
Поверь, что он сумеет
Разделаться с тобой.

.
Ты нужен командирам
Для их больших затей.
Бессилен сильный мира
Без маленьких людей.
Тебя зарежут? Что же,
Теленок, счастлив будь,
Что пригодиться можешь
И ты на что-нибудь.

.
Тебе, теленок жалкий,
Высокий жребий дан.
Поверь тому, кто палкой
Колотит в барабан.
Вручи ему с почтеньем
Ключи к твоей судьбе.
Конец твоим мученьям
И заодно — тебе.

Цикл «Гитлеровские хоралы» был создан Брехтом почти за десять лет до пьесы о Швейке, но в нем живет та швейковская интонация, которой проникнуты и роман Гашека, и пьеса Брехта, разрабатывается та тема, которая для пьесы центральная. Брехт считал ее важнейшей в нашем столетии — это тема об отношениях между вождем и народом, между великим героем и судьбой малых сих. Поскольку «бессилен сильный мира без маленьких людей», постольку «малым» надо понимать свою силу. Ведь и «Швейк» начинается вопросом, который в «Прологе в высших сферах» задает Гитлер:

Дорог ли я этим мелким людишкам?
Любят они меня или не слишком?
...Как они относятся ко мне — душ их инспектору,
Государственному мужу, полководцу, оратору и
архитектору?

(Перевод А. Голембы)

И на этот вопрос исчерпывающе отвечает Швейк, который формулирует мысль Брехта с непререкаемой точностью и даже обстоятельностью:

...великие мужи не в чести у простого народа. Он их не понимает и считает всю эту муру лишней, даже героизм. Маленький человек плевать хотел на великую эпоху. Он предпочитает посидеть в уютной компании и съесть гуляш на сон грядущий... Когда ему сказано, что он должен умереть за что-нибудь великое, то ему это, изволите ли видеть, не подходит, он начинает привередничать, тычет ложкой в требуху и морщится. Это, конечно, возмущает фюрера, который прямо из кожи вон лезет, чтобы придумать для них что-нибудь небывалое и из ряда вон выходящее или хотя бы покорение мира. Хоть тресни, а больше, чем весь мир, покорить нельзя.

Брехт никогда не забывал об этой проблеме, которая, по его убеждению, существовала на протяжении веков. В стихотворении «Вопросы читающего рабочего» (1936) выражено удивление по поводу того, что завоевателем Индии считается Александр Македонский, а победителем галлов — Цезарь, — «не имел ли он при себе хотя бы повара?»

Через каждые десять лет — великий человек.
Кто оплачивал издержки?

(Перевод И. Моисеева)

Но в двадцатом столетии, когда убыстрились темпы жизни и когда противоречия стали сложнее, острее, эта проблема приобрела особую, доселе еще небывалую остроту.

В «Разговорах беженцев» Циффель с горькой иронией констатирует: «Забота о человеке в последние годы очень возросла, особенно во вновь возникших государственных формациях. Это вам не то, что прежде, — о людях заботится государство. Великие личности, которые вдруг объявились в разных концах Европы, питают большой интерес к людям. Народу им надо много, на них людей не напасешься».

В другой беседе он пытается объяснить это удивительное явление: «Поразительная способность нашей эпохи делать из мухи слона — вот что породило несметное множество значительных людей. Они появляются все более громадными толпами, или, вернее сказать, развертываются все более громадными колоннами. Куда ни кинешь взгляд — повсюду яркие индивидуальности, которые ведут себя как величайшие герои и святые...»

Так что же делать обыкновенным людям? Быть телятами, добровольно отдающими себя во власть мясника? Быть Швейками — и с мудрой иронией высмеивать тех, кто мнит себя господами мира? Ведь и второй из собеседников, рабочий Калле, утверждал: «...главное, чтобы был дуче или там фюрер, — словом, вождь, но в то же время им необходим народ, который они могли бы вести. Они великие люди, но за это кто-то должен отдуваться, иначе ничего не выйдет». Кто же должен оплачивать издержки? И должен ли?

ИСКУССТВО СОМНЕНИЯ

Есть произведения, в которые писатель вкладывает всего себя — свои мысли о времени и современниках, о прошлом и будущем, о творчестве и его значении для людей, свои надежды и свое отчаяние, свою общественную страсть и свою веру. Для Шекспира таким произведением был «Гамлет», для Гёте — «Фауст», для Брехта — «Жизнь Галилея». Написав первый вариант в период наивысшей творческой зрелости, в 1938—1939 годах (Дания), он переработал его в свете нового исторического опыта шесть лет спустя, в 1945—1946 годах (США), и снова вернулся к пьесе спустя десятилетие, готовя постановку в «Берлинском ансамбле». Это было последней работой Брехта-режиссера: он умер, не доведя спектакль до премьеры. Почти два десятка лет Брехт не расставался с «Жизнью Галилея», одним из самых сложных и глубоких, трагических и современных своих творений.

Галилео Галилей — великий естествоиспытатель, математик и физик, нанесший смертельный удар католическому миропониманию. Его труды подтвердили

справедливость учения Коперника, окончательно опровергли геоцентрическое представление о вселенной.

Церковь не могла мириться со свободной мыслью. В 1600 году святейшая инквизиция сожгла на костре в Риме Джордано Бруно. Галилей в это время ведал кафедрой математики в Падуе. Всего десять лет прошло после казни Бруно, и Галилей выпустил в свет знаменитое свое сочинение «Звездный вестник», где продолжал дело «Сожженного» — так называли ученые Джордано Бруно, на самое имя которого был наложен строжайший запрет. В 1609 году Галилей построил первый телескоп и постепенно настолько усовершенствовал свой прибор, что добился 32-кратного увеличения. Телескоп дал ему возможность открыть фазы Венеры, солнечные пятна, движение спутников Юпитера. Идеи Коперника и Бруно получили математическое обоснование. Галилей стал для католической церкви врагом номер один, нужно было его обезвредить. В 1632 году, после опубликования «Диалога о двух важнейших системах мира», церковь запретила великому ученому печатать что бы то ни было — девять лет дряхлевший, слепнувший Галилей был узником инквизиции...

Пьеса Брехта — хроника жизни Галилея. Почти три десятилетия проходят перед зрителем, от 1609 до 1637 года. Это пьеса-биография, но в то же время и пьеса-философия. Брехт разрабатывает в ней свои важнейшие мысли об истине и ее месте в истории человеческого общества.

Конфликт пьесы — столкновение между Галилеем и церковью. Церковь — это воплощение власти, светской и духовной. В своих комментариях Брехт настойчиво предупреждал против слишком конкретно-исторического понимания сюжета: «Театрам очень важно знать, — писал он, — что, если постановка этой пьесы будет направлена главным образом против католической церкви, сила ее воздействия будет в значительной мере утрачена... В пьесе показана временная победа власти, а не духовенства»; нельзя, заявляет автор, делать упор именно на церковь, потому что это «отвлекло бы внимание от нынешней отнюдь не церковной реакционной власти». Значит, конфликт надо понимать шире: Галилей — и власть. Галилей — поборник исти-

ны, власть защищает ложь, иллюзии, невежество. Но ведь Галилей занимается математикой — это отвлеченная наука, не связанная, казалось бы, с жизнью общества; он изучает астрономию — какое же отношение к судьбе народа имеют фазы Венеры или спутники Юпитера? Оказывается, прямое.

Спор идет о правде. Власть ее страшится и поэтому запрещает. В самом начале пьесы — замечательный разговор между Галилеем и его другом Сагрето. Галилей кричит на него: «Чего ты стоишь как пень, когда открыта истина?» Сагрето отвечает: «Я вовсе не стою как пень, я дрожу от страха, что это может оказаться истиной».

Все тот же «наоборотный мир»: мы уже видели, что в нем нужно страшиться благородства, честности, доброты — все эти доблести губительны; теперь мы видим главное: нужно страшиться правды. Сагрето в ужасе говорит: «Неужели ты не можешь понять, в какое дело ввязываешься, если все, что ты увидел, окажется правдой?» Но Галилей верит в разум, он считает, что «только мертвецов нельзя убедить доказательствами», ибо «соблазн, который исходит от доказательств, слишком велик». Сагрето же полагает, что «люди недоступны доводам разума». Кто из них прав? Брехт отвечает: правы оба: Сагрето — для сегодня, Галилей — для завтра, Сагрето — для властей, Галилей — для народа. Власти предпочитают не разум, а хитрость: «...они называют осла конем, когда продают его, а коня — ослом, когда покупают». Властям разум опасен, в нем таится их гибель. Власти не опровергают доводы разума, не оспаривают истину — они просто запрещают. В их руках есть могущественное оружие: догма. Придворный философ не желает даже взглянуть в телескоп: зачем? Ведь он может увидеть что-нибудь, не соответствующее своим представлениям. Он говорит Галилею: «Независимо от вопроса о возможности существования таких звезд... я хотел бы со всей скромностью задать другой вопрос в качестве философа: нужны ли такие звезды?» Если даже спутники Юпитера существуют, но они «не нужны» — значит следует игнорировать их существование. Галилей мыслит в другой плоскости — его изумляет примитивная абсурдность такого «рассуждения». Почему, когда он показывает

философу подзорную трубу, тот приводит ему в ответ цитаты из Аристотеля? Разве можно опровергать очевидную истину цитатами? Философа волнует не истина, а, как он сам вопрошает, — «к чему все это поведет». Галилей возмущенно говорит: «Полагал бы, что мы, ученые, не должны спрашивать, куда может повести истина». И тогда философ произносит поистине великолепные по неопровержимой нелепости слова. Он говорит:

«Господин Галилей, истина может завести куда угодно!»

Другой ученый, математик Барберини, он же кардинал, — будущий папа Урбан VIII — рассуждает не более просвещенно: он не верит в разум или, точнее, считает его слишком опасным, ибо, как говорит он, цитируя Библию, «может ли кто ходить по горящим угольям, чтобы не обжечь ног своих?»

Мы еще в области математических абстракций и астрономии. Впрочем, оказывается, что эти абстракции прямо связаны с жизнью людей на земле — недаром вопрос о фазах Венеры волнует не только ученых и священников, но и конюхов, и крестьян. Очень важный спор ведется между Галилеем и маленьким монахом — одним из его учеников, поддавшимся церковным доводам. Монах с большой точностью определяет суть дела: речь идет не о планетах, а о крестьянах Кампаньи, ибо, утверждает он, «наблюдая фазы Венеры, я думал о своих родителях». Они, нищие труженики, черпают силы, необходимые для их мучительной жизни, «из ощущений постоянства и необходимости». Если священное писание оказывается ошибочным, если Земля — не центр вселенной, а человек — не любимое детище господа, к чему им мириться с нуждой и рабством? Теперь они могут сказать: «голодать — это значит просто не есть, — это не испытание сил; трудиться — это значит просто гнуть спину и таскать тяжести, в этом нет подвига». Нельзя лишать людей светлой идеи, одухотворяющей их существование — это значит лишить их смысла жизни. Гуманнее поддерживать в них веру в иллюзии, чем открыть им глаза на правду. Галилей опровергает эти доводы. Он считает, что знание правды заставит людей переделать жизнь, — несправедливое устройство не вечно, изменить же мир могут

только люди, овладевшие истиной. Истину нельзя приспособлять к догмам: «Сумма углов треугольника не может быть изменена согласно потребностям церковных властей. Путь летящих пуль я не могу вычислять так, чтобы эти расчеты заодно объясняли и полеты ведьм верхом на метле».

Обнаруживается, что математика и физика — науки, прямо связанные с политикой, потому что истина едина и неделима, а обнаружение и познание истины — это в то же время и политическая борьба. В центре пьесы о Галилее — сцена на рыночной площади: уличные певцы поют песню «Ужасающие учения и мнения господина придворного физика Галилео Галилея, или Предвосхищение грядущего». Простой народ отлично понимает политический смысл спора о фазах Венеры и спутниках Юпитера. Согласно Библии, низшие должны вращаться вокруг высших, — теперь же, в соответствии с учением Галилея, все иначе. Галилей сказал:

Пусть вся вселенная, дрожа,
Найдет иные круги;
Отныне будет госпожа
Летать вокруг прислуги.

(Перевод А. Голембы)

По самой сути своей истина революционна, ее познание влечет за собой переделку мира. Поэтому, между прочим, нет и отвлеченных наук: открывая истину, любая из них способствует освобождению человечества. Мысль ученого, как бы ни казалась узкоспециальной ее сфера, нужна поработенным людям, ибо орудие порабощения — ложь.

Великое значение освобождающей мысли для человечества — вот что прежде всего утверждает Брехт. Это — центральная идея пьесы о Галилее, да и всего его творчества.

Теперь встает вторая проблема, нравственная. Ученый зависит от власти, — имеет ли он право спастись перед силой и утаить открытую им истину? Галилей формулирует свою точку зрения с полной ясностью. В беседе с своим бывшим учеником Муциусом, предавшим науку, он говорит: «Тот, кто не знает истины, только глуп. Но кто ее знает и называет ложью, тот

преступник». Однако Галилей сам не сохраняет верность этому моральному кодексу: испугавшись дытки, которой пригрозила ему инквизиция, он отрекся от собственного учения, да еще обосновал свое предательство теоретически, выдвинув утверждение: «Когда имеешь дело с препятствиями, то кратчайшим расстоянием между двумя точками может оказаться кривая». Теперь вопрос стоит так: Галилей, знающий истину и отрекшийся от нее, — преступник ли он? Любимый ученик Галилея Андреа Сартти, услышав отречение, восклицает: «Несчастлива та страна, у которой нет героев!» Галилей возражает ему: «Нет! Несчастлива та страна, которая нуждается в героях». И снова можно сказать, что оба спорящих — правы. Андреа — с нравственной точки зрения, Галилей — с исторической и социальной. Андреа считает, что сопротивление одного единственного человека — это победа истины. Галилей утверждает, что главное — не в нравственной позиции отдельной личности, а в социальном устройстве мира, который должен быть переоборудован на благо людей. Переделать же мир может мысль, и эту мысль надо во что бы то ни стало сохранить, уберечь от гибели. Но можно ли спасти истину ценой отречения от нее? Вместе с Галилеем Брехт колеблется: он выдвигает то один аргумент, то другой.

И все же в конце пьесы Брехт влагает в уста своего героя монолог, в котором Галилей еще раз отрекается — на этот раз от собственного отречения; опровергая свое предательство, он признает себя нравственно побежденным. Он говорит о том, что его научное творчество было началом новой эры: место догм и суеверий заняло сомнение; «наше новое искусство сомнения восхитило множество людей». Хозяева жизни постарались овладеть завоеваниями науки: «Они осыпали нас угрозами и взятками, перед которыми не могут устоять слабые души. Но можем ли мы отступить от большинства народа и все же оставаться учеными?» Галилей предрекает науке страшное будущее, если она забудет о единственной своей цели — «облегчить трудное человеческое существование». Если наука будет накапливать знания ради самих знаний, то пропасть между нею и человечеством может оказаться настолько огромной, что в один прекрасный день «торжеству-

щий ключ о новом открытии будет встречен всеобщим воплем ужаса». Произнося это злое пророчество, Галилей Брехта имеет в виду своих последователей, которые придут в науку триста лет спустя и примут участие в расщеплении ядра, в конструировании атомной бомбы. В предисловии к американскому изданию пьесы Брехт написал: «Атомный век» дебютировал в Хиросиме в самый разгар нашей работы (над американским спектаклем. — *Е. Э.*). И в этот же миг биография основателя новой физики зазвучала по-иному. Адская сила Большой Бомбы осветила конфликт Галилея с властями новым, ярким светом», — взрыв в Хиросиме был одновременно и победой, и позором поражения; с этого дня «научное открытие стало постыдным делом». Атомная бомба и как техническое, и как общественное явление — конечный результат научных достижений и общественной несостоятельности Галилея.

Брехт ни в малейшей степени не оправдывает Галилея; однако он и не призывает к безоговорочному осуждению его. Человеческая мысль свободна и бесконечна, человек же сам не свободен от общества, диктующего ему правила поведения и нормы нравственности. Интересна в этом смысле XII сцена пьесы, которая называется «Папа». Кардинал Барберини, ставший папой, принимает кардинала-инквизитора; во время аудиенции его облачают. Барберини, как мы помним, ученый, математик. Он защищает Галилея, — ведь это, как он говорит, «величайший физик нашего времени, светоч Италии»; Барберини не выдает Галилея в руки инквизиторам. Но на него надевают облачение и то, чего не сделает Барберини, не сможет не сделать папа римский. Прелат, только что восклицавший: «...руки прочь от него!», в конце беседы уступает инквизитору и разрешает пригрозить Галилею орудиями пытки, чтобы добиться отречения. Социальная позиция, которую занимает человек, сильнее самого человека; место в обществе определяет образ действия. Галилей оказался не выше Барберини: должность придворного физика предопределила его поведение.

И все же «Жизнь Галилея» исполнена высокого оптимизма. В своих комментариях Брехт просил не трактовать пьесу как трагедию, потому что ее «основной

тон» определяется не эпизодами из четырнадцатой сцены, а галилеевским «приветствием новому времени» из первой. В сцене отречения, самой страшной в пьесе, маленький монах произносит слова, которые, может быть, наиболее полно выражают исторический оптимизм Брехта: «Никакое насилие не может сделать невидимым то, что уже было увидено».

МАСЛО И ВОДА

Финский помещик господин Пунтила, снова напившись до бесчувственности, внезапно замечает стоящего в дверях человека. «Ты кто такой?» — спрашивает он. Незнакомец отвечает: «Ваш шофер, господин Пунтила». Затем происходит следующий диалог:

Пунтила (*недоверчиво*). Кто? А ну, повтори!

Матти. Я ваш шофер.

Пунтила. Это каждый может так назваться. Я тебя не знаю.

Матти. Может, вы меня не разглядели как следует, я у вас всего пятую неделю.

Пунтила. А откуда ты взялся?

Матти. С улицы. Я вас два дня жду в машине.

Пунтила. В какой машине?

Матти. В вашей, в студебеккере.

Пунтила. Будет врать. Ты сперва докажи!

Матти. Больше я вас ждать не намерен, вот что! Сыт по горло! Так с человеком не обращаются.

Пунтила. С человеком? А разве ты человек? Только что ты сказал, что ты шофер! Ага, поймай — сам себе противоречишь! Признавайся!

Кто же он такой, этот Матти — человек он или шофер? И кто такой сам Пунтила? В прологе про него сказано:

Сейчас откроем занавес, и в дверь
Ворвется жадный допотопный зверь —
Жестокий деревенский богатеи,
Известный бесполезностью своей.

(Перевод С. Болотина и Т. Сикорской)

Веселая «народная комедия» о хозяйине и слуге написана в Финляндии (1940, август — сентябрь) в развитие той идеи, которая заложена и в «Галилее»: отношения социальные, складывающиеся в обществе, преобладают над человеческими — они за пределами всяких сентиментальных переживаний, выше симпатий или антипатий. Мы помним, что, когда Барберини надел папскую тиару и стал Урбаном VIII, он перестал существовать как Барберини. В Анне Фирлинг собственница взяла верх над матерью, над мамашей Кураж. Господину Пунтиле кажется, что он добрый весельчак. Стоит ему напиться, как он становится просто человеком, — тогда он любит людей, не замечая, как они в обществе называются и в какой от него зависимости находятся. Вот он, вдребезги пьяный, заново познакомился с шофером, Матти Альтоненом, чокается с ним и бахвалится: «У меня сердце доброе, я сам этому рад. Один раз я даже поднял жука-рогача с дороги и отнес в лес, чтобы его не переехали. Вот какой я хороший! Я ему подставил прутик, он так и пополз по прутуку». Охваченный пьяным благодушием, он задает Матти обычный вопрос забулдыги: «Матти, ты мне друг?» На что Матти односложно и неожиданно отвечает: «Нет». Правда, когда Матти смягчается и когда Пунтила, совсем расчувствовавшись, говорит ему: «...я должен быть уверен, что между нами нет пропасти! Ну скажи — нет между нами пропасти?» — Матти с деланной покорностью отвечает: «Раз вы так приказываете, господин Пунтила, значит, пропасти нет».

Но пропасть есть, и ничем ее не скроешь.

Пьеса о Пунтиле — комическое, доведенное до полной абсурдности изображение «мира наоборот». В этом мире ненормальное — нормально, а естественное — противоестественно. Когда Пунтила пьян, он нормален, он — человек. Для него естественно видеть две вилки вместо одной. Тогда он любит Матти и жучка на дороге, сватается к самогонщице и телефонистке, готов выдать дочь за своего шофера, даже восторгается природой, в которой видит не товар, а красоту.

«Да знаешь ли ты, что такое лес? — спрашивает он Матти. — Что это, по-твоему, — десять тысяч кубометров дров? Или это — зелень, радость людям? И ты хочешь продать зелень, радость? Как тебе не стыдно!»

Пунтила, видящий две вилки вместо одной, приходит на ярмарку нанимать себе батраков и, рассматривая крестьян как лошадей («Этот неплох, и сложение у него примерно подходящее. Вот только ноги мне не нравятся... А руки у него короче, чем у того, низенького. Но у того руки уж совсем не по росту»), внезапно принимается произносить сентиментальные речи: «Для меня главное, какая у человека душа...»

Но Пунтила сам горестно признается, что он человек больной: с ним случаются припадки трезвости, когда он «трезв в стельку». С ужасом он сообщает Матти, что тогда становится «вполне вменяемым! А ты понимаешь, братец, что такое вменяемый человек? Это человек, который способен на все. Он уже не может думать о своей семье, заботиться о детях, дружба для него — ничто! Он готов переступить через свой собственный труп. И все это потому, что он, как говорят юристы, вполне вменяем».

Сюжет пьесы — многостороннее развитие этого парадокса. Трезвый Пунтила, находясь в состоянии роковой вменяемости, бесчеловечно гонит прочь девушек, с которыми недавно обручился, увольняет батрака — отца многочисленного семейства, подозревает во всех смертных грехах Матти, выдает дочь за идиота атташе, сам женится на уродливой вдове, владеющей крупным капиталом.

Впрочем, идиллическая сказка о том, как душевно прекрасен пьяный Пунтила, на поверку не столь уж идиллична. По существу, Пунтила не перестает быть собственником. Вот он, наехав на телеграфный столб, произносит замечательный монолог: «Прочь с дороги, чертов столб, не мешай Пунтиле! Кто ты такой! Лес у тебя есть? Коровы есть? Ага, нету! Прочь с дороги! Погоди, вот позвоню полицмейстеру, зацапает он тебя за то, что ты красный, тогда будешь отпираться!..» Нет, сказка невозможна. Пунтила готов, казалось бы, отдать дочь Еву своему шоферу. Матти устраивает ей публичный экзамен, и Ева проваливается: вроде она и влюблена в него, но, когда Матти в виде поощрения дружески шлепает ее пониже спины, гордость барышни, взбунтовавшись, заставляет ее с негодованием отвергнуть фамильярного жениха. Вообще же эпизоды, в которых участвуют Ева и Матти, особенно поучи-

тельны: роман между молодыми людьми невозможен, потому что Ева, даже увлеченная мужскими достоинствами шофера, не может преодолеть хозяйского тона и избавиться от сознания социальных отношений, сложившихся между ними; эти социальные отношения сильнее человеческих. Матти Альтонен, обладающий здравым смыслом и точным классовым чутьем, это отлично понимает. Линия Ева — Матти насыщена психологическим содержанием, она выходит за пределы балагана или народного фарса. Разговоры между барышней и шофером полны своеобразного драматизма, хотя и не утрачивают комедийной парадоксальности. Вот один из них:

Ева. Не выйду я за атташе. Я, кажется, выйду за вас.

Матти. Как прикажете понять?

Ева. Отец мог бы отдать нам лесопилку.

Матти. Вы хотите сказать — вам.

Ева. Нет, нам — раз мы поженимся.

Матти. Служил я в Карелии, в одном имении, там хозяин раньше был батраком. Когда приходил в гости пастор, хозяйка посылала мужа удить рыбу. А при других гостях он сидел за печкой и раскладывал пасьянс — его только звали бутылки откупоривать. У них уже дети были большие. Отца по имени звали: «Виктор, принеси галоши! Только не копайся!» Нет, барышня, это мне не по вкусу.

И ничем тут помочь нельзя. В пределах сложившегося мира отношения между людьми человеческими быть не могут — ни добрая воля, ни даже сила чувств ничего не изменят. Как говорит Матти в эпилоге,

Зачем об этом плакать, если ясно,
Что не смешать вовеки воду с маслом.

Сентиментальные романы, повествующие о всепобеждающей человечности, нереальны. Нужно изменить общество — таков единственный выход для того, чтобы все стало с головы на ноги, чтобы преодолеть «наоборотность» нынешнего мира. Во вставном эпизоде «Фин-

ские рассказы» невесты Пунтилы делятся друг с другом поучительными историями. Одна из них, телефонистка, грустно констатирует: «Мы, глупые, не разбираемся в господских штучках. А что же? Они ведь с виду такие же люди, как мы. Вот мы и попадаемся. Были бы они похожи на медведей или гадюк, мы бы уж как-нибудь поостереглись».

В пьесе «Господин Пунтила и его слуга Матти» Брехт разработал вопрос о том, как в человеке соотносятся два начала — природно-человеческое и социальное, как противоречат друг другу естественное и номенклатурное. Здесь Брехт не говорит о преодолении этих противоречий. Ясно одно: примирить их нельзя.

«ПРЕКРАСНАЯ ФРАНЦИЯ»

Эти слова повторяют разные персонажи пьесы «Сны Симоны Машар» (1942—1943), вкладывая в них разный смысл. Действие пьесы разыгрывается в июньские дни 1940 года, когда Франция была разгромлена фашистскими войсками, в маленьком провинциальном городке Сен-Мартен. Хозяева гостиницы «Смена лошадей», ожидая прихода немцев, озабочены лишь судьбой своего фарфора, который они мечтают эвакуировать на грузовиках в тыл, подальше от бомб. Однако служанка гостиницы, юная Симона Машар, думает о другом: ее брат Андре воюет с немцами, и она, рискуя жизнью, поджигает кирпичный завод, где хранятся запасы бензина, чтобы горючее не попало в руки врага; она поднимает население против владельцев гостиницы — на грузовики надо погрузить не ящики с фарфором, а людей, которым грозит рабство. Симона — современная Жанна д'Арк, и действие пьесы двойится: в своих снах Симона видит себя Орлеанской девой, мэра города Сен-Мартен Филиппа Шавэ — королем Карлом VII и владельца виноградников предателя Оноре Фетена, капитана французской армии, — герцогом Бургундским, который когда-то продал Жанну д'Арк англичанам за солидную сумму в сорок тысяч франков.

«Прекрасная Франция» — эти слова твердят и хозяин гостиницы господин Супо, и капитан Оноре Фетен (имя которого напоминает имя высокотиулованного

изменника, маршала Петена). Эти же слова произносит и Симона Машар, произносит с недоумением и горечью. «Мсье Жорж, — спрашивает она раненого солдата, — это правда, что Франция — самая прекрасная страна в мире?» Жорж, воюющий за Францию и тяжело переживающий ее разгром, не склонен к декламации. «Говорят, — отвечает он девочке, — говорят, самая красивая страна та, в которой живешь».

Мсье Аври Супо так хотел бы увидеть новую Орлеанскую деву, которая спасла бы прекрасную Францию! Между тем именно он торгует отечеством и оптом и в розницу. Его мамаша боится оккупантов, но, увидев их, успокаивается — они такие вежливые! Когда в гостиницу входит немецкий офицер в сопровождении капитана Фетена и оба они раскланиваются с мадам Супо, солдат Жорж говорит Симоне: «Они обмениваются любезностями. Они обнюхивают друг друга, и, по-видимому, запах им не кажется неприятным». «Исконный враг» — вполне приличный господин, хорошо воспитанный. Мадам Супо явно испытывает огромное облегчение. Служащий гостиницы дядюшка Гюстав лаконично определяет поведение своих хозяев: «Они продают Францию, как свои деликатесы». А во сне у Симоны конкретные события приобретают символический смысл, и госпожа Супо, как бы реализуя горькую шутку старого Гюстава, отдает распоряжение на кухню: «Одну Эльзас-Лотарингию для господина капитана. Хорошо прожарить. В каком виде вам приготовить крестьян, коннетабль? Теперь вы довольны обслуживанием, полковник?»

Симону судят не оккупанты-немцы, а предатели-французы. Точно так же и в далеком прошлом, в XV веке, Орлеанскую деву приговорил к сожжению духовный суд, состоявший из семидесяти двух французов во главе с епископом Кошоном. Почему? Потому что, как замечает дядюшка Гюстав, «рыбак рыбака видит издалека». В своем последнем сне Симона Машар слышит громкий голос, провозглашающий ей приговор: «За объединение всех французов — к смертной казни». Она полна недоумения, она восклицает: «Но ведь они же все французы... Это ошибка!» «Нет, мадемуазель, — отвечает ей знаменосец, — суд — французский». А мэр, один из судей, разъясняет простодушной Симоне: «Ты

же это знаешь из твоей книжки. Естественно, что дева приговорена французскими судьями как полагается: ведь она французженка».

Естественно? Да, конечно, естественно — в том мире, где все наоборот, где про французского полковника можно сказать, что он «хочет выпить бутылку шабли прежде, чем погибнет Франция», и про армию: «Армия — это народ. А народ — это враг»; в том мире, где мадам Супо, передавая Симону Машар в застенок святой Урсулы, может заявить: «Франция — это мы».

История Жанны д'Арк, которую казнили французы, составляет фон пьесы о героине 1940 года: оказывается, закон о том, что социальные связи сильнее национальных, действовал уже пятьсот лет назад. Значит, это вечный закон для классового общества. Судьба воскресшей Жанны д'Арк уже однажды, почти полтора десятилетия назад, послужила Брехту материалом для пьесы — в 1929—1931 годах он написал «Святую Иоанну скотобоев». Напомним, что в знаменитой сатирической комедии Бернарда Шоу «Святая Иоанна» героиня в фантастическом эпилоге спрашивала: «Восстать ли мне из мертвых и вернуться к вам живой женщиной?» В ответ Иоанну покидают все, кто преклонялся перед ней и на нее молился. Брехтовская героиня из «Святой Иоанны скотобоев» как бы осуществляет то, что только предполагала в виде вопроса героиня Шоу, — она живой женщиной является в мир, и здесь повторяется то, что было пятьсот лет назад. Жанна д'Арк спасала Францию в момент наивысшей опасности — войны с победоносным противником. Брехтовская Иоанна Дарк приходит спасти малых сих в самый тяжелый для них момент — в разгар тягчайшего экономического кризиса. Будучи деятелем благотворительной организации «Черных Капоров», то есть Армии Спасения, Иоанна надеется помочь обездоленным. Армия Спасения фактически отвлекала трудящихся от политической борьбы, она оказалась отличным полем деятельности для новоявленной спасительницы человечества от капитализма Иоанны Дарк (Брехт убрал апостроф — «Дарк» по-английски значит «темный»).

Вторая пьеса Брехта об Орлеанской деве совсем иная: в ней простая девочка, служанка из гостиницы, оказывается единственной подлинной героиней. Ко-

нечно, спасти Францию она не может, ей не под силу одолеть могущественных предателей. Но она, и только она, может противостоять их утверждению: «Франция — это мы». В дневниковой записи, относящейся к 1941 году, Брехт, размышляя над сюжетом пьесы, говорит: «Наши социальные обстоятельства таковы, что в войнах между двумя странами не только угнетенные, но и угнетающие слои обеих стран объединены общими интересами. Собственник и разбойник стоят плечом к плечу против тех, кто не признает собственности, — против патриотов». Лион Фейхтвангер, в сотрудничестве с которым Брехт написал пьесу о Симоне Машар, в статье «К творческой истории «Симоны» рассказывал: «Брехта особенно интересовало, как «красноречивое воодушевление некоторых руководителей Франции быстро превратилось в деловитое сотрудничество с завоевателями».

Мадам Супо говорит: «Франция — это мы». Но такая же фраза известна из французской истории другого периода: ее произнес Тьер, раздавив Парижскую коммуну. Одна из последних пьес Брехта — «Дни Коммуны» (1948—1949) — возвращается к этой фразе.

Герцогиня, любующаяся в бинокль разгромом Коммуны, говорит Тьеру: «Господин Тьер, свершившееся венчает вас бессмертием. Вы вернули Париж Франции — его законной госпоже».

На это Тьер отвечает:

«Милостивые государыни и милостивые государи, Франция — это вы».

В пьесе «Дни Коммуны» идеи, положенные в основу «Снов Симоны Машар», получили новое, еще более глубокое развитие.

«Дни Коммуны» — драма историческая. Эту вещь можно было бы назвать драматической хроникой, в которой перед читателем и зрителем обнаруживаются движущие силы Коммуны, ее революционный пафос и причины ее поражения. Впрочем, исторический замысел Брехта был остро современным. «Дни Коммуны» созданы в тот период, когда в восточной части Германии шла национализация крупных предприятий, была проведена земельная реформа. Немецкий исследователь Г. Кауфман справедливо пишет: «...в пьесах Брехта дело идет о том, будет ли нация развиваться по рево-

люционному или по реакционному пути, одержит ли верх «новое время» и некапиталистический, в перспективе — социалистический порядок, или победит старый капитализм... Брехт был первым немецким писателем после 1945 года, поставившим в большой литературной форме проблему нового общества и «Нового государства» как поворотного пункта истории». Таким образом, историческая пьеса о Парижской коммуне оказалась связанной с животрепещущими вопросами сегодняшнего дня.

Как и большинство произведений Брехта, «Дни Коммуны» имеют литературный источник, от которого отталкивался драматург. В 1948 году Брехт, в поисках репертуара для руководимого им театра «Берлинский ансамбль», перечитал пьесу норвежского писателя Нурдаля Грига (1909—1943) «Поражение», написанную в 1939 году и появившуюся в немецком переводе в 1947 году (но, видимо, известную Брехту гораздо раньше). От постановки этой пьесы Б. Брехт отказался, и его драматическая хроника возникла как результат размышлений над произведением Грига, как полемическая реплика по адресу норвежского революционного писателя.

«Поражение» — пьеса о Парижской коммуне, о ее борьбе и гибели. Н. Григ написал свою драму вскоре после победы фашизма в Испании, где он сражался в одной из интернациональных бригад. Силы прогресса потерпели поражение, говорил Григ своей пьесой, враги утопили революцию в крови. И все-таки борьба не была напрасной, она должна дать плоды в будущем, когда борьба возобновится и когда нынешние победители неминуемо будут разгромлены. Пьесой «Поражение» Н. Григ обращался к своим современникам, свидетелям разгрома республиканской Испании.

Б. Брехт принимал эту общую направленность пьесы Грига. Но он не мог согласиться с трактовкой Парижской коммуны в произведении своего предшественника. Что же именно вызывало протест Брехта?

Прежде всего, у Н. Грига слишком многое в развитии событий, по мнению Брехта, зависит от индивидуальных характеров исторических деятелей. Тьер охарактеризован Григом как злобный и последовательный реакционер, вызывающий презрение и чуть ли не

омерзение даже у собственной жены. Брехт углубляет образ Тьера, показывает палача Коммуны во всей социальной обусловленности его действий. То, что замышляет и делает Тьер, это, в понимании Брехта, выполнение классового заказа буржуазии: его личные свойства налагают своеобразный отпечаток на его поступки и речи, но отнюдь не определяют их. Тот же принцип и в характеристике рабочего Белэ. У Грига трагедия коммунаров, оказавшаяся следствием отказа от национализации Французского банка, в значительной степени объясняется особенностями Белэ как личности, которого хитроумный и многоопытный дипломат маркиз де Плэк сумел провести, очаровать и, в конце концов, склонить к измене делу Коммуны. Брехт и здесь углубляет социальную перспективу. Дело не в личности Белэ, или, во всяком случае, далеко не только в ней. На сцене проходят одно, другое, третье заседание Коммуны, и мы видим, что Белэ представляет целое крыло коммунаров, склоняющихся к «законным» методам действий, к либерализму, к бескровным и «легальным» переменам. Пьеса Брехта основана на марксистском знании соотношения классовых сил внутри Парижской коммуны. Она дает правдивую, исторически верную картину соотношения сил бланкистов (Рауль Риго) и прудонистов — правых (Белэ) и левых (Эжен Варлен), а также так называемых «неоякобинцев» (Делеклюз).

Для Брехта ошибки Коммуны — не заблуждения отдельных лиц, но неизбежные ошибки определенного исторического этапа развития пролетарской революционности. Н. Григ стоял на противоположной точке зрения. Именно поэтому в его пьесе так много подлецов и трусов. Художник Гюстав Курбе, член Коммуны, изображен у него краснобаем, легкомысленным эпикурейцем, который в минуту смертельной опасности испытывает животный страх, толкающий его на подлость. Риго, начальник полиции Коммуны, не только безжалостный сторонник кровавого террора, но и чуть ли не садист, он неврастеник, развратник, пьяница. Его психология ясно выражена в реплике, обращенной к полицейскому агенту Брюнелю: «Эти идиоты, с которыми я вместе заседаю в Коммуне, вообще не понимают, о чем идет речь. Они думают, что я должен карать

лишь за те преступления, которые граждане совершают. Но мы должны искоренять те преступления, о которых люди только думают»¹. У Брехта — все совсем иначе. В его пьесе нет той атмосферы кровавого ужаса, которая характерна для «Поражения» Грига. Коммунары Брехта — честные, прямые люди, нередко грубые и резкие, но простые и справедливые. Риго в «Днях Коммуны» — крупный политический деятель, широко и по-государственному решающий национальные и классовые вопросы. Его ошибки, как и ошибки Белэ, исторически обусловлены закономерной ограниченностью мировоззрения ранних пролетарских революционеров. Он требует решительных контрмер против буржуазного террора, немедленной национализации банков и предприятий.

У Брехта, в отличие от Грига, в центре пьесы стоят не отдельные лица, отличающиеся выдающимися доблестями или отталкивающими пороками, но героический народ Парижа. Народу этому, представленному «папашей», матушкой Кабэ, Ланжевенном, Бабеттой, свойственны верное понимание политической обстановки, высокий пролетарский гуманизм, яркий юмор. Юмор пронизывает эпизоды самого различного звучания: и сцену борьбы женщин за пушки, и импровизированный спектакль, который дают «папаша» и Жан, изображая Бисмарка и Тьера, и даже самые последние сцены — предсмертные слова коммунаров.

В центре действия у Грига — интеллигенты, которые философствуют, а если и действуют, то с истерическим надрывом. Таков Делеклюз, таков Курбэ, такова учительница Габриель, мечтающая о победе разума и человечности над жестокостью и над закономерностью классовой борьбы. У Брехта в центре действия люди труда, действующие, а не рефлектирующие; вместе с ними борются и интеллигенты — они тоже больше действуют, чем говорят, больше думают, сражаются, чем рассуждают о борьбе и гуманизме. Таковы, например, семинарист Франсуа, национальный гвардеец, влюбленный в сочинения Лавуазье, учитель-

¹ Перевод реплики сделан с немецкого издания, которым пользовался Брехт (курсив мой. — Е. Э.).

ница Женевьева Жерико (противопоставленная григовской Габриели), таков Делеклюз.

В данном случае Нурдаль Григ оказался литературным противником Бертольта Брехта. А ведь, в сущности, был союзником. Коммунист, прямой и бескомпромиссный человек, этот прекрасный норвежский поэт и драматург сложил голову в боях с фашизмом: он участвовал в боевых операциях союзной авиации и погиб во время налета на гитлеровский Берлин. Нурдаль Григ был не только выдающимся прогрессивным литератором, но и подлинным героем антифашистской войны. «Поражение», однако, проникнуто духом тяжелого трагизма. В своей пьесе Григ выдвинул на первый план страшные, кошмарные стороны первой в истории человечества пролетарской диктатуры. Можно ли сказать, что всего, о чем с таким драматическим надрывом повествует Григ, не было? В осажденном Париже действительно ели крыс. Коммунарам приходилось кровавым террором отвечать на террор буржуазии. Некоторые члены Коммуны проявили малодушие и трусость — не все же были героями. Были и такие, кто пытался использовать брожение и хаос революционных дней в целях личного обогащения. Все это было. Но у Грига «типизация» оказалась ложной. Сказались, конечно, и усталость, и разочарование, и подавленность, вызванные поражением республиканских сил в Испании. В результате — искаженная картина Парижской коммуны, смещение пропорций, сгущение трагизма и пессимистические ноты, определившие даже название драмы Грига — «Поражение».

Б. Брехт ответил Григу, но ответил — как художник. Он не стал писать статей, разоблачающих ложную концепцию Парижской коммуны, данную его предшественником, не стал осыпать его горькими упреками. Он взял ту же тему, тот же исторический материал, даже почти тех же персонажей, и написал другую пьесу. Когда на первый план оказались выдвинутыми важнейшие исторические закономерности, а не случайные, менее достоверные моменты, тогда решительно изменилась вся концепция Коммуны, и вместе с ней — атмосфера драмы. «Дни Коммуны» пронизаны светом оптимизма и народного юмора. Несмотря на то, что драма кончается словами Тьера, обращенными к бур-

жуазии и аристократам Франции: «Франция — это вы», никогда нельзя было бы назвать эту драму «Поражение». Нет, это, скорее, Победа — безусловная моральная победа французского народа; победа, которая принесет в будущем великие плоды. Драма Брехта — оптимистическая народная трагедия.

Так на одном материале два художника создали различные произведения. Первое несет на себе печать субъективной депрессии и дает ложную картину истории. Второе — построено на понимании законов исторического процесса, и эта пьеса — памятник революционному подвигу французского народа.

«Дни Коммуны» проникнуты открытой политической тенденцией. Политика здесь не скрыта, не замаскирована: она составляет содержание жизни борющегося народа, всех без исключения персонажей пьесы. От политики, от исхода борьбы, от решения социальных задач зависит жизнь всей нации в целом, каждого персонажа в отдельности. Никому никогда не удастся уйти от политики: попытки стать в сторону, подняться над политической схваткой — это уже предательство. Коммунары сильны пониманием своего назначения, смысла своей борьбы. Их оптимизм прекрасно выражен в словах Женевьевы Жерико в предпоследней сцене пьесы. Когда Жан произносит: «Чем нам поможет звание, Женевьева, мне и тебе, когда мы подохнем?», она отвечает: «Я говорю не о тебе и не о себе. Я сказала — «мы». А мы — это больше, чем я и ты».

Оптимизм коммунаров идет еще и от того, что они сознают единство своих интересов с интересами рядовых немцев, сегодня оказавшихся противниками. Среди простых парижан — пленный немецкий кирасир, не понимающий ни звука по-французски; внезапно, услышав знакомые немецкие имена, он вскакивает и, поднимая стакан, восклицает: «За Бебеля! За Либкнехта!» Имена немецких революционеров объединяют вчерашних врагов. Этому фронту противостоит другой: оказывается, расхождения между Тьером и Бисмарком совсем не так глубоки, как кажется, и уж во всяком случае менее глубоки, чем между Тьером и Бисмарком, с одной стороны, и коммунарами — с другой. В борьбе против Коммуны Тьер и Бисмарк — союзники. «Пол-

ный господин» в начале пьесы, услышав, чего парижане требуют от своей же буржуазии, возмущенно восклицает: «Господа, вы, кажется, забыли, где проходит фронт». Нет, парижане не забыли. Они не знают, о чем уже договорились Тьер с Бисмарком, — они догадываются. Соотношение сил в очужденной форме превосходно показано в шуточном спектакле, разыгранном коммунарами Жаном и «папашей»; первый из них представляет Тьера, второй — Бисмарка.

Карнавальный «Бисмарк» говорит: «Кстати, а чего желают ваши люди, я имею в виду этих... как их там... ну, тех, кто платит налоги... ах, да — народ. Чего он хочет?»

Карнавальный «Тьер», робко озираясь, отвечает: «Меня». На это — «Бисмарк»: «Но это же превосходно, вы мне совершенно так же милы, как император или король... Вы еще гораздо лучше отдаете нам все это... как это называется, где мы находимся... где мы сейчас находимся. Да, правильно: Францию».

«Тьер»: Господин фон Бисмарк, мне поручено отдать Францию.

— Кем же, сударь?

— Меня только что избрали.

«Бисмарк» громко хохочет и говорит: «Нас тоже! Императора и меня тоже избрали».

И тогда «Тьер» произносит:

«В таком случае, господин фон Бисмарк, мне остается поведать вам только одно желание: не разрешите ли вы... не позволите ли вы мне припасть губами к вашему сапогу?.. Какой сапог! И какой вкусный!.. И обещаю тебе, Отто, что ты этим... что ты этими самыми сапогами растопчешь ее в пыль и прах».

«Бисмарк» не сразу понимает, кто это — «она». Но, догадавшись, произносит слово «Коммуна». И тогда «Тьер» в ужасе кричит:

«Только не произноси этого слова. Не произноси. Для меня оно такое же, как для тебя этот Либкнехт и этот Бебель».

Вот как проходит линия фронта — реальная граница между людьми. Вспомним слова Брехта, сказанные

им в связи с замыслом «Снов Симоны Машар»: «Собственник и разбойник стоят плечом к плечу против тех, кто не признает собственности, — против патриотов».

Космополитизм буржуазии обнаружился с особой силой в годы второй мировой войны, — задумывая «Дни Коммуны», Брехт уже знал документальные свидетельства о том, как наживались некоторые американские фирмы, снабжая оружием и боеприпасами обе воюющие стороны. Брехта интересовала проблема патриотизма и космополитизма. В первом он видел самое светлое, гуманное устремление человечества, во втором — сложный идеологический факт, изменивший со временем свой внутренний смысл. В одной из заметок начала 50-х годов он писал о том, что «бессмысленно отрицать космополитизм немецких классиков», однако, например у Гейне, это соединялось с «болезненно горькой, но тем более страстной любовью к Германии». Позднее все изменилось: космополитическая позиция стала непатриотичной, она превратилась в идеологию монополистической буржуазии, которой безразличны источники дохода. «Современный космополитизм, — писал Брехт, — не имеет ничего общего с космополитизмом немецких классиков. Он стирает конкретные особенности национальных культур и насаждает вместо этого отвратительную идею абстрактной пользы «монополии». Господствующие классы двух воюющих стран могут без труда понять друг друга — Бисмарк и Тьер быстро сговорятся за спиной своих народов, которых они оба в разной степени боятся и ненавидят. Социальные интересы и здесь оказываются впереди национальных.

Это должен понимать каждый, это нужно знать, — только знание помогает людям противостоять лжи. Пропаганде нельзя противопоставлять иную, пусть и противоположную систему фраз. Борьба с пропагандой следует только демонстрацией правды, фактов. Если факты имели место почти столетие назад, — что ж, это только облегчает людям возможность познать свое сегодня. Знание — таково важнейшее требование жизни, борьбы, прогресса. Великое значение Коммуны, по Брехту, в том, что она способствовала осознанию пролетариатом своей исторической миссии, своего будущего. Задолго до создания «Дней Коммуны» Брехт

написал в статье «Пять трудностей пишущего правду» (1934) слова, которые можно поставить эпиграфом к его пьесе о Парижской коммуне:

«Пропаганда мышления всегда приносит пользу делу угнетенных, в какой бы области она ни велась. Такая пропаганда крайне необходима... Самое главное — научить людей правильно мыслить. Они должны распознавать в предметах и явлениях то, что отмирает, и то, что постоянно подвергается изменениям... Победенные должны помнить, что и после поражения растут и множатся противоречия, грозящие... сегодняшнему победителю». Симона Машар спрашивала приснившегося ей Ангела: «Должны ли мы еще сражаться, когда враг уже победил?» Далее следует диалог, в котором логика — поэтическая и все же — неотразимая:

Ангел. А ночь сегодня ветреная?

Симона. Да.

Ангел. А дерево стоит во дворе?

Симона. Да. Тополь.

Ангел. А листья шумят под ветром?

Симона. Да, их шум ясно слышен.

Ангел. Значит, надо сражаться, даже если враг победил.

Так соединяются в творчестве Брехта поэзия и проза, логическое и эмоциональное, история и современность, символическое и конкретное, фантастика и реальность.

УЗЫ КРОВИ

В «Кавказский меловой круг» Брехт вложил дорогие ему мысли. Снова он возвратился к теме материнства и здесь решил ее, опровергая условность кровного родства. Нацисты немало истратили чернил, доказывая страшную, губительную для человечества идею крови, объединяющей или разъединяющей людей. Теория расизма основана на представлении о том, что в жилах людей разных племен и рас течет разная кровь — одна лучше, другая хуже; те, у которых кровь чище, имеют право властвовать над другими, у которых кровь нечи-

стая, смешанная. Брехт опровергал это человекоубийственное «учение» во многих произведениях, например в «Круглоголовых и остроголовых». В «Кавказском меловом круге» он высказался особенно решительно и, как всегда, парадоксально: кровь не имеет значения даже и тогда, когда дело идет об отношениях матери и сына. Судья Аздук, определяя, кто имеет право на ребенка, сына губернатора Абашвили, — покинувшая его родная мать или спасшая его девушка Груше, — использует старинный прием, который восходит к библейской притче о царе Соломоне.

Идея пьесы вынашивалась Брехтом в течение более чем трех десятилетий. Замысел ее относится к двадцатым годам, когда Брехт увидел в Берлинском Лессингтеатре старинную восточную драму «Меловой круг». В 1945 году он за два месяца написал свою пьесу, а потом, спустя 6 лет, переработал ее, создав вторую редакцию. Но между этими двумя редакциями, в 1948 году, Брехт написал новеллу «Аугсбургский меловой круг».

В новелле действие происходит в Германии XVII века, в эпоху Тридцатилетней войны. Католики ворвались в Аугсбург и казнили швейцарца-протестанта, владельца кожемятни Цвингли. Жена его, до смерти напуганная, бежала, бросив на произвол судьбы маленького сына. Ребенка подобрала служанка Анна и, жертвуя собственным благополучием, вырастила его. Прошло несколько лет, и Анна, вернувшись однажды домой, узнала, что ребенка похитила какая-то проезжавшая в карете нарядная дама. Анна в отчаянии, она заявляет суду, что у нее украли сына. И вот судья Игнац Доллингер берется за рассмотрение этого странного дела: две женщины бьются за ребенка, каждая из них утверждает, что она — настоящая мать. Доллингер, простой человек из народа, обладающий здравым смыслом и справедливостью крестьянина, лишь делает вид, что в ходе судебного заседания выясняет, кто из двух женщин является матерью ребенка, — на самом деле он выясняет, кто из них подлинный человек. Пусть юридический закон говорит что угодно, — право матери принадлежит не той женщине, которая силой вытащила ребенка из нарисованного судьей мелового круга с риском разорвать его пополам; мать — та, которая

ребенка любит. Новелла кончается такой фразой: «И потом еще не одну неделю окрестные крестьяне — а это был все народ не промах — рассказывали друг другу, что судья, присудив ребенка женщине из Меринга, подмигнул залу». Судья противопоставил закону — человечность. В древней притче Брехт видел модель взаимоотношений между людьми, столкновение бумажной, бюрократической формы законности и подлинно человеческой нравственности, присущей простому народу и воплощенной в грубом «ученом золотаре» Доллингере.

В пьесе «Кавказский меловой круг» действие из Германии перенесено в Грузию. Впрочем, как и всегда, место действия не имеет для Брехта существенного значения, оно условно, как и имена действующих лиц. Сюжет в основе остался прежним, но обогатился многочисленными эпизодами, социальными и психологическими мотивировками. В новелле главное внимание уделено сюжету как таковому, в пьесе — характерам и сложным отношениям между персонажами. Так, введена точная мотивировка претензии «юридической» матери на ребенка: мальчик Михаил — наследник именитого князя Абашидзе, и матери нужен не он, а имения. У Груше, вырастившей мальчика, есть жених, солдат Симон Хахава — главный носитель темы человеческой солидарности простых людей; он поддерживает Груше и помогает ей, преодолевая мучительную ревность и оскорбленное мужское достоинство. В пьесе широко развернута и тема судьи Аздака, который защищает неимущих, руководствуясь чувством социальной справедливости; при этом Аздак отнюдь не является добродетельным героем.

В зале суда происходит дискуссия, в ходе которой решается один из важнейших вопросов человеческого бытия. Адвокат губернаторши Абашвили утверждает, что кровь «гуще воды», и с демагогическим пафосом произносит слова, которые, казалось бы, опровергнуть невозможно: «Высокий суд! Узы крови прочнее всех прочих уз. Мать и дитя — есть ли на свете более тесная связь? Можно ли отнять у матери ее ребенка?..» Оказывается, отнять ребенка можно и нужно, и есть более тесная связь, чем узы крови. Судья Аздак тоже, как и Доллингер, предлагает обеим женщинам: «Возь-

мите ребенка за руки, одна за левую, другая за правую. У настоящей матери хватит сил перетащить его к себе». Груше отпускает руку мальчика, и все же именно она признана подлинной матерью: один только есть закон в отношениях между людьми — человечность. Узы крови отступают перед узами любви.

Таково творческое завещание Брехта. Таково найденное им последнее решение для проблемы — мать и сын, человек и человек, люди и общество, общество и справедливость. Замечательно, что высокую справедливость способен внести в мир только простой здравый смысл человека из народа — Аздака.

В НОВОЙ ГЕРМАНИИ

Собираясь на родину, Брехт, теперь один из крупнейших деятелей мировой культуры, создавший, по словам Фейхтвангера, «первые пьесы Третьего тысячелетия», горестно размышлял в своем стихотворном дневнике:

Родной мой город, каким я его найду?
Вслед за стаями бомбардировщиков
Я возвращаюсь домой.
Где же он? Там, где вздымаются
Исполинские горные хребты дыма.
Там, в этом море огня,
Город мой.

Родной мой город, как он встретит меня?
Впереди меня летят бомбардировщики.

Эскадрильи смерти
Вам возвещают мой приход. Языки огня
Предшествуют возвращению сына.

Сын вернулся вслед за победоносными «эскадрильями смерти», принесшими его народу жизнь. Он вернулся в страну, разделенную на два государства, и приехал в обновленную Германию, ту, которая отвергла капитализм. Правительство ГДР предоставило Брехту театр — наконец-то он мог осуществить многолетнюю мечту и превратить свое искусство в реальную, действенную силу.

«Берлинский ансамбль» был для Брехта не площадкой для художественных экспериментов, хотя и без них Брехт не мыслил своего существования в искусстве, — но форумом, ареной общественной деятельности. Он постоянно утверждал: «Театр не слуга писателя, театр — слуга общества». В 1949 году состоялось торжественное открытие «Берлинского ансамбля», которым руководили Бертольт Брехт и его жена, замечательная актриса Елена Вейгель. За семь лет Брехту удалось осуществить на своей сцене около тридцати спектаклей. Многие из них должны были раскрыть зрителю сущность минувшей эпохи, — не поняв старое, нельзя творить новое; это были главным образом пьесы самого Брехта: «Мамаша Кураж и ее дети» (спектакль 1949 года), «Господин Пунтила и его слуга Матти» (1949), «Винтовки Тересы Каррар» (1953); «Жизнь Галилея» (спектакль состоялся уже после смерти Брехта, в 1957 году, как и «Добрый человек из Сычуани» и «Страх и отчаяние в Третьей империи» (1957). Были поставлены лучшие образцы социалистической драматургии: «Кремлевские куранты» Н. Погодина (1952) и, позднее, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского (1958), «Кацграбен» Э. Штриттматтера. Особую линию в репертуаре составили классические пьесы: «Васса Железнова» Горького (1949), «Разбитый кувшин» Клейста (1952), «Дон Жуан» Мольера (1954)... Театр Брехта, какие бы пьесы он ни ставил, старые или новые, исторические или современные, неизменно преследовал одну общую цель, которую его руководитель формулировал так: «Мы должны добиться того, чтобы в публике разгоралась борьба нового против старого. То есть мы должны добиться того, чтобы своими пьесами и своими постановками действительно расколоть публику». Эти слова Брехт произнес уже незадолго до смерти, в январе 1956 года, выступая перед драматургами ГДР. Борьба нового против старого и победа нового над старым — вот что надо показывать зрителю, вовлекая его в спор, будя в нем живую мысль и общественную активность. В беседе-споре с драматургом Фридрихом Вольфом Брехт отчетливо определил главную задачу всей своей деятельности драматурга и режиссера: «...вопрос о том, какие средства мы должны выбирать, — это вопрос лишь о том,

как нам, драматургам, социально активизировать нашу публику (вызвать в ней подъем). Мы должны испробовать все возможные средства, которые могут помочь этой цели, будь они старыми или новыми» (1949).

За годы, прошедшие после смерти Брехта, роль его творческого наследия непрерывно росла. Пьесы Брехта ставятся на подмостках всех театров земного шара; «Шекспир XX века» — так называют сегодня Брехта. Его стихи, «Трехгрошовый роман», новеллы, статьи о театре и политике, о поэзии и общих проблемах искусства завоевывают все большее количество читателей и единомышленников. Брехт продолжает быть участником нашей общей борьбы за победу передовых художественных принципов.

В стихотворении «Погребение актера» Брехт мечтал о том, что и после своей смерти будет участвовать в продолжающейся без него жизни. Он писал:

Когда они несли Изменявшегося в дом мертвецов,
Впереди него несли маски
Из пяти больших его представлений —
Из трех образцовых и двух опровергнутых.
Но покрыт он был красным флагом,
Подарком рабочим —
За его заслуги
В дни переворота.

.
Потом погребли его в парке, где скамьи стоят
Для влюбленных.

Сбылось то, чего хотел Бертольт Брехт: и мечта о красном флаге, укрывающем его прах, и мечта о влюбленных, которые будут помнить поэта, борца за справедливость, человека свободной мысли.

БИБЛИОГРАФИЯ

Бертольт Брехт. Театр. Собрание сочинений в 5-ти томах. М., «Искусство», 1963—1965.

Бертольт Брехт. Пьесы. М., «Искусство», 1956.

Бертольт Брехт. Статьи о театре. М., Издательство иностранной литературы, 1956.

Бертольт Брехт. Стихи. Роман. Публицистика. М., Издательство иностранной литературы, 1956.

Бертольт Брехт. Трехгрошовый роман. М., Гослитиздат, 1962.

Бертольт Брехт. Дела господина Юлия Цезаря. М., Издательство иностранной литературы, 1960.

О творчестве Б. Брехта существует огромная литература на многих языках. Здесь мы называем лишь те работы, которые представляют наибольший интерес и доступны читателю.

И. М. Фрадкин. Бертольт Брехт. Путь и метод. М., «Наука», 1965, 372 стр.

В этой капитальной монографии читатель найдет исчерпывающий список (книги, статьи) критической литературы о Брехте на русском языке.

Л. З. Копелев. Бертольт Брехт. М., «Молодая гвардия», 1965, 430 стр. (Серия «Жизнь замечательных людей».)

Подробная биография, содержащая много неопубликованных архивных материалов. Рецензия А. Л. Дымшица на эту книгу («Знамя», 1966, № 9) получила оценку в заметке Т. Л. Мотылевой («Новый мир», 1966, № 12).

Б. Райх. Брехт. Очерк творчества. М., Изд-во ВТО, 1960, 323 стр.

Автор близко знал Брехта, в качестве режиссера сотрудничал с ним в двадцатые годы и дает интересную интерпретацию его произведений.

В. Г. Ключев. Театрально-эстетические взгляды Брехта (Опыт эстетики Брехта). М., «Наука», 1966, 182 стр.

В книге рассматриваются теоретические работы Брехта о театре и борьба вокруг брехтовских идей в современной западной критике.

Е. Сурков. Путь к Брехту. — В кн.: Б. Брехт. Театр, т. 5, первый полутом. М., «Искусство», 1965, стр. 5—58.

Статья содержит анализ основных категорий «эпического театра» и показывает место, занимаемое Брехтом в современной западной драматургии.

С. М. Третьяков. Берт Брехт. — В кн.: Дэн Ши-хуа. Люди одного костра. Страна-перекресток. М., «Советский писатель», 1962, стр. 471—497.

Друг Брехта С. Третьяков, переводчик его стихов и пьес, написал в 1934 году очерк, один из лучших творческих портретов немецкого драматурга, основанный на личных впечатлениях и глубоком знании предмета.

СОДЕРЖАНИЕ

«Первые пьесы Третьего тысячелетия...»	5
Двадцатые годы	9
Новый Адам	11
«Конец свиньи — это начало колбасы»	20
О человеке, не сказавшем «нет»	29
«Левый» театр	43
Мэххит-Нож и К ⁰	49
Мир наоборот	65
Материнская любовь	77
Театральная теория	84
Больше света на сцену!	—
Хороший спорт	87
Зритель должен голосовать	90
Эпический театр	93
Великие драмы века	112
«...о лицах, залитых кровью»	—
«День святого Никогда»	116
«Автору нужно, чтобы видел зритель»	123
«Дождь падает сверху вниз»	134
«Ужасы режима»	141
Кто платит издержки?	149
Искусство сомнения	155
Масло и вода	162
«Прекрасная Франция»	166
Узы крови	177
В новой Германии	180
Библиография	183

Ефим Григорьевич Эткинд

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ

Редактор *А. А. Крундышев*. Оформление художника *Э. И. Копеляна*.
Художественный редактор *В. Б. Михневич*. Технический редактор
К. И. Жилина. Корректор *Т. И. Шафалинова*.

Сдано в набор 6/IX 1971 г. Подписано к печати 16/XI 1971 г. М-36301.
Формат бумаги 84×108¹/₂. Типографская № 2. Усл. печ. л. 9,66. Печ.
л. 5,75. Уч.-изд. л. 9,16. Тираж 28 000 экз. Цена 25 к.

Ленинградское отделение издательства «Просвещение» Комитета по
печати при Совете Министров РСФСР. Ленинград, Невский пр., 28.
Заказ № 1923.

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 1
«Печатный Двор» им. А. М. Горького Главполиграфпрома Комитета
по печати при Совете Министров СССР, г. Ленинград, Гатчинская ул., 26.

Обложка отпечатана на Ленинградской фабрике офсетной печати № 1
Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР.
Ленинград, Кронверкская, 7.

Цена 25 коп.

