## Бертольд Брехт

## О себе, и своем творчестве

## СОДЕРЖАНИЕ

      Из письма Герберту Иерингу. Перевод И. Фрадкина
      Единственный зритель для моих пьес. Перевод В. Клюева
      Мои работы для театра. Перевод В. Клюева
      Перечитывая мои первые пьесы. Перевод Е. Эткинда
      Предисловие к пьесе "Что тот солдат, что этот". Перевод В. Клюева
      Оформление сцены в "Трехгрошовой опере". Перевод И. Млечиной
      Примечания к опере "Расцвет и падение города Махагони". Перевод Е. Михелевич
      Нечто к вопросу о реализме. Перевод В. Клюева

## "МАТЬ"

      Пьеса "Мать". Перевод М. Подляшук
      "Мать". Перевод Э. Львовой
      Различие в методах игры. Перевод Е. Эткинда
      О стихах без рифм и регулярного ритма. Перевод Е. Эткинда
      Умеренное значение формального начала. Перевод Е. Эткинда
      О "Свендборгскях стихотворениях". Перевод Е. Эткинда
      К эпиграммам. Перевод Е. Эткинда
      Фабула "Швейка". Перевод И. Млечиной

## "ЖИЗНЬ ГАЛИЛЕЯ"

      Лафтон играет Галилея. Перевод Л. Копелева
      Добавления к "Лафтон играет Галилея". Перевод Е. Михелевич
      Чувственное в Галилее. Перевод Е. Михелевич
      О роли Галилея. Перевод Е. Михелевич
      Замечания к отдельным сценам. Перевод Е. Михелевич
      Хитрость и преступление. Перевод И. Фрадкина

## "МАМАША КУРАЖ И ЕЕ ДЕТИ"

      Модель "Кураж". Перевод С. Апта
      Когда заговорил камень. Перевод Э. Львовой
      Проблемы театральной формы, связанной с новым содержанием. Перевод Э. Львовой
      Несчастье само по себе - плохой учитель. Перевод Э. Львовой

## "ГОСПОДИН ПУНТИЛА И ЕГО СЛУГА МАТТИ"

      Перевод Э. Львовой

      Опьянение Пунтилы
      Актуальна ли еще у нас пьеса "Господин Пунтила и его слуга Матти" после того, как изгнаны помещики?

## "ДОПРОС ЛУКУЛЛА"

      Перевод И. Млечиной

      Примечания к опере "Допрос Лукулла"
      Дискуссия об "Осуждении Лукулла"
      Музыка Дессау к "Лукуллу"

## "КАВКАЗСКИЙ МЕЛОВОЙ КРУГ"

      Перевод И. Млечиной

      Противоречия в "Кавказском меловом круге"
      Примечания к "Кавказскому меловому кругу"

      Брехт как режиссер. Перевод Э. Львовой
      Где я учился. Перевод Е. Эткинда
      Мне не нужно надгробия. Перевод Е. Эткинда

## ИЗ ПИСЬМА К ГЕРБЕРТУ ИЕРИНГУ

      Я появился на свет божий в 1898 году. Мои родители родом из Шварцвальда. Народная школа докучала мне в течение четырех лет. За время моего девятилетнего пребывания в консервированном состоянии в аугсбургской реальной гимназии мне не удалось сколько-нибудь существенно способствовать умственному развитию моих учителей. Они же неустанно укрепляли во мне волю к свободе и независимости. В университете я слушал лекции по медицине, а учился игре на гитаре.
      В гимназические годы я довел себя всякого рода спортивными излишествами до сердечного спазма, который открыл передо мной тайны метафизики. Во время революции я, как студент-медик, работал в госпитале. Затем я написал несколько пьес и весной этого года был доставлен в Шарите по поводу истощения. Арнольт Броннен со своими приказчичьими доходами оказался не в силах в достаточной мере меня поддержать. Прожив на свете 24 года, я несколько отощал.

      Аугсбург, 1922

## ЕДИНСТВЕННЫЙ ЗРИТЕЛЬ ДЛЯ МОИХ ПЬЕС

      Когда я прочитал "Капитал" Маркса, то понял и свои пьесы. Не удивительно, что я желаю этой книге самого щедрого распространения. Не то чтобы я обнаружил, что написал целую кучу марксистских пьес, не имей то том ни малейшего понятия; нет, этот Маркс оказался единственным зрителем для моих пьес, какого я никогда не видел; ибо человека с такими интересами должны были интересовать именно эти пьесы не из-за моего ума, а из-за его собственного; они были иллюстративным материалом для него. Это произошло потому, что у меня было так же мало взглядов, как и денег, и потому, что и на взгляды у меня был такой же взгляд, как на деньги: их нужно иметь, чтобы раздавать, а не копить.

## МОИ РАБОТЫ ДЛЯ ТЕАТРА

      Вскоре после революции 1918 года я написал комедию "Барабанный бой в ночи". Она описывала возвращение с войны одного немецкого солдата, который застает другие, новые обстоятельства, менее благоприятные по сравнению с теми, которые он оставил, уходя на войну. На некоторое время он примыкает к революционным народным массам, но затем покидает их, как только вновь обретает свои старые права и возможности карьеры. Здесь я описывал поведение людей, которых наблюдал, и цитировал их выражения; мое же собственное поведение, покуда я наблюдал за их поведением и собирал их выражения, определялось некоторым любопытством. Но при создании комедии я переживал своего рода триумф справедливости, ибо писавшие подобно мне и одновременно со мной не хотели замечать повсеместно наблюдавшиеся, действительные явления и рассматривали революцию как чисто духовный, этический подъем. Они приветствовали тот факт, что "человек" поднялся против "несправедливости" и умер за "идею". То, что некоторые умирали, было в интересах авторов пьес, но в меньшей мере в интересах тех, кто действительно погибал, борясь за в высшей степени жизненные, точные и разумные интересы. Они боролись и рисковали жизнью до тех пор, пока того требовали их интересы, а интересы их были весьма различными. Следовательно, и длительность их борьбы была различной, и многие бросали борьбу и даже переходили на сторону противника, как только "добивались своего". В своем отвращении к тем идеологиям, которые лгали нам, будто люди готовы умереть за идеи, не имеющие ничего общего с их интересами, даже противоречащие им, я зашел слишком далеко. Я чрезмерно одобрял стержневого героя моей пьесы и чествовал его как реалиста, избежавшего соблазна беспредметного для него идеала. Таким образом, я упустил из виду других революционеров, боровшихся за интересы, которые хоть и были их собственными, жизненными, точными и разумными, но при этом являлись интересами несравненно более глубокими, общими и значительный. Из-за своего демонстративного сочувствия мелкому реалисту Краглеру, этому солдату-бунтарю из мелких буржуа, я растратил мое куда более серьезное уважение к пролетарским революционерам, к тем, чьей борьбой мелкий буржуа шантажировал свой собственный класс или класс, обычно допускавший его к участию в эксплуатации, и кого затем, использовав, предавал. В свое оправдание я мог бы, вероятно, сослаться на то, что меня очень возмущала позиция моих пишущих современников и их зрителей, господствовавших в театре; и возмущала потому, что они сами были отъявленными мещанами и своей идеалистической болтовней соучаствовали в обмане краглеров. Они выступали провокаторами, мололи вздор о "всеобщих", "человеческих" и "идеальных" интересах, тогда как в действительности отнюдь не были готовы согласиться на то, чего добивались настоящие борцы, пролетарские революционеры: на полное преобразование имущественных отношений и всего с этим связанного. Подобно этому Краглеру, они не собирались умирать за тех, которые все-таки умирали и за них и за других; они были просто бесстыднее Краглера и утаивали его действительное поведение. Восхваляя перед лицом бесстыдной подлости подлость стыдливую, я позабыл и последнюю назвать подлостью, как она того заслуживает. Правда, по этой пьесе было ясно видно, отчего погибла немецкая революция: не только из-за предательства вождей, но и из-за различия интересов у революционных народных масс (предательство начиналось только там, где это различие интересов облыжно отрицалось, чтобы втянуть в борьбу те массы, интересы которых вообще удовлетворению не подлежали). Но действительно большой урок для пролетарской политики должен был заключаться в том, чтобы разъяснить краглерам, что это различие интересов весьма недолговечно, поверхностно и незначительно, что очень долго длиться шантаж не может. Поскольку у пролетарской политики такой \_реалистической\_ точки зрения не было, то это и стало одной из основных причин того, что десять лет спустя краглеры совершили свою революцию уже без пролетариата и против него.

## ПЕРЕЧИТЫВАЯ МОИ ПЕРВЫЕ ПЬЕСЫ

      Из моих первых пьес наиболее полемична комедия "Барабаны в ночи". Здесь борьба против достойной забвения литературной традиции едва ли не привела к забвению настоящей борьбы - социальной. "Нормальное", то есть традиционное ведение сюжета развивалось бы так: солдат, который вернулся с войны и который потому примкнул к революции, что девушка в его отсутствие обручилась с другим, этот солдат либо получил бы назад свою девушку, либо окончательно утратил бы ее, но в обоих случаях он остался бы в революции. В "Барабанном бое в ночи" солдат Краглер получает назад свою девушку (правда, "испорченную") и поворачивается к революции спиной. Этот вариант кажется самым жалким из всех возможных, тем более что есть, основание предположить и сочувствие Краглеру самого драматурга.
      Теперь я вижу, что свойственный мне дух противоречия (я подавляю в себе желание снабдить это словосочетание эпитетом "юношеский", ибо надеюсь, что и сегодня еще обладаю этим духом в той же степени, что и прежде) привел меня на самую грань абсурда.
      Студента-биолога отталкивала от себя экспрессионистическая драматургия того времени - "О, человек!" - с характерным для нее нереальным псевдоразрешением конфликтов. В ней был сконструирован абсолютно невероятный и уж, во всяком случае, неэффективный коллектив "добрых" людей, который был призван при помощи морального осуждения навсегда уничтожить войну, это сложное явление, которое глубоко коренится в общественной форме бытия. Я почти ничего определенного не знал о русской революции, но даже скромный опыт, который я приобрел в качестве солдата-санитара зимой 1918 года, давал мне возможность смутно ощущать, что на сцену выступила совсем другая, совсем новая сила всемирно-исторического значения - революционный пролетариат. Видимо, моих познаний не хватало на то, чтобы показать всю серьезность пролетарского восстания зимы 1918/19 года; их оказалось достаточно лишь для того, чтобы показать несерьезность участия в этом восстании моего "героя" - скандалиста. Инициаторами борьбы были пролетарии; он пользовался ее плодами. Им, чтобы подняться на борьбу, не требовалось нести никаких потерь; его же можно было удовлетворить компенсацией его потерь. Они были готовы драться и за его интересы; а он предал интересы своих заступников. Они были трагическими фигурами; он - комической. Как показало мне недавнее чтение, все это я безусловно имел в виду; но мне не удалось заставить зрителя взглянуть на революцию иначе, чем ее видел "герой" Краглер, а он видел в ней романтическое начало. В то время я еще не владел техникой очуждения.
      Читая 111, IV и V действия "Барабанного боя в ночи", я испытал такую неудовлетворенность, что уже думал, не отбросить ли вообще эту пьесу. И только мысль о том, что литература принадлежит истории и что историю нельзя фальсифицировать, а также чувство, что мои нынешние взгляды и способности имели бы меньшую ценность в глазах тех, кто не знал бы прежних (если исходить из предположения, что они улучшились), удержали меня от этого аутодафе. К тому же отбросить - этого мало; ложное должно быть исправлено.
      Впрочем, многого я сделать не мог. Образ солдата Краглера, мелкого буржуа, я не имел права трогать. Должно было остаться также и относительное оправдание его позиции. Ведь пролетарии всегда лучше понимают мелкого буржуа, защищающего собственные интересы (пусть эти интересы самые ничтожные и пусть он даже защищает их против тех же пролетариев), нежели того, кто участвует в революции из приверженности романтике или из боязни прослыть трусом. Но я осторожно усилил противоположную сторону. Трактирщику Глуббу я дал племянника, молодого рабочего, который участвовал в революции и погиб в ноябрьские дни 1918 года. В лице этого рабочего солдат Краглер получил некоего антипода, который, правда, очерчен лишь весьма бегло, но благодаря угрызениям совести трактирщика приобретает известный вес.
      Придется положиться на то, что читатель или зритель сам, без помощи необходимого в данном случае очуждения, перейдет от сочувствия герою комедии к антипатии.
      Для тех, кто не научился 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" противостоит 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 окружено враждебностью. Он асоциален, но в асоциальном обществе.
      Через двадцать лет после того, как я написал "Ваала", меня захватила тема (для оперы), которая оказалась опять связанной с основной идеей "Ваала". Есть такая китайская резная из дерева фигурка, обычно длиной с палец, которую тысячами выбрасывают на рынок - толстенький божок счастья, который блаженно потягивается. Божок этот, 'пришедший с востока, должен был после кровопролитной войны вступать в разрушенные города и побуждать людей к борьбе за их личное счастье и благополучие. Он собирает множество молодежи и навлекает на себя преследование властей, едва только некоторые из этих юношей начинают понимать, что крестьяне должны получить землю, рабочие - овладеть заводами, дети рабочих и крестьян - завоевать школы. Его арестовывают и приговаривают к смерти. Палачи пробуют на божке счастья свои искусные приемы. Но ему дают пить яды, а божку они кажутся прохладительными напитками; ему отрубают голову - и тотчас вырастает другая; его вздергивают на виселицу - а он пускается в пляс, заражая всех вокруг своей веселостью, и т. д. и т. п. \_Невозможно до конца убить в человеке потребность счастья\_.
      Для настоящего издания первая и последняя сцены "Ваала" были восстановлены по первоначальной редакции. В остальном я сохраняю пьесу такой, какая она есть, - у меня нет сил менять ее. Согласен (и предупреждаю): этой пьесе не хватает мудрости.

      Помню, хоть и не вполне отчетливо, как писалась пьеса "В чаще городов"; во всяком случае, помню о желаниях и намерениях, которыми я был обуреваем. Известную роль сыграло то, что я посмотрел в театре "Разбойников", посмотрел один из тех скверных спектаклей, в которых - вследствие их худосочности - выступает общий контур хорошей пьесы, и благие намерения автора становятся явными вследствие того, что они не реализованы. В этой пьесе борьба за буржуазное наследство ведется средствами отчасти небуржуазными, борьба - ожесточенная, дикая, страшная. В этой борьбе меня интересовала именно дикость; а так как в те годы (после 1920 года) мне нравился спорт, в особенности бокс - одно из "великих мифических наслаждений городов-гигантов по ту сторону великого пруда", - то в 'моей новой пьесе изображалась "борьба как таковая", борьба, не имеющая иной причины, как только удовольствие от борьбы, не имеющая иной цели, как определение "лучшего", победителя. Добавлю, что передо мной витала в то время странная историческая концепция, история человечества в столкновениях массового характера - определенного, именно исторического значения, история все меняющихся новых типов отношений, которые можно было наблюдать то здесь, то там на земном шаре.
      Моя пьеса должна была продемонстрировать это чистое наслаждение борьбы. Уже на стадии замысла я обнаружил, как удивительно трудно вызвать к жизни и провести через пьесу осмысленную борьбу, то есть, согласно моим тогдашним воззрениям, борьбу, которая что-то доказывает. Пьеса все больше и больше становилась произведением о том, как трудно вызвать такую борьбу к жизни. Главные действующие лица предпринимали то одно, то другое, чтобы одолеть своих противников. Полем боя они избирали семью одного из сражавшихся, место его работы и т. д. и т. д. Собственность противника тоже была "введена в бой" (и я таким образом, сам того не зная, близко подошел к действительной борьбе, которая разыгрывалась передо мной и которую я идеализировал, - борьбе классовой). В конце сражавшиеся приходили к пониманию того, что их борьба не что иное, как бой с тенью {Боксеры тренируются, сражаясь без партнера, то есть с предполагаемым противником.}, они не могли сойтись даже как противники. Смутно начинает проясняться одно: в период позднего капитализма страсть борьбы это лишь дикое извращение страсти к конкуренции. Диалектика пьесы носит идеалистический характер.
      В то же время я лелеял и некоторые, казалось бы, чисто формальные замыслы. В Берлине, в тогдашнем "Штатстеатер ам Жандарменмаркт", я видел "Отелло" в постановке Иесснера с участием Кортнера и Гофера, и на меня произвел впечатление один технический элемент спектакля - освещение. Скрещением прожекторов Йесснер создал на сцене своеобразный распыленный свет, в котором актеры резко выделялись: двигаясь в этом свете, они казались фигурами Рембрандта. К этому прибавились другие впечатления: чтение "Лета в аду" Рембо и романа о Чикаго Й. Йензена "Колесо". Затем чтение какой-то переписки - название я забыл; письма были выдержаны в тоне холодном, окончательном, - почти что в тоне завещания. Следует сказать и о влиянии предместий Аугсбурга. Я часто ходил на ежегодную осеннюю ярмарку, на "малый учебный плац", уставленный бесчисленными зрелищными павильонами; здесь гремела музыка каруселей и были панорамы, где демонстрировались впечатляющие картины, вроде таких, как "Расстрел анархиста Ферреро в Мадриде", или "Нерон смотрит на пожар Рима", или "Баварские львы штурмуют дюппельские укрепления", или "Бегство Карла Смелого после сражения при Муртене". Я запомнил коня Карла Смелого. Его огромные глаза были полны ужаса, словно он чувствовал ужас исторической ситуации. Большую часть пьесы я сочинил на ходу, шагая под открытым небом. Рядом с домом моих родителей тянулась вдоль старинного рва аллея каштанов; с другой стороны аллеи высился вал с остатком древней городской стены. По водной глади, напоминавшей пруд, плавали лебеди. Каштаны сбрасывали желтую листву. Я писал на тонких листках машинописной бумаги, сложенных вчетверо, чтобы они помещались в моей кожаной записной книжке. Я составлял слова, как составляют жгучие напитки, целые сцены из физически осязаемых слов определенной консистенции и цвета. "Kirschkern, Revolver, Hosentasehe, Papiergott" - такие это были соединения слов. Разумеется, я в то же время работал над сюжетом, характерами, моими взглядами на человеческое поведение и его общественную роль, и, может быть, я несколько преувеличил формальный элемент, но мне хотелось показать, какое это трудное занятие - такого рода сочинительство, как одно входит в другое, как формальное вытекает из содержания и в свою очередь влияет на содержание. И до того и после я работал иначе и с других позиций, и пьесы получались более простые и более материалистические, но и при их оформлении многие элементы формы проникали в содержание.

      Обработку "Жизни Эдуарда II Английского" Марло мы создали вместе с Лионом Фейхтвангером, потому что нужно было написать пьесу для мюнхенского театра "Каммершпиле", - сегодня мне с этим делать почти нечего. Мы хотели помочь созданию спектакля, который бы поломал сценическую традицию немецкого Шекспира, - тот гипсово-монументальный стиль, который так дорог мещанскому сердцу. Отдаю ее в печать без всяких изменений. Может быть, читателя заинтересует повествовательная манера елизаветинской драматургии - зарождение новой сценической речи {См. "О стихах без рифм и регулярного ритма".}.

      За чтение комедии "Что тот солдат, что этот" я принимался, испытывая особые опасения. У меня и здесь был выведен социально отрицательный герой, обрисованный не без сочувствия. Проблема пьесы - ложный, дурной коллектив ("банда") и его притягательная сила, тот коллектив, который в эти годы сколачивал Гитлер и его наниматели, эксплуатируя смутную тягу мелких буржуа к зрелому настоящему социальному коллективу рабочих. Я располагал двумя вариантами: поставленными в 1928 году в берлинском театре "Фольксбюне" и в 1931 году в берлинском "Штаатстеатер". Я пришел к выводу, что восстановить следует первый вариант, где Гэли Гэй завоевывает горную крепость Зир эль Джоур. В 1931 году я кончал эту пьесу после большой, состоящей из нескольких эпизодов, девятой сцены, потому что не видел никакой возможности сообщить росту героя в коллективе отрицательный характер. Тогда я предпочитал отказаться от описания роста.
      Однако в правильно очужденном спектакле показ этого роста героя в сторону преступности безусловно возможен. Я попытался облегчить его некоторыми добавлениями " последней сцене.

      По поводу тематики и проблем этих первых пьес можно было бы сказать: зачем к ним возвращаться? Почему не убрать со стола, чтобы на нем было чисто? Почему не говорить о сегодняшнем дне? Но, чтобы прыгнуть далеко, надо на несколько шагов отойти назад. Сегодня входит в Завтра, обогащенное своим Вчера. Может быть, история, убирая со стола, и любит, чтобы на нем было чисто, но пустого стола она не терпит.
      Все эти пять пьес взятые вместе (четыре из них - полемические, пятая - копия, страстное напоминание об эпохе, более счастливой для театра) показывают без всякого сожаления, как на буржуазный мир обрушивается всемирный потоп. Сначала перед нами еще земля, на ней блестят лужи, которые, разрастаясь, становятся озерами и заливами; потом, насколько хватает глаза, видна повсюду черная вода и стремительно тают разбросанные там и сям острова, подмываемые волнами.

      Март 1954

## ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЬЕСЕ "ЧТО ТОТ СОЛДАТ, ЧТО ЭТОТ"

      Видите ли, в наших пьесах содержатся частично такие новые вещи, которые пришли в мир еще задолго до мировой войны. Но одновременно это означает, что большей части привычных старых вещей в этих пьесах уже нет. Почему ж в них нет больше таких вещей, которые в свое время \_были\_ признаны и \_считались\_ правильными? Думаю, что на это я могу ответить совершенно точно. В наших пьесах нет этих старых вещей потому, что люди, для которых они были важны, сегодня уже сходят на нет. А в такие времена, когда сходит на нет широкий слой людей, активность их становится все меньше и меньше, сила их фантазии ослабевает, их аппетит уменьшается, и вся их история уже не представляет собой ничего примечательного, даже для них самих. Но по деятельности такого уходящего слоя людей нельзя судить о деятельности людей вообще. В искусстве же это означает, что такие люди не могут больше ни создавать, ни !воспринимать никакого искусства.
      У этого слоя людей его великая эпоха уже позади. Они воздвигнули монументы, которые сохранились, но и эти оставшиеся памятники вдохновлять уже неспособны. Огромные здания Нью-Йорка и великие открытия в области электричества сами по себе еще не увеличивают триумфа человечества. Ибо - и это важнее их - сейчас, именно сейчас формируется \_новый тип человека\_, и интерес всего мира сосредоточен на его развитии. Пушки, которые уже имеются, и пушки, которые еще надлежит сделать, выступают за этого человека или против него. Дома, уже построенные и которые еще надлежит построить, выстроены для того, чтобы его задавить или приютить. Все живые произведения, которые созданы в это время или приспособлены к нему, пытаются обескуражить этого человека или же придать ему мужество. А произведения, которые не имеют с ним ничего общего, нежизненны и не связаны, ни с чем. Этот новый тип человека будет не таким, каким представлялся человеку старого типа. Я думаю, что он не позволит машинам изменить его, а сам преобразит машины, и как бы он ни выглядел впредь, он прежде всего будет выглядеть человеком.
      Теперь я хочу вкратце сказать о комедии "Что тот солдат, что этот" и объяснить, зачем мне понадобилось это введение о новом типе человека. Ведь не все же, конечно, эти проблемы появятся и будут разрешены в данной пьесе. Разрешат их где-нибудь еще. Но я подумал, что многое в пьесе "Что тот солдат, что этот" поначалу вас поразит, особенно все, что делает или чего не делает главный персонаж, грузчик Гэли Гэй; а потому будет лучше, если вы представите себе, будто перед вами не старый ваш знакомый, который рассказывает вам о вас или о себе - именно это почти всегда и происходило до сих пор на театре, - а некий новый тип человека, вернее, может быть, предшественник того нового типа человека, о котором я говорил. Вероятно, интересно непосредственно наблюдать за ним с этой точки зрения, чтобы по возможности точнее выявить его отношение к вещам. Вы увидите, что он, в частности, большой лжец и неисправимый оппортунист; он может приспособиться ко всему, почти без труда. По-видимому, он привык переносить очень многое. Даже собственное мнение он позволяет себе иметь крайне редко. Когда ему, например, - как вы услышите - предложат для перепродажи явно поддельного слона, то он поостережется высказать по этому поводу собственное мнение, поскольку слышит, что есть покупатель на слона. Я полагаю также, что вы привыкли считать человека, не умеющего говорить "нет", человеком слабым; но этот Гэли Гэй совсем не слаб, а еще как силен. Правда, наибольшую силу он обретает тогда, когда перестает быть частным лицом; сильным он становится в массе. И если, например, под конец он завоевывает целую горную крепость, то лишь потому, что как бы выполняет безусловную волю большой человеческой массы, желающей пройти именно этой узкой тропой, которую запирает горная крепость. Вы наверняка скажете, что скорее это печально, если с человеком сыграли такую скверную шутку и он просто вынужден расстаться со своим драгоценным Я, с единственным, так сказать, чем он обладает; но это не печально, а забавно. Ибо Гэли Гэй не только не терпит никакого убытка, а даже выигрывает. И человек, занимающий такую позицию, должен выиграть. Но, может быть, вы придете к совершенно другому выводу? Против чего я менее всего стану возражать.

      Апрель 1927

## ОФОРМЛЕНИЕ СЦЕНЫ В "ТРЕХГРОШОВОЙ ОПЕРЕ"

      Сцена в "Трехгрошовой опере" будет оформлена тем вернее, чем больше будет различие между ее оформлением в ходе самой пьесы и во время исполнения сонгов. В берлинской постановке 1928 года в глубине сцены стояла большая ярмарочная шарманка, на ступеньках возле которой располагался джаз, и когда играла музыка, пестрые лампочки на шарманке ярко вспыхивали. Справа и слева были два гигантских экрана в красных бархатных рамах, на которые проецировались картины Неера. Во время исполнения песенок на экранах большими буквами возникали их названия, и с колосников спускались лампы. Чтобы смешать ветхость с новизной, роскошь с убожеством, занавес, соответственно, представлял собой маленький, не очень чистый кусок бязи, двигавшийся по проволоке. В парижской постановке 1937 года роскошь была выдвинута на передний план. На красной бархатной драпировке с золотой бахромой были по бокам и сверху развешаны большие гирлянды лампочек, которые загорались во время исполнения песенок. На занавесе были нарисованы две фигуры нищих, больше натуральной величины, которые показывали на название: "Трехгрошовая опера". Спереди, справа и слева стояли щиты с нарисованными на них фигурами нищих.
      Нищенский гардероб Пичема должен выглядеть так, чтобы зрителю было понятно, что представляет собой эта своеобразная лавка. В парижском спектакле на заднике были две витрины, в которых стояли манекены в одеждах нищих. На деревянном стеллаже в лавке висели модели одежды и головные уборы, снабженные белыми номерками и табличками. На специальной маленькой плоской подставке стояли разрозненные рваные ботинки, тоже с номерками, как экспонаты в музейных витринах. Московский Камерный театр показывал, как клиенты господина Пичема входили в лавку нормальными людьми, а выходили оттуда страшными калеками.

## 1957

## ПРИМЕЧАНИЯ К ОПЕРЕ "РАСЦВЕТ И ПАДЕНИЕ ГОРОДА МАХАГОНИ"

## 1. ОПЕРА - НО ПО-НОВОМУ!

      С некоторых пор все жаждут обновления оперы. Хотят, чтобы опера, не меняя своего "кулинарного" характера, стала \_актуальнее\_ по содержанию и \_техничнее\_ по форме. Так как обычным посетителям оперных театров опера дорога именно своей традиционностью, напрашивается мысль о привлечении новой публики, с новыми вкусами; так возникает стремление к \_демократизации\_ оперы, - конечно, в обычном понимании демократии, которое заключается в том, что "народ" получает новые права, но не реальную возможность ими воспользоваться. В конце концов официанту все равно, кого обслуживать, лишь бы обслуживать! Итак, самые прогрессивные требуют и защищают нововведения, направленные на обновление оперы, - но никто не требует и, пожалуй, не стал бы защищать принципиальной перестройки оперы (ее функции!).
      Такая скромность требований самых прогрессивных людей имеет экономические причины, частью не известные им самим. Опера, драматический театр, пресса и другие мощные механизмы идеологического воздействия проводят свою линию, так сказать, инкогнито. В то время как они уже с давних пор используют людей умственного труда (в данном случае - музыкантов, писателей, критиков и т. д.), - причастных к доходам, а значит, в экономическом смысле и к власти, а в социальном отношении уже пролетаризировавшихся, - лишь для того, чтобы насыщать чрево массовых зрелищ, то есть используют их умственный труд в своих интересах и направляют его по своему руслу, сами-то люди умственного труда по-прежнему тешат себя иллюзией, что весь этот механизм призван лишь использовать плоды их мыслительной деятельности и представляет собой, следовательно, производное явление, не оказывающее никакого влияния на их труд, а только обеспечивающее резонанс их труду. Это непонимание своего положения, господствующее в среде музыкантов, писателей и критиков, имеет серьезные последствия, на Которые слишком редко обращают внимание. Ибо, полагая, что владеют механизмом, который на самом деле владеет ими, они защищают механизм, уже вышедший из-под их контроля, - чему они никак не хогят поверить, - и переставший быть орудием для производителей, а ставший орудием против производителей, то есть против самого их творчества (поскольку оно обнаруживает собственные, новые, неугодные или враждебные механизму тенденции). Творцы становятся поставщиками. Ценность их творений определяется ценой, которую за них можно получить. Поэтому стало общепринятым рассматривать каждое произведение искусства с точки зрения его пригодности для механизма, а не наоборот - механизм с точки зрения его пригодности для данного произведения. Если говорят: то или иное произведение прекрасно, то имеется в виду, хоть и не говорится: прекрасно годится для механизма. Но сам-то этот механизм определяется существующим общественным строем и принимает только то, что укрепляет его позиции в этом строе. Можно дискутировать о любом нововведении, не угрожающем общественной функции этого механизма, а именно развлекательству. Не подлежат дискуссии лишь такие нововведения, которые направлены на изменение функций механизма, то есть изменяющие его положение в обществе, ну хотя бы ставящие его на одну доску с учебными заведениями или крупными органами гласности. Общество пропускает через механизм лишь то, что нужно для воспроизводства себя самого. Поэтому оно примет лишь такое "нововведение", которое нацелено на обновление, но не на изменение существующего строя - хорош ли он или плох.

      Самые прогрессивные художники и не помышляют о том, чтобы изменить механизм, ибо полагают, что он находится в их власти и лишь перерабатывает плоды их свободного творчества, а следовательно, сам по себе изменяется вместе с их творчеством. Но их творчество отнюдь не свободно: механизм выполняет свою функцию с ними или без них, театры работают каждый вечер, газеты выходят столько-то раз в день, и они принимают только то, что им нужно; а им нужно просто определенное количество материала {Но сами-то производители целиком и полностью зависят от механизма - и в экономическом, и в социальном смысле он монополизирует их деятельность; и плоды труда писателей, композиторов и критиков все больше становятся лишь сырьем: готовую продукцию выпускает уже механизм.}.
      Можно подумать, что констатация такого положения (неизбежной зависимости творческой интеллигенции от механизма) равнозначна его осуждению: чересчур уж усердно стараются его затушевать!
      Однако само по себе ограничение свободы творчества каждого индивидуума прогрессивно. Индивидуум все больше и больше втягивается в могучие процессы, изменяющие мир. Он уже не может лишь "самовыражаться". Он ощущает необходимость и способность решать всеобщие задачи. Мешает делу лишь то, что механизмы в настоящее время еще не принадлежат всему обществу, то есть что и в этой сфере средства производства не принадлежат производителям, и что таким образом труд художника становится товаром и подчиняется общим законам товарного обращения. Искусство- товар! И, как всякий товар, не может быть создано без средств производства (механизмов). Оперу можно написать лишь для оперного театра. (Ее нельзя, например, просто выдумать, как Беклин выдумал свое морское чудовище, и потом, после прихода к власти, выставить этот феномен в музее; но еще смехотворнее было бы намерение протащить его под полой в наш старый добрый зверинец!) Даже для того, чтобы перестроить оперу как таковую (ее функцию!), надо ее прежде написать и поставить.

## 2. ОПЕРА -

      Опера, существующая ныне, - \_опера кулинарная\_. Задолго до того, как стать товаром, она уже была средством наслаждения. И она служит для наслаждения даже тогда, когда предполагает или воспитывает известную культуру, ибо культура эта не что иное, как вкус. Она сама отбирает жизненный материал с позиций гурмана. Она "наслаждается" сама и служит для "наслаждения".
      Почему "Махатони" - опера? В своей основе она - кулинарное изделие, как и любая другая опера. Отобран ли ее материал с позиций гурмана? Да, отобран. Служит ли "Махагони" для наслаждения? Да, служит. Ибо "Махагони" - забава.
      \_Опера "Махагони" сознательно построена на условности этого вида искусства\_. Эта условность оперы заключается в том, что в ней используются рациональные элементы, привносятся черты физической достоверности и реальности, но все это тут же снимается музыкой. Умирающий человек реален. Но если он, умирая, поет, то вся сцена приобретает условный характер. (Если бы и \_слушатель\_, глядя на него, пел, то этого бы не случилось.) Чем расплывчатее, нереальнее становится реальность под воздействием музыки, - в результате их взаимодействия возникает нечто третье, некое сложное единство, само по себе опять-таки совершенно реальное, способное производить вполне реальное воздействие, но не имеющее ничего общего с изображаемой, исходной реальностью, - тем больше наслаждения доставляет все в целом: мера наслаждения прямо пропорциональна мере нереальности.
      А раз "Махагони" - опера (не будем сейчас подвергать пересмотру это понятие), то уж это говорит само за себя: все условное, нереальное и несерьезное, если его правильно подать, само собой раскрывается и снимается {Как ни узки рамки оперы, однако они не помешали ввести туда и нечто непосредственно воспитывающее, поучительное, отдав это на откуп актерской игре. А призмой, сквозь которую эта игра рассматривается и оценивается, является мораль. Итак, описание нравов. Но устами самих героев.

      Сейчас мы выпьем еще по одной,
      Потом еще не пойдем домой,
      Потом мы выпьем еще по одной,
      Потом отдохнем перед второй.

      Это песня субъективных моралистов. Они сами себя описывают!}: все то условное, оперное, что в ней есть, как нельзя лучше соответствует условности изображаемых в ней обстоятельств.
      А это и есть позиция гурмана.
      Что касается содержания этой оперы, то \_содержание ее - наслаждение\_. Итак, "Махагони" - развлечение не только по форме, но и по самому предмету, изображения. Должно же было развлечение стать по крайней мере предметом исследования, раз уж исследованию пришлось стать предметом развлечения. Развлечение выступает здесь в своем современном, исторически обусловленном обличье: в качестве товара {И романтика тут товар. Она выступает только как содержание, а отнюдь не как форма.}.
      Не приходится отрицать того, что это содержание должно оказывать провоцирующее действие. Например, если в тринадцатой картине обжора объедается до смерти, то лишь потому, что в мире царит голод. И хотя мы ничем не намекали на то, что, пока он объедался, другие голодали, эффект все же получился провоцирующим. Ибо хотя вовсе не каждый имеющий вдоволь еды умирает от обжорства, то все же многие умирают от голода из-за того, что он умирает от обжорства. Его наслаждение провоцирует, потому что за ним так много кроется {"Почтенный господин с багровым лицом выхватил из кармана связку ключей и, приложив один из них к губам, принялся исступленно освистывать эпический театр. Его жена не покинула супруга в решающий час битвы. Эта дама сунула в рот два пальца, зажмурилась и, надув щеки, перекрыла свист ключа от сейфа" (А. Польгар о премьере оперы "Махагони" в Лейпциге).}. В аналогичных случаях опера, как средство наслаждения, в настоящее время вообще действует провоцирующе. (Правда, не на кучку своих ярых почитателей.) В этом ее свойстве мы и усматриваем возврат к действительности. Пусть "Махагони" не слишком вкусное блюдо, пусть она даже гордится этим (намеренно), - она все же остается типичным кулинарным изделием.
      "Махагони" не что иное, как опера.

      Драматическая Эпическая
      форма театра форма театра

      Сцена "воплощает" оп- Рассказывает о нем
      ределенное событие

      Вовлекает зрителя в дей- Ставит его в положение
      ствие и наблюдателя, но
      истощает его активность стимулирует его активность

      Возбуждает его эмоции Заставляет принимать решения

      Сообщает ему "пережи- Дает ему знания
      вания"

      Он становится соучастии- Он противопоставляется
      ком происходящих собы- им
      тий

      Воздействие основано на Воздействие основано на
      внушении убеждении

      Эмоции остаются в сфе- Эмоции перерабатывают-
      ре эмоционального ся сознанием в выводы

      Человек рассматривается Человек выступает как
      как нечто известное объект исследования

      Человек неизменен Человек изменяет действительность
      и изменяется сам

      Заинтересованность раз- Заинтересованность хо-
      вязкой действия дом действия

      Каждая сцена важна Каждая сцена важна са-
      лишь как звено в общей ма по себе
      цепи

      События развиваются по Зигзагами
      прямой

      Natura non facit saltus Facit saltus
      (Природа не делает (Делает скачки)
      скачков)

      Мир, каков он есть Мир, каким он становится

      Как приходится посту- Как следует поступать
      пать

      Страсти человека Его мотивы

      Сознание определяет бы- Общественное бытие оп-
      тие ределяет сознание

      Внедрение методов эпического театра в оперу приводит главным образом к радикальному разъединению элементов. Великий извечный конфликт между текстом, музыкой и сценическим воплощением (причем всегда возникает вопрос, что должно быть первичным - музыка ли по отношению к сценическому действию или сценическое действие по отношению к музыке, и т. д.) может быть легко улажен путем радикального разъединения элементов. Пока "синтетичность" произведения искусства означает, что это произведение искусства в целом представляет собой некую смесь, пока, следовательно, различные виды искусства должны "сплавляться", отдельные элементы его неизбежно и в равной степени деградируют, ибо каждый из них должен приспосабливаться к другим. Этот процесс захватывает и зрителя, который тоже попадает в сплав и представляет собой пассивную (то есть лишь испытывающую воздействие) составную часть синтетического искусства. Против этих колдовских чар, конечно, необходимо бороться. Надо отбросить все, что пытается загипнотизировать зрителя, недостойным образом одурманить его, затуманить его сознание.

## МУЗЫКА, ТЕКСТ И ДЕКОРАЦИИ ДОЛЖНЫ БЫЛИ ПОЛУЧИТЬ БОЛЬШЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ

      а) Музыка

      В музыке произошло следующее смещение акцентов:

      Драматическая опера Эпическая опера

      Музыка обрамляет Музыка сообщает

      Музыка усиливает текст Трактует текст

      Музыка доминирует над Исходит из текста
      текстом

      Музыка иллюстрирует Оценивает

      Музыка живописует ду- Выражает отношение к
      шевное состояние героев действию

      Музыка - важнейший элемент целого {Из-за большого количества ремесленников в оперных оркестрах там осуществима лишь ассоциирующая музыка (один поток звуков порождает другой); следовательно, необходимо уменьшить состав оркестра, оставив никак не больше тридцати хороших музыкантов. Певец становится докладчиком и должен оставить свои личные чувства при себе.}.

      б) Текст

      Из развлечения надо было сделать нечто поучительное, непосредственно воспитывающее, чтобы оно не осталось лишь пустым развлекательством. Наиболее подходящей формой оказались картины нравов. Действующие лица сами описывают свои нравы. Текст не должен был быть ни сентиментальным, ни морализующим, он должен был показывать сентиментальность и мораль персонажей. Слово видимое (названия сцен) приобрело такое же значение, как слово слышимое. Чтение, пожалуй, лучше всего помогает зрителю найти правильный подход к произведению {О значении "заголовков сцен" см. "Примечания к "Трехгрошовой опере" (т. I).}.

      в) Декорации

      То, что в ходе спектакля оформление играет самостоятельную роль, - ново. Проекции Неера осмысливают происходящее на сцене таким образом, что, например, живой обжора сидит на фоне изображения обжоры. На сцене воспроизводится в динамике то, что статично заключено в изображении. Проекции Неера такая же самостоятельная составная часть оперы, как музыка Вейля и текст. Эти проекции - как бы наглядные пособия.
      Все эти нововведения, естественно, предполагают и новое отношение к опере со стороны публики, посещающей оперные театры.

## 4. ПОСЛЕДСТВИЯ НОВОВВЕДЕНИЙ: ВО ВРЕД ЛИ ОНИ ОПЕРЕ?

      Несомненно, что некоторые пожелания публики, с легкостью удовлетворявшиеся старой оперой, не учитываются в новой. Каково отношение публики оперных театров к опере и может ли оно измениться?
      Выскочив из станции метро в жажде отдаться гипнозу магов, взрослые, закалившиеся и ожесточившиеся в борьбе за существование люди бросаются к театральным кассам. Вместе со шляпой они сдают на вешалку свои обычные манеры, свое обычное поведение "в жизни"; они входят в зрительный зал и занимают свои места с видом и осанкой королей. Стоит ли осуждать их за это? Чтобы находить их поведение смешным, не обязательно предпочитать королевскую осанку манерам торговца сыром. Отношение этих людей к опере недостойно их самих. Можно ли ожидать, что они его изменят? Можно ли заставить их вынуть изо рта сигары?
      Благодаря тому, что "содержание", даже чисто технически, стало основным компонентом оперы, а текст, музыка и декорации - средствами его воплощения, благодаря отказу от иллюзии в пользу полемичности и благодаря тому, что зрителю, вместо того чтобы наслаждаться, приходится, так сказать, голосовать "за" или "против" и из соучастника событий превращаться в их комментатора, наметилась трансформация оперы, выходящая далеко за рамки чисто формальной и затрагивающая уже общественную функцию театра вообще.
      Старая опера начисто исключает какие бы то ни было дискуссии по поводу содержания. Допусти она, чтобы изображение каких-либо событий на сцене вызывало у зрителя критическое отношение к этим событиям, ее песенка была бы спета, зритель "шарахнулся" бы от нее. Конечно, в старой опере тоже попадались не чисто кулинарные элементы - нужно отличать эпоху ее расцвета от эпохи упадка. В "Волшебной флейте", "Фигаро", "Фиделио" содержались философские, будящие мысль элементы. Однако в старой опере, например у Вагнера, вся философия обычно была низведена до роли так сказать кулинарной приправы, и смысл этих опер, постепенно отмирая, превратился окончательно в компонент развлекательности. Но когда "смысл" в собственном значении этого слова исчез, опера отнюдь не стала бессмысленной, она обрела иной смысл - особый, специфически оперный, заключавшийся в ней самой. Она сама стала своим содержанием. Нынешние вагнерианцы довольствуются воспоминанием о том, что первые вагнерианцы находили в ней смысл, а значит, он там был. Более того, последователи Вагнера все еще упрямо сохраняют видимость какой-то философской концепции. Философская концепция, которой, за негодностью ни на что иное, приправляют блюдо для удовольствия публики! ("Электра", "Джонни наигрывает".) Сохраняется вся богатейшая техника, породившая эту позицию: обыватель шествует по будничной действительности с видом философа. Только помня об этом, об отмирании смысла (итак, подчеркнем еще раз: этот смысл мог отмереть), можно понять бесконечные новшества, навязываемые опере: это отчаянные попытки задним числом придать смысл этому виду искусства, некий "новый" смысл, причем в конце концов оказывается, что этот смысл и есть сама музыка, то есть смысл сменяющих друг друга музыкальных форм оказывается в самой этой смене, а определенные пропорции, смещения и т. д. - из средств благополучно превращаются в цель. Новшества, возникающие из ничего и ни к чему не ведущие, не порождаемые новыми потребностями, а лишь по-новому удовлетворяющие старые потребности и выполняющие, следовательно, чисто консервирующую функцию. В действие вводятся новые элементы материальной действительности, ранее не виданные на подмостках, ибо в те времена, когда эти подмостки возникли, их вообще не "видывали" на земле. (Паровозы, заводские цеха, аэропланы, ванные комнаты и т. д. служат для увеселения публики. Наиболее последовательные отрицают всякое содержание вообще и излагают - или, вернее, разлагают - его по-латыни.) Такие новшества лишь свидетельствуют об отставании. Их осуществляют, не изменяя функции театра, или, вернее: специально для того, чтобы она не изменялась. А прикладная музыка?
      В тот самый момент, когда возникло концертное исполнение оперной музыки, то есть наиболее обнаженная форма l'art pour l'art (они возникли как реакция на эмоциональность импрессионистской музыки), появилось как бы из пены морской понятие прикладной музыки, - музыки, для которой, так сказать, пользовались услугами дилетантов. Их услугами пользовались, как "пользуются услугами" женщин. Час от часу не легче: слушатель, уставший слушать, приобрел вдруг вкус к игре. Борьба с нежеланием слушать музыку одним махом превратилась в борьбу за желание ее слушать и сразу же вслед за тем в желание играть самим. Виолончелист оркестра, многодетный отец, играл уже не в силу своих убеждений, а потому, что \_это\_ доставляло ему удовольствие. Кулинаризм был спасен! {Новшества такого рода следует критиковать, пока они служат лишь обновлению изживших себя механизмов. Но при коренной ломке функций этих механизмов такие новшества играют прогрессивную роль. Тут они выступают уже как количественные изменения, отказ от всего лишнего, как очистительный процесс, приобретающий смысл лишь в свете совершившейся или готовящейся ломки функций.
      Подлинное новаторство заключается не в том, чтобы быть впереди, а в том, чтобы идти вперед. Подлинное новаторство делает возможным или вызывает движение вперед. Причем приводит в движение широкий фронт смежных категорий. Причиной подлинного новаторства является неблагополучное положение вещей, а следствием - его изменение.}
      Возникает вопрос: чем вызвано это топтание на месте? Чем вызвано это упорное нежелание отказаться от развлекательности, от опьянения? Чем вызвано это равнодушие к собственным интересам за пределами собственных четырех стен? Чем вызвано отсутствие дискуссии?
      Ответ: На дискуссию надеяться нечего. Обсуждение существующего общественного строя, более того, даже обсуждение самых ничтожных его элементов привело бы немедленно и неудержимо к подрыву основ этого общественного строя вообще.
      Мы видели, что опера, как и всякое вечернее увеселение, продается, а потому все попытки ее изменить наталкиваются на вполне определенные препятствия. Мы видим: это развлечение должно быть праздничным и порождающим иллюзии. Отчего?
      Современное общество, так сказать, "немыслимо" без старой оперы. Порождаемые ею иллюзии выполняют общественно важные функции. Опьянение необходимо: его нечем заменить {"Жизнь, бремя которой возложено на наши плечи, слишком тяжела для нас, приносит нам слишком много страданий, разочарований, неразрешимых задач. Чтобы вынести ее бремя, нам не обойтись без болеутоляющих средств. Они существуют, пожалуй, в трех разновидностях: сильные отвлекающие средства, благодаря которым мы не придаем значения своим бедам; суррогаты удовольствий, смягчающие беды, и наркотики, дурманящие нас до бесчувствия. Нечто подобное совершенно необходимо. Суррогаты удовольствий, предоставляемые искусством, по сравнению с реальной жизнью - иллюзия, но тем не менее психически не менее действенны благодаря той роли, которую фантазия играет в духовной жизни людей" (Фрейд, Неприятное в культуре). "Иногда именно из-за этих наркотиков огромные запасы энергии расходуются впустую, вместо того, чтобы пойти на облегчение людской судьбы" (там же).}. Где, как не в опере, человеку предоставляется возможность оставаться человеком! Все его мыслительные функции давно уже свелись к боязливой недоверчивости, обману других людей, эгоистической расчетливости.
      Старая опера не только потому все еще существует, что она стара, а главным образом потому, что в мире, которому она служит, все осталось по-старому. Правда, не совсем. И в этом-то и заключаются перспективы новой оперы. Ныне уже можно задаться вопросом: а не находится ли опера уже в таком состоянии, при котором дальнейшие нововведения приведут не к обновлению этого вида искусства, а к его разрушению? {В опере "Махагони" это те нововведения, которые дают театру возможность поставить картины нравов (вскрыть тот факт, что и наслаждение и наслаждающиеся выступают как товар), и те, благодаря которым происходит моральное воспитание зрителя.}
      Пусть "Махагони" в высшей степени кулинарное изделие, - как и всякая другая опера, - она тем не менее обладает уже и социально-преобразующей функцией: она подвергает дискуссии именно кулинаризм, она нападает на общество, нуждающееся в таких операх; она, так сказать, все еще прочно сидит на старом суку, но уже по крайней мере понемногу подпиливает его (нечаянно или намеренно)...

      И все это новшества
      Сделали пеньем своим.

      \_Подлинные\_ нововведения подрывают основы.

## 5. ЗА НОВОВВЕДЕНИЯ - ПРОТИВ ОБНОВЛЕНИЯ!

      Опера "Махагони" написана два года назад, в 1928/29 году. В последовавших за ней работах были предприняты попытки все сильнее выпятить поучительное за счет кулинарного. Иными словами, превратить средство наслаждения в средство поучения, а театр - из увеселительного заведения в орган гласности.

## 1930

## НЕЧТО: К ВОПРОСУ О РЕАЛИЗМЕ

      Очень редко удается испытать реальную действенность художественных методов. В большинстве случаев слышишь либо их признание ("Да, так, как ты излагаешь, это у нас принято"), либо же художественный метод испытывает на себе "удар" с какой-то стороны. Но вот небольшой пример удачного испытания метода.
      Вместе с З. Дудовым и Г. Эйслером я сделал фильм "Куле Вампе" об отчаянном положении берлинских безработных. Это был монтаж нескольких довольно самостоятельных небольших пьес. Первая из них рассказывала о самоубийстве одного молодого безработного. Цензура чинила нам большие препятствия, и дело дошло до заседания поверенных кинофирмы с цензором.
      Цензор оказался умным человеком. Он сказал: "Никто не оспаривает вашего права показать самоубийство. Самоубийства случаются. Вы можете показать и самоубийство безработного. Бывают и такие случаи. Я не вижу причин скрывать это, господа. Но у меня есть возражения против того, как вы показали самоубийство вашего безработного. Это не в интересах той группы общества, которую представляю я и интересы которой защищаю. К сожалению, я должен сделать вам упрек по \_художественной\_ линии".
      Мы (уязвленно):?
      Он продолжал: "Да, вы будете удивлены, что я предъявляю вашему изложению событий упрек в том, что оно кажется мне недостаточно \_человечным\_. Вы изобразили не человека, а, скажем без церемоний, тип. Ваш безработный не является полноценным индивидуумом, человеком из плоти и крови, отличающимся от других людей своими заботами, радостями, наконец, просто своей особенной судьбой. Он написан поверхностно - как художники вы должны извинить меня за это сильное выражение, - ибо мы \_слишком мало о нем узнаем\_. Однако последствия этого оказываются по своей природе уже \_политическими\_ и заставляют меня поднять вопрос о возможности разрешения вашего фильма. У него есть тенденция изобразить самоубийство как явление типическое, не как участь того или иного (не совсем здорового) индивидуума, а как судьбу целого класса! Вы придерживаетесь той точки зрения, что общество толкает молодого человека на самоубийство, лишая его возможности найти работу. И вы не стесняетесь намекнуть на то, что надлежит посоветовать безработным, дабы в этом вопросе наступило изменение. Нет, господа, в данном случае вы поступили не как художники. Вы не ставили своей задачей показать потрясающую судьбу отдельного человека, чего вам никто бы не запретил".
      Мы были смущены. У нас было такое неприятное впечатление, будто нас просветили насквозь. Эйслер озабоченно протирал очки, Дудов скорчился как от боли. Я встал и, вопреки своей неприязни к речам, произнес речь.
      Я строго придерживался неправды. Я приводил отдельные черты, которыми мы наделили безработного, например, тот факт, что прежде чем выброситься из окна, он снимает наручные часы. Я утверждал, что только эта чисто человеческая черта помогла нам найти всю эту сцену, что мы показали ведь и других безработных - целых 4000, - которые не покончили с собой, для чего и вывели на сцену рабочее спортивное общество. Я протестовал против неслыханного упрека в нехудожественности и намекал на возможность кампании в прессе против подобных приемов. Я не постыдился утверждать, будто на карту поставлена моя честь художника.
      Цензор не побоялся войти в детали нашего произведения. Наши поверенные с удивлением увидели, что развивается настоящая дискуссия по вопросам искусства. Цензор утверждал, что мы придали самоубийству исключительно демонстративный характер. Он употребил выражение "нечто машинальное". Дудов встал и взволнованно потребовал заключения медицинской экспертизы. Пусть она удостоверит, что действия подобного рода часто создают впечатление машинальных. Цензор покачал головой. "Может быть, - сказал он, настаивая на своем, - но вы должны признать, что ваше самоубийство игнорирует всякую возможность чего-либо импульсивного. Зрителю не хочется даже, так сказать, остановить его, что должно было бы произойти при художественном, человечески добросердечном изображении характера. Бог ты мой, ведь актер проделывает это так, будто он должен показать, как чистят огурцы!" Трудно было нам протащить наш фильм. 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.

## "МАТЬ"

## ПЬЕСА "МАТЬ"

      В январе 1932 года в Берлине состоялась премьера пьесы "Мать", событие во многих отношениях знаменательное. Вместе с лучшими артистами буржуазного театра выступили участники рабочих агитпроптрупп. Сцена была оформлена крайне просто, но без попытки создать иллюзию реальности - на сцене не было ни комнат, ни улиц, лишь обыкновенные холщовые стены, увешанные плакатами и лозунгами - постановщик тем самым предъявил большие требования к воображению зрителя. Ни в декорациях, ни в костюмах не было ничего русского. Отдельные сцены воспринимались как притчи. Все изображенное могло произойти в любой стране, где обстановка и характер революционного движения соответствовали тому, что вывел на сцене автор. Сама пьеса - инсценировка горьковского романа "Мать" - написана в стиле "поучительных пьес" и принадлежит к произведениям антиметафизической, материалистической, неаристотелевской драматургии, то есть к драматургии очень высокого уровня. 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. Именно в передовых рабочих организациях родилась идея поставить на сцене "Мать". Эта постановка должна была научить зрителей различным формам политической борьбы. Пьеса была рассчитана главным образом на женщин. Почти пятнадцать тысяч берлинских работниц посмотрели этот спектакль, рассказывающий о борьбе революционного подполья.
      Чтобы понять песни и хоры к пьесе, нужно представить себе характер сцен, для которых они написаны.
      Хор "Чисть пиджак, чисть его дважды!" - обращение рабочих-революционеров к пролетарской матери. Во многих сценах показано, что в 1906 году в России борьбу за тарелку похлебки нужно было вести не на кухне. Только в результате острой политической борьбы рабочий может получить хлеб, одежду и кров. Ест ли рабочий каждый день хлеб и мясо, зависит от того, кому принадлежит власть в государстве. Русские революционеры по опыту знают, что это возможно только тогда, когда власть в стране принадлежит рабочим, причем власть полная и неограниченная. А завоевать ее можно лишь в напряженной политической и экономической борьбе.
      Песня "Хвала коммунизму" - ответ Матери одному рабочему; он спросил ее, не преступники ли марксисты. - Марксисты, - объясняет Мать, - учат, что эксплуатация и угнетение в России исчезнут только тогда, когда заводы и земля будут принадлежать народу.
      Борьба за торжество марксизма требует глубоких знаний. "Хвала учению" - это песнь о том, что рабочий обязан учиться, духовно расти, чтобы суметь управлять государством. Это особенно важно в эпоху жестокого угнетения, отмечает Мать.
      Именно в такую эпоху нужно упорно и смело бороться, добиваясь, чтобы рабочие получили образование и осознали свое положение. Эта борьба - дело революционеров. В одной из сцен Мать произносит "Хвалу революционеру" - это гимн ее сыну. Он восстал против голодной жизни, против своей тяжелой рабской доли, и это привело его к революционной борьбе. Но, борясь за хлеб насущный, он познал иную, самую благородную, самую высокую и нравственную борьбу. От ее исхода зависит будущее человечества. Борьба - это единственная надежда. Ничто так не отдаляет наступление счастливого будущего, как равнодушие угнетенных к своим страданиям. Поэтому революционер всегда, при любой возможности напоминает угнетенным об их рабской доле, ибо не хочет, чтобы они смирились, и поднимает их на борьбу.
      В песне, начинающейся словами "У них законы и уставы", сын поет о том, что рабочим не страшны никакие репрессии, если они сплочены и правильно ведут борьбу.
      В одной из последующих сцен речь идет о наступлении реакции в России. Начинается разгром рабочего движения. Вместе с товарищами погибает и Павел. В стихотворении "Смерть революционера" Матери сообщают о гибели сына.
      Мать продолжает борьбу. Раньше она боролась только за своего сына. Она и в партию вступила, чтобы облегчить его участь. Но борьба за счастье сына уже давно стала борьбой за счастье всех рабочих, борьбой более высокой и важной. Теперь-то Мать поняла: помочь ему, одному, она сможет только тогда, когда будет помогать всем трудящимся и если сами трудящиеся себе помогут. Вот почему Мать продолжает бороться и после гибели сына. В стихотворении "Хвала тому, что третье" Мать еще раз вспоминает о том, как борьба за рабочее дело сблизила ее с сыном, и о тяжелых, но прекрасных годах совместной борьбы за это правое дело.
      Хор "Хвала Пелагеям Власовым" воспевает отважных борцов за рабочее дело - мужчин и женщин - безвестных солдат революции. Они стремятся удержать своих соратников по классовой борьбе от половинчатых решений и иллюзорных надежд, они внушают им, что, только взяв власть в свои руки, рабочие смогут добиться лучшей доли. Им зажимают рты, но они все равно говорят народу: жизнь рабочих не изменится до тех пор, пока они не возьмут в свои руки управление государством. Когда империалисты, разжигая пожар войны, натравливают народы друг на друга, революционеры разъясняют: у рабочих нет причин воевать с другими рабочими, зато у них есть все основания вступить в борьбу с капиталистами своей страны. Они остаются тверды и тогда, когда большинство их товарищей по классу, вопреки здравому смыслу, начинает верить лживым посулам и побасенкам тех, кому война действительно на пользу, кому она приносит прибыль. В такие времена революционеров преследуют, они теряют доверие даже рабочих. Но их не страшит непопулярность и непонимание, они по-прежнему верят в то, что предвидение сбудется и рано или поздно все рабочие пойдут за ними. Никто не заставит замолчать этих безвестных солдат революции. Разгоняют их ячейки, они объединяются вновь; пока остается в живых хоть несколько человек, существует их боевое единство. Отнимают у них печатные станки, они от руки пишут воззвания, несущие народу правду. Когда усиливаются репрессии, они инсценируют отступление, но меняют лишь тактику, цель остается прежней. Короче говоря, они столь же неодолимы, сколь и неуловимы, и в конце концов они побеждают; так неиссякаемый горный поток подтачивает скалу, преграждающую ему путь.
      Одна из сцен изображает Мать в начале войны; она агитирует жителей рабочего квартала, и ее зверски избивают. Раненая, прикованная к постели, она узнает, что депутаты большевиков арестованы и партии грозит разгром. Песнь "Партия в беде" - это страстный призыв ко всем борцам революции бороться за партию до последней капли крови. Больная поднимается с кровати и спешит в свою ячейку.
      Последние сцены показывают грандиозную демонстрацию петербургских рабочих, в результате всеобщей стачки они свергли царизм и покончили с братоубийственной войной. С красным флагом в руках Мать - испытанный боец рабочего фронта - идет в рядах своих товарищей; стихи о диалектике исторического развития обобщают опыт ее героической жизни; пока существует угнетение, жизнь борца принадлежит угнетенным, если человек сознательно вступил на путь борьбы, его движения вперед не остановить. Хоры и песни в пьесе "Мать", премьера которой состоялась в годовщину смерти славной революционерки Розы Люксембург, посвящены рабочим Германии - борцам за пролетарское дело и в первую очередь борющимся женщинам.

## "МАТЬ"

      "Берлинский ансамбль" заново поставил мою пьесу "Мать" (свободно написанная по мотивам романа Горького, она не является обработкой классического произведения, хотя и авторизована Горьким), поставил потому, что мы хотим, чтобы наши рабочие, наша мелкая буржуазия, наша интеллигенция полюбили Советский Союз. Множество высказываний свидетельствует о том, что большинство зрителей поддаются этому воздействию. В 1932 году пьеса была поставлена в большей или меньшей степени в стиле агитпропа, хотя это, собственно говоря, историческая пьеса. Как таковая она и поставлена теперь, как поэтическое воспроизведение эпохи, ставшей уже классической. По форме пьеса основывается, в отличие от большинства новых пьес, на композиционных и выразительных средствах национального немецкого театра (от "Гетца" Гете до "Войцека" Бюхнера). В английском театре мы подобную композицию находим у Шекспира и его современников, в русском - у Островского. Даже свободно включенные в пьесу музыкальные партии уже встречались в классике (во второй части "Фауста", в "Эгмонте" и т. д.). То, что в постановке есть стремление к яркой картинности, с моей точки зрения, ничуть не нарушает реализма пьесы, наоборот, способствует ему.

## РАЗЛИЧИЕ В МЕТОДАХ ИГРЫ

      Вайгель и Андреасен в роли Тересы Каррар

      Сравнение игры Вайгель и Андреасен в немецком и датском спектаклях "Винтовки Тересы Каррар" дает возможность сделать существенные выводы о некоторых принципах эпического театра. Вайгель - артистка высокой профессиональной квалификации и коммунистка, Андреасен - артистка любительского театра и тоже коммунистка. Оба спектакля были поставлены одинаково и шли в одной декорации.
      Вопрос об актерском даровании в данном случае можно опустить, потому что интересующие нас различия в игре могли бы быть констатированы и при более или менее одинаковом даровании. То, что игра Вайгель, по свидетельству всех зрителей, производила большее впечатление, может быть объяснено иными причинами, чем превосходство дарования.
      Обе актрисы следовали эпическим принципам в том смысле, что почти полностью отказались от перевоплощения в создаваемый ими образ, - так они добивались того, что и публика отказывалась от вживания в образ. Разница, однако, состояла в том, что к Вайгель, в отличие от Андреасен, публика не теряла интереса.
      В противоположность Андреасен, Вайгель каждым жестом и каждой репликой вынуждала публику занять определенную позицию относительно происходящего (так что я, сидя в публике, слышал неодобрительные возгласы по поводу поведения рыбачки, ратовавшей за нейтралитет), - и это было следствием того, что сама актриса всегда занимала четкую позицию. Андреасен играла так, что публика покорно следила за всеми происшествиями. Точка зрения рыбачки ("надо быть нейтральным") казалась полностью объясненной средой и тем, что знали зрители из предыстории Тересы, она казалась естественной и, так сказать, не могла быть другой. Изменение ее точки зрения в результате переживания (сын, которого она долго старалась не пустить на войну, погиб от войны, которая - посредством нейтралитета - так и не была устранена из жизни общества) тоже казалось ясным и естественным. Зритель следил за эпизодом естественной эволюции, и в каждый момент этого эпизода проявлялась естественно-научная закономерность. Не были выявлены отдельные противоречия в поведении персонажа: нейтралитет Вайгель - Каррар не полный, не стопроцентный; она не всегда была сторонницей нейтралитета, да и сейчас не окончательно стоит на этом; вспомним ее удовлетворенность мужеством сыновей, воинственные черты ее характера, ее недовольство поведением священника, ее соглашательские свойства и т. д. Героиня, которую представляла Андреасен, была гораздо пассивнее, чем рыбачка в исполнении Вайгель. Все, что случалось, случалось с ней, а не благодаря ей. Да и женщина-боец, в которую Тереса Каррар превращалась в конце, не была у Андреасен бойцом особого, противоречивого характера (бойцом за отказ от насилия). У Вайгель боец за нейтралитет превращался в бойца за ликвидацию войн.

      Таким образом, в исполнении Андреасен действие не было достаточно интересным, так что зритель не получал того, что давала ему Вайгель, - а именно, возможности вжиться в образ и вместе с героиней интенсивно и длительно переживать по крайней мере ее эмоции. Зрителю в самом деле не хватало тех гипнотических сил, воздействие которых он обычно испытывал на себе в театре. Ее великолепный отказ от подобных средств воздействия, обусловленный естественной стыдливостью и прекрасным пониманием собственного достоинства, едва ли не стал недостатком ее игры. Для такого метода, когда события изображаются как естественные и лишенные противоречия, нужна, казалось бы, другая система игры, суггестивная система старого театра, - если только при этом зрителю не грозит в слишком большой степени опасность потерять интерес к происходящему.
      Из сказанного следует, что Андреасен, которой не хватает опыта и техники игры как для старого, так и для нового театра, имеет две возможности для дальнейшего развития: она может овладеть либо одной, либо другой техникой. Ей надо учиться либо тому, чтобы играть суггестивно, пользоваться вживанием в образ и, добиваясь этого вживания от публики, мобилизовывать сильные эмоции; или же она должна научиться уточнять свою позицию относительно изображаемого ею персонажа и добиваться того, чтобы и публика заняла эту позицию. Если она хочет пойти по второму пути, она должна все то, что в настоящее время она ощущает более или менее смутно, преобразовать в твердое знание и найти возможность сделать это знание знанием публики. Она должна знать, что она делает, и показать, что она это знает. Играя работницу, она отнюдь не должна сама становиться ею, но должна показать, чем работница отличается от женщины из буржуазии или мелкой буржуазии. Особенности работницы она должна представить сознательно, пользуясь особенными средствами.

## О СТИХАХ БЕЗ РИФМ И РЕГУЛЯРНОГО РИТМА

      Когда мне случается публиковать безрифменные лирические стихи, меня иной раз спрашивают, как это я позволяю себе выдавать такие поделки за поэзию; в последний раз аналогичный вопрос был мне задан по поводу моих "Немецких сатир". Он вполне закономерен: обычно, если стихи лишены рифмы, они по крайней мере держатся на устойчивом ритме. Многие из моих последних лирических сочинений не имеют ни рифм, ни устойчивого, регулярного ритма. Почему же я называю эти вещи лирическими стихами? Отвечаю: потому что они хоть и лишены регулярного ритма, но все же ритм (меняющийся, синкопический, жестовый) в них есть.
      Мой первый сборник стихов содержал почти одни только песни и баллады, и там формы стиха были относительно регулярными; все стихотворения должны были петься, и к тому же не представлять никаких сложностей для исполнения, - я сам клал их на музыку. Без рифм было лишь одно стихотворение, построенное на регулярном ритме; но стихи рифмованные имели почти все нерегулярный ритм. В "Легенде о мертвом солдате" девятнадцать строф - вторые строки каждой из них дают девять ритмических вариантов.

      1. UU - UU - U - И на мир никаких надежд
      2. U - UU - U - Был кайзер весьма уныл
      3. UUU - - - И наш солдат лег спать
      4. U - U - UU - Он вышел в поле один
      5. UU - U - U - - Или то, чем он теперь стал
      6. U - U - U - А ночь была тиха
      14. U - UU - UU - И кролики следом свистят
      15. UU - U - U - Выходя его встречать
      18. - U - U - Кто видал его.

      Затем я работал над пьесой ("В чаще городов"), занялся поэтичной прозой Артюра Рембо (в его "Лете в аду"). Для другой пьесы ("Жизнь Эдуарда II Английского") мне пришлось задуматься над проблемой ямба. Я увидел, что актеры читают текст с гораздо большей энергией, когда произносят трудные для чтения "корявые" стихи Шекспира в старом переводе Тика и Шлегеля, нежели когда они имеют дело с гладкими стихами в новом переводе Роте. Насколько же там сильнее выражено борение мысли в великих монологах! Насколько там архитектоника стиха богаче! Проблема была простая: мне была нужна высокая речь, но мешала полированная гладь обычного пятистопного ямба. Был нужен ритм, но не обычная равномерная трещотка. Вот как я поступил. Вместо того чтобы написать:

      "Когда раздалась барабанов дробь,
      И лошади в трясину погрузились,
      Мой обезумел мозг. Быть может, все
      Уже погибли, и остался шум,
      Висящий меж землей и небом? Мне
      Не нужно было так бежать."
я написал:

      "С той поры как этот барабан, трясина, -
      И все лошади погрузились... Обезумел
      Мозг сына моей матери... Ужели все
      Погибли, и все кончено, и только шум
      Висит еще между небом и землей? Не хочу
      Я больше бежать."

      Этот ритм передавал прерывистое дыхание бегущего человека, в синкопах лучше выражались противоречивые чувства Гавестона. "Жизнь Эдуарда II" была копией пьесы елизаветинского театра, если угодно - техническим этюдом. Я стремился представить некоторые социальные интерференции, неравномерное развитие людских судеб, поступательное и возвратное движение исторических событий, "случайное". Язык должен был соответствовать замыслу.
      Нужно представить себе время, когда это писалось. Только что кончилась мировая война. Она не разрешила тех напряженнейших социальных противоречий, которые ее породили.
      Мои политические знания были в то время постыдно ничтожными; все же я сознавал, что в общественной жизни людей многое неблагополучно, и видел свою задачу вовсе не в том, чтобы нейтрализовать с помощью поэтической формы дисгармоничность и противоречия, которые я с такой остротой ощущал. Более или менее наивно я передавал их в сюжетах моих пьес и в строках моих стихотворений. И делал это задолго до того, как постиг их истинный характер и обусловливающие их причины. По тексту моих сочинений можно судить: я видел свою цель не в том, чтобы плыть против течения в смысле поэтической формы, не в протесте против гладкости и гармонии традиционного стиха, но в попытке представить отношения между людьми, как противоречивые, проникнутые борьбой и насилием.
      Я мог действовать еще свободнее, когда сочинял для современных композиторов оперы, учебные пьесы и кантаты. В этих вещах я, совсем отказавшись от ямба, использовал устойчивые, хотя и нерегулярные ритмы. Композиторы самых различных направлений уверяли меня, что эти ритмы вполне годятся для музыки, да и сам я убедился в этом. В дальнейшем я кроме баллад и массовых песен с рифмами и регулярным (или почти регулярным) ритмом писал все больше стихов без рифм с нерегулярным ритмом. При этом надо иметь в виду, что в основном я работал для театра; я всегда ориентировался на произнесение. И для произнесения (будь то прозы или стиха) я выработал совершенно определенную технику. Я назвал ее "жестовой".
      Это значило вот что: речь должна была в точности соответствовать жесту говорящего персонажа. Приведу пример. Фраза из Библии "Вырви глаз, который соблазняет тебя" основана на жесте, выражающем приказание, но нельзя сказать, чтобы жестовое выражение в речи было полноценным, потому что "который соблазняет тебя" содержит еще один жест, не получающий речевого воплощения, а именно - жест обоснования, Жестовое выражение в речи требует, чтобы фраза звучала так (и Лютер, который "смотрел народу в рот", так ее и построил): "Если глаз твой соблазняет тебя: вырви его". С первого же взгляда видно, что вторая формулировка в жестовом отношении гораздо богаче и чище. Придаточное содержит предположение, своеобразное, особенное содержание которого может быть достаточно полно выражено в интонации. Наступает небольшая пауза, говорящая о растерянности, и лишь вслед за ней - ошеломляющий совет. Разумеется, жестовая формулировка может быть дана и средствами регулярного ритма (как, впрочем; и в рифмованном стихотворении). Пример, показывающий различия:

      Видел ли ты, как спит младенец в руках
      материнских,
      Не сознавая любви, что согревает его,
      До тех пор дитя, пока страсть не пробудит в нем
      мужа,
      Не озарит ему мир, вспыхнув, как молния, мысль?
      (Шиллер, Философский эгоист)
      И:
      Что из ничто и не будет ничто, даже волею неба.
      Ибо сознание смертных крепко оковано страхом;
      Так они много видят явлений земных и небесных,
      Коих причины понять человеческий разум не может,
      Что полагают они - все создано в мире богами.
      Если же твердо поймем, что ничто из ничто
      не возникло,
      Мы вернее узрим то, что ищем: как все возникает
      И отчего возникает - и даже без помощи неба.
      (Лукреций, О природе вещей)

      Стихи Шиллера бедны жестовыми элементами, стихи Лукреция ими богаты - и это нетрудно установить, если, произнося эти строки, мы обратим внимание на то, как часто меняется наш собственный жест.
      Меня увлекла проблема жестовых формулировок потому, что хотя последние и возможны в пределах регулярных ритмов, но, как мне в свое время казалось, нерегулярные ритмы без жестовых формулировок вообще невозможны. Я уже говорил о том, что осознание социальной дисгармоничности явилось для меня предпосылкой новой жестовой ритмики. Ясно, однако, что вполне рациональное объяснение в данном случае и невозможно и не нужно.
      Вспоминаю, что два моих наблюдения способствовали созданию нерегулярных ритмов. Однажды в сочельник я услышал, как участники демонстрации хором скандировали отрывистые лозунги. Процессия рабочих шагала по фешенебельным улицам западного района Берлина, они выкликали фразу: "Мы хотим есть". Ритмически это звучало так:

      |--|
      UU - -

      Мы хотим есть.

      Позднее не раз я слышал подобное хоровое скандирование, причем текст был как бы приспособлен для произнесения и, так сказать, "дисциплинирован". Один из них гласил:

      |----| |--|
      ---- UUUU - U - U - UU

      Боритесь сами за себя выбирайте Тельмана. Второе мое наблюдение над народной ритмикой было связано с берлинским уличным торговцем, который, стоя перед входом в универмаг западного района, рекламировал брошюры-либретто, выпущенные радиокомпанией. Его текст был ритмизован следующим образом:

      |----|
      U - U - UUU - UUUUUU - UUU - - - - -
      Либретто оперы Фрателла - сегодня вы по радио
      услышите ее.
      Торговец все время менял интонацию и силу звука, но упорно придерживался ритма.
      Всякий может изучить технику, которую используют мальчишки-газетчики, ритмизуя свои выкрики.
      Однако нерегулярные ритмы применяются и для письменной речи, - там, где нужно достигнуть особой убедительности. Привожу лишь два примера из множества возможных:

      |------|
      U - U - UUUUU -

      Курите только трубочный табак или (с рифмой):

      - UUU -
      Лучших сигарет
      U U - U
      Чем Маноли
      UUUU -
      Не было и нет

      Эти наблюдения способствовали созданию стихов с нерегулярным ритмом. Как же строятся такие стихи? Беру пример из "Немецких сатир" - две последние строфы из стихотворения "Молодежь и Третья империя":

      Да, если бы дети оставались детьми, им бы
      можно
      Было по-прежнему рассказывать сказки,
      Но, так как они взрослеют, -
      Это нельзя,
      U - UU - UU - UU - UU - U
      Да, если бы дети оставались детьми, им бы
      можно
      U - U U U - U - U
      Было по-прежнему рассказывать сказки,
      U - U U -
      Но, так как они взрослеют, -
      Это нельзя.

      Как это нужно читать? Прежде всего сравним эти строки со схемой регулярного ритма:
      При произнесении отсутствующие слоги должны быть компенсированы удлинением предшествующей стопы или паузами. Этому помогает деление на строки. Конец стиховой строки всегда означает цезуру. Я выбрал эту строфу, потому что, если бы второй стих разделить на два -

      Было по-прежнему
      Рассказывать сказки, -

      он читался бы еще легче, так что принцип здесь можно изучать на пограничном случае. Какой смысл для звучания и логического членения приобретает разбивка на строки - об этом можно судить, если последнюю строфу:

      Когда, потирая радостно руки, режим
      Говорит о молодежи,
      Он похож на человека, который
      Глядит на заснеженный холм и, потирая руки,
      твердит:
      - Летом жара не страшна мне, поскольку
      Там много снега.

      разбить на строки иначе, например, так:

      Когда, потирая радостно руки,
      Режим говорит
      О молодежи,
      Он похож на человека,
      Который глядит на заснеженный холм и,
      потирая руки, твердит:
      - Летом жара не страшна мне,
      Поскольку там много снега.

      В основе своей можно и это написание прочесть ритмично. Однако качественная разница бросается в глаза.
      Такое свободное обращение со стихом - нужно в этом признаться - таит немалый соблазн бесформенности: качество ритмизации гарантируется даже меньше, чем при ритмизации регулярной (хотя правильно отсчитанное число стоп тоже еще не дает ритмизации). Проверка качества пудинга - это только еда.
      Далее, утверждают, что чтение нерегулярных ритмов представляет поначалу некоторую трудность. Мне, однако, кажется, что это их не порочит. Наш слух в настоящее время переживает физическую трансформацию. Наша акустическая среда необычайно изменилась. Вспомним хотя бы уличные шумы современного города! В одном развлекательном американском фильме был эпизод, в котором, когда актер Эстейр начинал танцевать стэп под шумы заводского цеха, обнаруживалось поразительное сходство между новыми шумами и джазом с его "стэповым" ритмом. Джаз означал широкое проникновение народно-музыкальных элементов в новейшую музыку - как бы позднее он ни изменился в нашем товарном мире. Вполне очевидна его связь с самоопределением негров.
      Благотворная кампания против формализма открыла путь дальнейшему творческому развитию форм в искусстве, показав, что решающей предпосылкой их развития является дальнейшее развитие социального содержания. Всякое формальное новшество совершенно неплодотворно, если оно не подчиняется этому развитию содержания.
      "Немецкие сатиры" были написаны для немецкого "свободного радио". Задача была в том, чтобы донести до далеких, искусственно разрозненных слушателей отдельные фразы. Передачам надлежало быть максимально лаконичными, и помехи (забивка) не должны были им причинить чрезмерного ущерба. Рифма, как мне казалось, не соответствует задаче, потому что она легко придает стихотворению нечто законченное, скользящее мимо слуха. Регулярные ритмы со свойственным им монотонным движением тоже недостаточно зацепляют слух и требуют перифраз - они не вмещают многих современных выражений: требовалась интонация прямой, импровизированной речи. Стихи без рифм с нерегулярными ритмами казались мне подходящими для данной цели.

## 1938

## ДОБАВЛЕНИЕ

      Подчеркнуто регулярные ритмы всегда оказывали на меня неприятно убаюкивающее, усыпляющее действие, подобно подчеркнуто регулярным однообразным шумам (капли, падающие на крышу; жужжание мотора); они повергают человека в некий транс. Можно себе представить, что когда-то они действовали возбуждающе; теперь этого больше нет. Кроме того, повседневную речь в гладких ритмических формах выразить невозможно - разве что иронически. А простая, обыденная речь мне вовсе не казалась противопоказанной поэзии, как это нередко утверждается. В той неприятной для меня атмосфере полусна, которая навевается регулярными ритмами, стихия мысли играла весьма своеобразную роль: возникали скорее ассоциации, нежели собственно мысли; мысль как бы качалась на волнах, и если человек хотел думать, он должен был всякий раз сперва вырваться из все уравнивающего, нейтрализующего, нивелирующего настроения. При нерегулярных ритмах мысли скорее приобретали соответствующие им собственные эмоциональные формы. У меня не было впечатления, что я при этом удаляюсь от лиризма. Согласно господствующей эстетике, лирика была связана с чем-то вроде атмосферы настроения; однако то, что я знал из современной лирики, меня мало удовлетворяло, и мне казалось маловероятным, чтобы современная эстетика была лучше современной лирики. Во имя некоторых социальных задач, стоявших перед лирикой, можно было пойти новыми путями.

## 1938

## УМЕРЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ФОРМАЛЬНОГО НАЧАЛА

      Так как я в своей области новатор, то некоторые все снова и снова кричат, будто я формалист. Они не обнаруживают в моих работах старых форм; хуже того, они обнаруживают новые и потому считают, что меня интересуют именно формы; между тем я пришел к выводу, что формальному началу я придаю весьма умеренное значение. В разное время я изучал старые формы лирики, эпоса, драматургии и театра и лишь тогда отказывался от них, когда они стояли на пути тому, что я хотел сказать. Почти в каждой области я начинал с того, что следовал традиции. В лирике я начал с песен под гитару и сочинял стихи одновременно с музыкой, баллада была древнейшей формой, и в мое время ни один уважающий себя человек уже не писал баллад. Позднее я перешел в лирике к другим формам, менее старым, но иногда возвращался обратно, даже копировал старых мастеров, переводил Вийона и Киплинга. Когда я воспользовался сонгом, который после войны пришел на наш континент как народная песня больших городов, он уже был традиционной формой. От нее я шел и ее позднее преодолел. Но в массовых песнях содержатся формальные элементы этой косной, чувствительной и суетной формы. Потом я писал безрифменные стихи с нерегулярным ритмом. Кажется, я впервые применил их в драме. Есть, однако, несколько стихотворений из эпохи "Домашних проповедей", которые уже содержат их элементы, - это псалмы, которые я исполнял под гитару. Сонет и эпиграмму я принял как готовые формы - какими они были. В сущности, я не пользовался только формами античной лирики, которые казались мне слишком искусственными.

## 1938

## О "СВЕНДБОРГСКИХ СТИХОТВОРЕНИЯХ"

      ...Капиталистический способ производства сковывает производительные силы, и это не может не отразиться, например, на литературе. Рассмотрю это прежде всего на собственном примере. "Домашние проповеди", мой первый лирический сборник, без сомнения, несет на себе печать буржуазного декадентства. Бесчисленность переживаний оборачивается хаотичностью переживаний. Многообразие интонаций содержит элементы распада. Богатство тем и мотивов содержит момент бесцельности. Энергичный язык неряшлив и т. д. и т. п. Относительно этого первого сборника "Свендборгские стихотворения" означают в равной степени как снижение, так и подъем. С буржуазной точки зрения здесь обнаруживается удивительное оскудение. В самом деле, разве все не стало здесь более односторонним, холодным, "сознательным" (в предосудительном смысле этого слова), менее "органичным"? Надеюсь, что мои соратники не просто согласятся с этим утверждением. Они скажут, что "Домашние проповеди" - сборник в большей степени декадентский, чем "Свендборгские стихотворения". Но мне представляется существенным, чтобы они поняли, какой ценой автор достиг подъема - в той мере, в какой этот подъем может быть констатирован. Капитализм вынудил нас к борьбе. Он опустошил наше окружение. Теперь я уже не брожу "один в густом лесу", я окружен полицейскими. Еще осталась "бесчисленность" - это бесчисленность предстоящих битв. Осталось "многообразие" - это многообразие проблем. Каждому сегодня ясно: расцвета литературы нет. Но следует остерегаться мыслить устарелыми метафорами. Представление о расцвете носит односторонний характер. Ценность произведения, определение силы и масштаба нельзя привязывать к идиллическому представлению о цветении в органическом мире - это было бы нелепостью. Снижение и подъем не разделены календарными датами. Эти линии проходят через художников и их произведения.

## 1938

## К ЭПИГРАММАМ

## 1

      В древнегреческих эпиграммах предметы обихода, изготовленные людьми, вполне естественно становятся предметами лирического воспевания - в том числе и оружие. Охотники и воины посвящают свой лук божеству. Вонзается ли стрела в грудь человека или в грудь куропатки - это безразлично. В наше время возникли нравственные сомнения - в первую очередь именно они препятствуют рождению такой предметной лирики. В красоте самолета есть нечто непристойное. Когда я перед войной предложил в Швеции фильм, который должен был быть создан под лозунгом "Самолет - рабочей молодежи!" - это оружие в твердых руках, - и хотел воплотить простую мечту человечества, мечту о крыльях, мне тотчас возразили: они что же, должны стать летчиками бомбардировочной авиации?

## 1940

## 2

      В настоящее время я могу писать только эти крохотные эпиграммы, восьмистишия, а теперь уже только четверостишия. За "Цезаря" я не принимаюсь, потому что еще не кончил "Доброго человека". Когда я для разнообразия раскрываю рукопись "Покупки меди", мне кажется, будто в лицо мне дует ветер, поднимающий облако пыли. Можно ли представить себе, что нечто подобное когда-нибудь снова обретет смысл? Это вопрос не риторический. Я должен был бы составить себе представление об этом. И если говорить о моем творчестве, то дело не в нынешних победах Гитлера, а только в моей изоляции. Когда я утром слушаю известия по радио, читая Босвеллову "Жизнь Джонсона" и поглядывая в окно на березовую рощу и на туман, поднимающийся с реки, то мой противоестественный день начинается не с фальшивого звука, нет, - он начинается вообще без всяких звуков, он беззвучен.

## 1940

## 3

      Очищение языка, которое я предпринял, сочиняя финские эпиграммы, естественно влечет меня к раздумьям о развитии лирики. Какое снижение! Сразу же после Гете распадается прекрасное противоречивое единство, и Гейне начинает целиком богохульную, Гельдерлин - целиком жреческую линию. Первая линия, развиваясь, все больше расшатывает язык, потому что здесь естественность достигается незначительными нарушениями формы. Кроме того, остроумие всегда до известной степени безответственно, да и вообще эффект воздействия, извлекаемый лириком из эпиграммы, освобождает его от необходимости стремиться к лирическому воздействию; выражение становится более или менее схематичным, напряжение между словами исчезает, вообще выбор слов - если смотреть на него с точки зрения лирической поэзии - становится небрежным, потому что в лирическом жанре есть свое собственное соответствие для остроумного. Теперь поэт представляет лишь самого себя. Жреческая линия у Георге, выступая под маской презрения к политике, становится открыто контрреволюционной, то есть она не только реакционна, но и приносит пользу контрреволюции. Георге лишен нравственности - он находит ей замену в утонченном кулинаризме. Карл Краус, представитель второй линии, тоже безнравствен, потому что чисто интеллектуален. Односторонность обеих линий все более затрудняет суждение о них. У Георге мы видим крайний субъективизм, который выдает себя за нечто объективное, принимая классицистические формы. На самом деле лирика Крауса при всей ее кажущейся субъективности все же ближе к объекту, она содержит больше элементов реальности. Краус слабее Стефана Георге, это худо. Он мог бы быть гораздо лучшим поэтом. Оба антибуржуазны (Георге клерикально-феодален; у него "языческое", конечно, религия; Краус "радикально" критичен, но он безусловный идеалист, либерал), так что обе линии, во всяком случае, свидетельствуют о том, что развитие культурной традиции связано с отказом от буржуазных интересов. Школа, созданная Георге, лишь тогда даст какие-нибудь ценности, если она будет заниматься творчеством в области перевода. Дело в том, что она в таком случае будет располагать объектом, которого иначе ей никак не раздобыть. Краус в собственной лирике почти не дает образцов воплощения его теории языка и стиха, к которой приходится поэтому обращаться непосредственно.

## 1940

## 4

      Работаю над новой серией фотоэпиграмм. Просмотрев прежние, частью относящиеся к первому периоду войны, я пришел к выводу, что отбрасывать почти ничего не придется (с политической точки зрения все остается в силе); если учесть, что характер войны постоянно меняется, - это отличное доказательство правильности позиции. Теперь написано более шестидесяти четверостиший, и вместе со "Страхом и нищетой Третьей империи", сборниками стихов и, может быть, "Пятью трудностями пишущего правду" они дадут полный литературный отчет о годах изгнания.

## 1944

## ФАБУЛА "ШВЕЙКА"

      Бравый солдат Швейк, которому удалось выжить в первой мировой войне, еще здравствует, и наша история рассказывает об его успешных стараниях остаться в живых и во второй мировой войне. Конечно, идеи и планы новых властителей еще шире и универсальнее, чем старых, так что маленькому человеку нынче еще трудней выжить. Пьеса начинается

      прологом в высших сферах,

      где неестественно громадных размеров Гитлер неестественно громким голосом говорит своему неестественно громадному шефу полиции Гиммлеру о предполагаемой верности "маленького человека" в Европе, об его надежности, готовности к самопожертвованию, преданности, воодушевлении, сознательности в области геополитики и так далее и так далее. Эти добродетели маленького человека необходимы Гитлеру потому, что он решил завоевать мир. Шеф полиции заверяет его, что маленький человек в Европе испытывает к нему такую же любовь, как и маленький человек в Германии. Об этом позаботится гестапо. Фюреру нечего опасаться, и он может, не задумываясь, приступать к завоеванию мира.

## 1

      Состоялось покушение на Гитлера. Радостное оживление в трактире "У чаши" в Праге, где бравый торговец собаками Йозеф Швейк сидит со своим другом Балоуном за утренней кружкой пива и толкует о политике с молодой вдовой Анной Копецкой, хозяйкой "У чаши". Но толстяк Балоун, которому из-за его невероятного аппетита приходится особенно тяжко в эти времена карточной системы, введенной нацистами, - быстро возвращается в свое обычное мрачное настроение. Он узнал из надежного источника, что на немецких полевых кухнях все еще выдаются солидные порции мяса. Доколе же ему, Балоуну, противиться искушению пойти в немецкую армию? Крпецка и Швейк очень озабочены этим. Человек в беде! Швейк, великий реалист, предлагает заставить Балоуна дать клятву, что он никогда не станет путаться с немцами, что бы ни произошло. Балоун просит учесть, что уже полгода ни разу не обедал по-настоящему. Он говорит, что за полноценный обед готов \_на все\_. Пани Копецка полагает, что ей удастся помочь ему. Она пламенная патриотка, и мысль, что Балоун может завербоваться в немецкую армию, для нее невыносима. Когда приходит ее поклонник, молодой сын мясника Прохазка, она, нежно беседуя с юношей, задает ему древний, как мир, вопрос Клеопатры: "Если это действительно любовь, тогда скажи, много ли ее?" Она хочет узнать, хватит ли его любви на то, чтобы раздобыть два фунта мяса для голодного Балоуна. Он мог бы взять мясо в лавке отца, но нацисты свирепо преследуют торговлю из-под полы. И все-таки молодой Прохазка, впервые увидев путь к сердцу молодой вдовы открытым, в смятении обещает принести мясо. Между тем "У чаши" заполняется народом, и Швейк начинает излагать свое мнение о мюнхенском покушении на Гитлера. Спровоцированный сообщениями фашистского радио, он пускается в чрезвычайно опасный политический разговор с известным всем завсегдатаям трактира агентом гестапо Бретшнейдером. Обычная болтовня Швейка не обманывает гестаповца. Не долго думая, господин Бретшнейдер арестовывает удивленного, но с готовностью подчиняющегося ему Швейка.

## 2

      Доставленный господином Бретшнейдером в штаб гестапо на Петчине, Швейк восклицает, вытянув вперед правую руку: "Да здравствует наш фюрер Адольф Гитлер! Мы выиграем войну!", после чего его из-за очевидного слабоумия отпускают.
      Когда допрашивающий его шарфюрер СС Людвиг Буллингер узнает, что Швейк - торговец собаками, он выспрашивает у него об одном породистом псе, которого как-то видел на Зальмгассе. "Осмелюсь доложить, я эту тварь знаю по долгу службы!" - радостно восклицает Швейк и начинает разглагольствовать о породах и расах. Шпиц - сокровище советника Войты и продаже не подлежит. Швейк и шарфюрер обсуждают, как арестовать советника и конфисковать его имущество, обвинив Войту в антигосударственной деятельности, но выясняется, что тот коллаборационист и "не еврей". Так Швейк получает почетное задание украсть породистого пса и тем самым показать себя достойным коллаборационистом.

## 3

      Возвратившись с триумфом в трактир "У чаши", Швейк застает весьма напряженную обстановку. Толстяк Балоун, сидя словно на раскаленных угольях, ждет своего обеда, готовый при виде мяса сразу же отказаться от намерения вступить в гитлеровскую армию. Хотя уже десять минут первого, юный Прохазка еще не появился. Швейк любезно прихватил из гестапо эсэсовца Мюллера-второго и обещал, что вдова Копецка погадает ему по руке и предскажет судьбу. Но хозяйка сначала отказывается, потому что у яее уже есть печальный опыт с предсказаниями. Наконец появляется молодой Прохазка, но присутствующие поглядывают на его нотную папку - он учится музыке в академии - с большой озабоченностью, потому что эсэсовец, конечно же, не должен видеть мясо. Чтобы избавиться от эсэсовца, госпожа Копецка соглашается погадать ему. Выясняется, что он совершит великие подвиги и что ему предначертано в конце концов погибнуть смертью храбрых. Подавленный и деморализованный эсэсовец уходит, и Балоун бросается к папке, вокруг которой давно уже нетерпеливо похаживал. Пап-ка оказывается пустой. Юный Прохазка жалобно признается, что не осмелился украсть мясо, потому что при виде ареста Швейка он проникся величайшим страхом перед гестапо. Разгневанная Копецка с библейской жестикуляцией изгоняет его, ибо он не выдержал испытания как мужчина и чех. Но когда опечаленный юноша уходит, а жестоко разочарованный толстяк позволяет себе пренебрежительное замечание об ее поклоннике, она с яростью отвечает, что во всем виноваты нацисты. Гнев Балоуна обращается против угнетателей его некогда прекрасной родины, и, когда входит гестаповский агент господин Бретшнейдер, Балоун запевает коварную песню о "черной редьке", которую пора "вытащить", "порубить на мелкие кусочки и посолить", так, чтобы из нее "дух вон" вышел, каковая песня представляется господину Бретшнейдеру подозрительной, но не дает повода для ареста.

      Первый финал "Швейка"
      Интермедия в высших сферах

      Гигантскому Гитлеру, который на пути покорения мира столкнулся с препятствиями, нужно больше самолетов, танков, пушек, и он осведомляется у гигантского Геринга, будет ли маленький человек в Европе работать на него. Тот заверяет, что маленький человек в Европе будет так же работать на него, как и маленький человек в Германии. Об этом позаботится гестапо. Фюреру нечего опасаться, он может спокойно продолжать завоевание мира.

## 4

      Покушение Швейка на шпица коллаборациониста Войты происходит на берегу Влтавы. Дело в том, что каждый вечер служанка Войты вместе со своей подружкой Кати водит туда на прогулку этого породистого пса. Притворяясь влюбленными, Швейк и Балоун приближаются к скамейке, где сидят девушки. Швейк честно предупреждает их, что шарфюрер СС Буллингер хочет похитить пса и отправить своей супруге в Кельн, о чем Швейк узнал из первоисточника. После чего он удаляется "на свидание в "Метрополь". Балоун заигрывает с девушками, и, воодушевленные прелестью царственно текущей Влтавы, они запевают народную песню. Когда песня кончается, пса уже нет. Швейк предательски сманил его во время пения. Девушки бросаются в полицию, а возвратившийся вместе со шпицем Швейк начинает объяснять своему другу, что они отдадут пса шарфюреру только после того, как тот выложит денежки; вдруг появляется мрачного вида субъект. Охотник за собаками Швейк попадает в лапы охотника за людьми: субъект оказывается служащим нацистской организации по найму рабочей силы, которому приказано отправлять всех лиц без определенных занятий на "добровольную трудовую повинность". Швейк и Балоун, озабоченные судьбой шпица, уходят под конвоем на регистрацию.

## 5

      Обеденный перерыв на пражской товарной станции. Швейк и Балоун, ныне сцепщики на гитлеровской службе, ожидают, охраняемые вооруженным до зубов немецким солдатом, когда им принесут из трактира "У чаши" их обычную похлебку. Сегодня сама вдова Копецка появляется с эмалированными судками. Украденный шпиц, которого Швейк поручил ее заботам, становится центром политической аферы, его необходимо убрать из дому. Коллаборационистская пресса твердит, что исчезновение собаки - акт мести населения профашистски настроенному чиновнику. Швейк обещает забрать собаку. Он слушает вдову не очень внимательно, потому что его тревожит состояние Балоуна. Охранник получил свой обед: гуляш! Балоун, дрожа всем телом и принюхиваясь, идет следом за котлом, который проносят мимо них. Не обращая внимания на умоляющие взгляды друзей, он осведомляется у солдата, всегда ли на военной службе дают такие порции и так далее и так далее. Солдат ест свой гуляш, погрузившись в глубокое раздумье и, прожевав кусок, каждый раз беззвучно шевелит губами. Он получил задание запомнить номер одного из вагонов - 4268 - с сеялками для Нижней Баварии, а ему это очень трудно. Швейк, как всегда готовый помочь, пытается обучить его мнемонической системе, с которой его познакомил один из завсегдатаев "У чаши", чиновник ремесленной управы. К концу объяснений Швейка в бедном мозгу охраника так все перепуталось, что, когда у него наконец спрашивают номер, он показывает на первый попавшийся вагон. Швейк высказывает опасение, что теперь в Баварию может отправиться вагон с пулеметами, которому надо быть в Сталинграде. "Но, - философски утешает он Балоуна и Копецку, - возможно, пока он прибудет 'к месту назначения, пулеметы в Сталинграде будут уже ни к чему, а нужны будут аккурат сеялки, а вот в Баварии, может быть, как раз будут до зарезу нужны пулеметы. Кто знает?"

## 6

      Субботний вечер в трактире "У чаши". Мрачный Балоун пляшет со служанкой советника Войты, которая пришла со своей подружкой. Девушек все еще продолжают таскать в полицию из-за шпица. Но вчера они рассказали господину Бретшнейдеру, где шпиц: у шарфюрера СС Буллингера, возможно, даже уже в Кельне. Балоун намекает, что это его последний вечер в "У чаши": он сыт по горло этим постоянным голодом. Попутно выясняется, что шумные пляски служат высшей цели: они должны заглушать передачу Лондонского радио, которую слушает Копецка и передает клиентам.
      Потом появляется Швейк, веселый, с пакетом под мышкой: мясо на гуляш для Балоуна. Толстяк не может прийти в себя от счастья; трогательнейшие объятья друзей. Правда, чрезмерные восторги Балоуна побуждают Швейка по секрету попросить вдову Копецку положить в гуляш побольше перца, потому что это конина. Под испытующим взглядом хозяйки он сознается даже, что это шпиц господина Войты. Подъезжает полицейская машина. В трактир "У чаши" входит шарфюрер СС Буллингер с эсэсовцами. Облава - ищут шпица господина Войты. Когда Буллингер спрашивает о собаке Швейка, тот с невинным видом заявляет, что у него шпица нет. "В газете было, что шпица украли. Вам не приходилось читать?" Терпение Буллингера лопается, он кричит, что "У чаши" - притон подрывных элементов, который пора стереть с лица земли, и что собака наверняка здесь. Эсэсовцы начинают обыск, тут появляется господин Бретшнейдер. Господин Бретшнейдер, которому нравится разыгрывать роль защитника прелестной вдовы - ведь мы в протекторате - энергично вступает в спор с разбушевавшимся Буллингером и приглашает его в штаб-квартиру гестапо, так как он получил небезынтересную информацию о пребывании исчезнувшего пса. Трактир госпожи Копецкой безупречен, за это он дает голову на отсечение. К сожалению, в этот момент эсэсовцы замечают пакет, который лежит на столе. Несчастный Балоун не удержался, чтобы не пощупать своими руками подарок Швейка. Буллингер торжествующе разворачивает пакет: мясо! "У'чаши" - притон спекулянтов! Швейк вынужден признать, что пакет положил он. Он утверждает, что получил пакет на хранение от некоего господина с черной бородой. Все присутствующие заверяют Буллингера, что видели этого господина, а господин Бретшнейдер, который выразил готовность отдать голову на отсечение за трактир "У чаши", высказывает мысль, что преступник учуял приближение эсэсовцев и потому скрылся. Но Буллингер настаивает на аресте Швейка, и немцы покидают вместе с ним "У чаши", причем шарфюрер, держа пакет под мышкой, предсказывает, что еще отыщет собаку. Юный Прохазка, отвергнутый госпожой Копецкой, весь вечер просидел в углу. Теперь он с виноватым видом потихоньку выбирается из трактира, провожаемый ледяным взглядом вдовы. Балоун разражается слезами. Из-за своей слабости он разлучил любящих и подверг друга смертельной опасности. Хозяйка "У чаши" утешает его. Она поет песню о том, что как Влтава уносит всю грязь и мусор, так и любовь угнетенного народа к родине унесет прочь жестокость завоевателей.

      Второй финал "Швейка"
      Интермедия в высших сферах

      Озабоченному Гитлеру, узнавшему, что такое русская зима, нужно все больше солдат. Он спрашивает у озабоченного Геббельса, будет ли маленький человек в Европе воевать за него. Тот заверяет Гитлера, что маленький человек в Европе будет точно так же воевать за него, как и маленький человек в Германии. Об этом позаботится гестапо.

## 7

      Разногласия между крокодилом Буллингером и тигром Бретшнейдером, а также вопли Гитлера, требующего солдат, привели к тому, что бравый Швейк, выйдя из подвалов гестапо, оказался на осмотре призывников. Там Швейк встречает среди многих других и советника Войту, которого отправляют на фронт, так как у него украли собаку. Все обсуждают, на какую страшную болезнь сослаться врачу. Швейк, в частности, чувствует, что к нему возвращается его старый ревматизм, поскольку у него нет времени ехать ради Гитлера в Россию, тем более что "и в Праге осталось еще много дел". Он узнает, что у казармы стоит молодой Прохазка, который хочет передать ему нечто очень важное; Швейк ожидает самых скверных известий. К счастью, Прохазке удается с помощью подкупленного эсэсовца передать Швейку новость, которая оказывается очень приятной. Поклонник хозяйки "У чаши" пишет, что его потрясли готовность к самопожертвованию и страшная участь Швейка и что он достал "желаемое". Швейк считает, что теперь может со спокойной душой посвятить себя делам Гитлера в России, которые, судя по всему, не очень-то хороши. С улицы доносится пресловутый нацистский марш "Хорст Вессель". На Восток отправляется батальон. Новобранцы запевают свой собственный вариант нацистского гимна, где "мясник зовет" и "скотина прет"; в этот момент входит унтер-офицер и по ошибке хвалит новобранцев за то, что они так дружно подпевают, и сообщает, что все они признаны годными и уже зачислены в армию. Их отправляют в разные части, чтобы они не вздумали учинить какое-нибудь безобразие; растроганный Швейк прощается с чиновником Войтой и отправляется на войну.

      8 {\*}

      {\* Сцена разделена на две части.}

      Прошло несколько недель. По заснеженной русской равнине шагает бравый гитлеровский солдат Швейк, догоняющий свою часть, которая вместе с другими частями должна сдержать страшный напор Красной Армии под Сталинградом. Ему опять, в который раз, не повезло: он отстал от своего батальона. Но он беспечно и с полным презрением к географическим предрассудкам, в своем обычном веселом и бодром расположении духа идет к своей цели, закутанный в целую гору всяких тряпок и дрожа от холода. На путевом указателе, полузанесенном снегом, написано, что до Сталинграда 100 миль.
      Во время этого путешествия перед нашим бравым Швейком то и дело предстает, озаренный розовым светом, трактир "У чаши". Он представляет себе, как юный Прохазка выполняет свое обещание. Любовь к хозяйке "У чаши" взяла в этом человеке верх над его страхом перед гестапо, и он вручает радостно удивленной Копецкой два фунта мяса для злополучного друга Швейка Балоуна.
      Храбро борясь с ледяным степным ветром, неутомимый и исполненный лучших намерений Швейк приходит к ужасному выводу: что он нисколько не приближается к месту своего назначения. Путевые столбы показывают, что чем дальше он идет, тем больше удаляется от Сталинграда, где он так нужен Гитлеру. А за тысячу миль отсюда Анна Копецка, наверное, поет теперь песню о трактире "У чаши", таком уютном, таком гостеприимном. И долгожданный обед для обжоры Балоуна превратился, наверное, в свадебное пиршество хозяйки трактира и молодого Прохазки.
      Швейк все идет. Снежный вихрь в бескрайней восточной степи, в которой отовсюду примерно одинаково далеко до Сталинграда, закрывает днем солнце, а ночью луну от бравого солдата Швейка, который отправился в путь на помощь великому Гитлеру.

      Эпилог

      В глубине восточных степей бравый солдат Швейк лицом к лицу сталкивается со своим фюрером Гитлером. Их разговор, почти совсем заглушенный вьюгой, длится недолго. Содержание этой исторической беседы сводится к тому, что Гитлер расспрашивает Швейка, как найти дорогу назад.

      Май 1943 г.

## "ЖИЗНЬ ГАЛИЛЕЯ":

## ЛАФТОН ИГРАЕТ ГАЛИЛЕЯ

      Предисловие

      Описывая, как Лафтон играет Галилео Галилея, автор пьесы не столько пытается хоть немного продлить существование одного из тех скоропреходящих творений искусства, которые создают артисты, сколько прежде всего хотел бы прославить тот труд, который великий артист способен затратить на такое скоропреходящее творение. Теперь это уже не часто бывает. И сценические портреты так бездушны и шаблонны не только потому, что наши театры, ставшие безнадежно коммерческими, предоставляют мало времени для репетиций, - нет, большинство актеров не могли бы ничего путного сделать, даже если бы им предоставили больше времени. И не в том дело, что в нашем веке стали очень редкими значительные индивидуальности, наделенные многими яркими особенностями характера - ведь можно было бы тщательно разрабатывать изображение "маленьких" людей. Утрачено, пожалуй, прежде всего знание и понимание того, что можно назвать театральной мыслью; то, что было у Гаррика, когда он в роли Гамлета встречал призрак отца; у Сорель, когда она - Федра - сознавала, что должна умереть; у Бассермана - короля Филиппа, когда он слушал маркиза Позу. В каждом из этих случаев было изобретение, открытие. Зритель мог выделять эти театральные мысли, воспринимать каждую в отдельности, и вместе с тем они смыкались в единое богатое целое.
      Хорошо продуманное поведение артистов позволяло то заглянуть внутрь человеческой природы, то увидеть извне особенности человеческих взаимоотношений.
      Произведения искусства в еще большей степени, чем философские системы, скрывают то, как именно они создаются. И создатели очень стараются, чтобы казалось, будто все происходит просто, как бы само собой, так, словно отражение возникает в чистом зеркале, которое никак не участвует в его возникновении. Разумеется, это иллюзия, однако иным кажется, что если удается ее достичь, то усиливается наслаждение, испытываемое зрителем, но в действительности это не так. Зритель - во всяком случае, искушенный зритель - наслаждается именно тем, как искусство творится, активной, деятельной силой творчества. В искусстве мы и самое природу воспринимаем как мастера искусства.
      Нижеследующее описание посвящено процессу творчества в большей мере, чем его плодам. Таким образом, больше говорится о том, как художник воспринимает действительность и \_как передает\_ свое восприятие, чем о его темпераменте, больше о тех наблюдениях, которые входят в его создания и из знакомства с ними могут быть сделаны, чем об его органическом таланте. Тем самым мы упускаем многое из того, что нас восхищало в творении Лафтона, упускаем "неподражаемое", но зато прорываемся к тому, что может быть изучено. Мы ведь не можем создавать таланты, но вполне можем ставить им задачи.

      \* \* \*

      Здесь нет надобности исследовать то, как в прошлом мастера искусства поражали свою публику. Когда Л. спросили, во имя чего он играет на сцене, Л. отвечал: "Люди не знают, каковы они на самом деле, а мне кажется, что я могу показать им это". Его сотрудничество в переработке пьесы показывает, что у него было еще немало рвущихся наружу мыслей о том, как \_действительно\_ развиваются взаимоотношения людей, каковы их движущие силы; на что необходимо обращать внимание. Автору пьесы точка зрения Л. представляется точкой зрения мастера современного реалистического искусства. Дело в том, что если в исторические периоды сравнительной устойчивости ("спокойствия") мастерам искусства, может быть, и удается полностью сливаться со своей публикой и добросовестно "воплощать" ее общие представления, то в наше время величайших переворотов они должны затрачивать необычайные, особенные усилия, чтобы пробиться к действительности. Наше общество не обнаруживает, не выдает того, что им движет. Можно даже сказать, что оно и существует только благодаря таинственности, которой себя окружает. В "Жизни Галилея" Л. привлекал кроме некоторых элементов формы еще и сам материал; он думал, что здесь может получиться именно то, что он называл \_вкладом\_. И так велико было его стремление показывать вещи такими, каковы они в действительности, что при всем своем равнодушии и даже робости в политических вопросах, он потребовал значительного заострения многих мест пьесы и сам предлагал, как именно их заострить, только потому, что они ему представлялись "несколько слабыми", - под этим он подразумевал именно их несоответствие реальной действительности.
      Мы работали вместе обычно в большом доме Л. на берегу Тихого океана - тяжелые словари синонимов было бы трудно таскать с места на место. Он, пользуясь этими фолиантами часто и с неутомимым терпением, к тому же выискивал тексты из самых разных литератур, чтобы исследовать то или иное художественное средство или какой-нибудь особенный оборот речи у Эзопа, в Библии, у Мольера или Шекспира. Он устраивал у меня в доме шекспировские чтения и готовился к ним по две недели. Так он прочел "Бурю" и "Короля Лира" только для меня и одного-двух случайных гостей. После этого мы коротко обсуждали отрывок из прочитанного, отдельную "арию" или удачное начало сцены. Это были упражнения, и он вел их иногда в самых разных направлениях, включая их в другую свою работу. Так, когда ему нужно было выступить по радио, он, чтобы усвоить несколько чуждые ему синкопические ритмы стихов Уитмена, просил меня выстукивать их кулаком по столу; однажды он снял студию, мы записали примерно полдюжины пластинок с разными вариантами истории сотворения мира, и, говоря от первого лица, он был то африканским колонистом, который рассказывает неграм о том, как бог создавал вселенную, то англичанином-дворецким, который передает описание этого, услышанное от своего лорда. Нам нужны были такие обширные упражнения потому, что он не знал ни слова по-немецки, и для того, чтобы выработать интонации и стиль подачи отдельных реплик, мы действовали так: сперва я все проигрывал ему на ломаном английском или даже по-немецки, после чего он повторял уже на хорошем английском несколько раз все по-разному до тех пор, пока я не мог сказать: вот так и надо... Результаты он записывал фразу за фразой. Записи многих таких фраз он целыми днями носил с собой, все время их видоизменяя. Этот метод предварительного и повторного проигрывания давал то неоценимое преимущество, что почти совершенно устранялись психологические дискуссии. Даже самые основные особенности поведения - например, то, как Галилей наблюдает за чем-либо, его showmanship (артистизм, стремление показать себя), его жажда земных радостей, - разрабатывались пластически, с помощью проигрывания. Сначала мы всегда занимались только мельчайшими отрывками - отдельными фразами, даже восклицаниями, и каждая мелочь рассматривалась сама по себе, для каждой отыскивали самую легкую, наиболее соответствующую ей форму, что-то проясняя намеком, а что-то затушевывая или не договаривая. Проникали мы и более глубоко в структуру отдельных сцен и даже всей пьесы с тем, чтобы помочь последовательному развитию сюжета и воплотить, сделать действенными несколько общие утверждения, характеризовавшие отношение людей к великому физику. Такую сдержанность, вызываемую нежеланием копаться в психике, Л. сохранял в течение всего довольно продолжительного времени нашего сотрудничества, сохранял и тогда, когда, подготовив уже все вчерне, в разных местах читал вслух пьесу, чтобы установить, как реагируют слушатели, сохранял и позднее, когда шли репетиции на сцене. Таким образом, то затруднительное обстоятельство, что один переводил, не зная немецкого языка, а другой, почти не зная английского, с самого начала заставило нас прибегать к сценической игре как методу перевода. Мы были вынуждены делать то, что должны были бы делать и более сведующие в языках переводчики, а именно: переводить средства сценической выразительности. Ведь язык именно тогда становится театральным, когда он выражает прежде всего взаимные отношения говорящих. (Когда дело касалось "арий", мы добавляли таким же способом и "жест" автора пьесы, наблюдая, как ведут себя во время пения авторы Библии или Шекспир.)
      Л. самым откровенным образом, порой даже грубо, демонстрировал такое равнодушие к "книге", какого автор не всегда мог достичь. Мы составляли только текст, главным была постановка. Невозможно было соблазнить его на перевод тех отрывков, которые автор согласился опустить в предстоящей постановке, но хотел спасти для книги. Важен был спектакль, а текст должен был только помочь его осуществить; в постановке уничтожался текст, он исчезал в ней, как порох в фейерверке.
      И хотя Л. играл на сцене в том самом Лондоне, который стал вполне равнодушен к сценическому искусству, но в Л. жил еще тот старый елизаветинский Лондон, чьей страстью была именно сцена, такой большой страстью, что и великие произведения искусства этот старый Лондон заглатывал жадно и невинно, просто как "тексты". И в самом деле всегда эти произведения искусства, сохранившиеся и в новых столетиях, создавались как импровизации, предназначенные для одного лишь мгновения, в чем и заключался весь их смысл. Печатные издания были уже мало кому интересны и осуществлялись, вероятно, лишь для того, чтобы служить зрителям, - то есть тем, кто присутствовал при настоящем событии - то есть на спектакле, - сувенирами, напоминающими о полученном удовольствии. И театр был, видимо, так могуч в ту пору, что текст почти не страдал от купюр или добавлений, сделанных на репетициях.

      \* \* \*

      Обычно мы работали в маленькой библиотечной комнате Л. с утра. Но он часто встречал меня уже в саду, в рубашке, босой, он бегал по влажной траве и показывал мне всяческие новшества в своем саду, который постоянно его занимал и таил в себе множество тончайших проблем. Радостный и гармоничный мир этого сада приятнейшим образом входил в нашу работу. В течение долгого времени мы включали в нашу работу все, что нам встречалось. Если мы говорили о садоводстве, то мы, собственно, лишь отвлекались от какой-то сцены "Галилея", если мы искали в одном из нью-йоркских музеев чертежи Леонардо для проекции на задник в "Галилее", то, отвлекаясь, мы говорили о графике Хокусаи. Я видел, что Л. не позволяет материалу завладеть собой. Груды книг и фотоснимков, которые он все время заказывал, не сделали его книжным червем. Он упрямо исследовал внешние формы; не физику, а поведение физиков. Нужно было создать спектакль, нечто легкое, внешнее. Когда материал накопился, Л. очень увлекла мысль заказать хорошему рисовальщику веселые эскизы, такие, как обычно делал Каспар Неер для того, чтобы обнажить анатомическую структуру действия. Он говорил: "Прежде чем начнем развлекать других, нужно самим развлечься".
      Тут уж он был неутомим! Едва услыхав об изящных нееровских эскизах мизансцен, эскизах, которые позволяли актерам размещаться на сцене в соответствии с композициями этого крупного художника и наделяли их естественными и в то же время изысканными позами, Л. тотчас заказал отличному графику из студии Уота Диснея такие эскизы. Они получились довольно злыми. Л. использовал их, но осторожно. А сколько энергии затрачивал он на костюмы, и не только паевой, но и на костюмы всех актеров! И сколько времени отняло у нас распределение многочисленных ролей!
      Сперва нам пришлось отыскивать специальные издания и старые картины в поисках костюмов, которые не воспринимались бы в наше время как слишком пышные. Мы вздохнули с облегчением, когда на небольшой панели XVI века обнаружили изображение длинных брюк. Затем необходимо было определить внешние различия сословий. В этом нам помог Брейгель-старший. В заключение надо было разработать схему красок. Каждая сцена должна была иметь свой основной тон,например, первая - легкий утренний, составленный из белой, желтой и серой красок. Однако и вся совокупность сцен должна была получить свое развитие в цвете. Так в первую сцену Лудовико Марсили вносил резко выделявшуюся синеву, эта синева сохранилась, выделяясь обособленно, и во второй сцене, среди богатых буржуа в их черно-зеленых фетровых и кожаных одеждах. Нарастание общественного значения Галилея так же зримо выражалось в красках. От серебряной и перламутрово-серой четвертой (придворной) сцены через ноктюрн в коричневом и черном (сцена, когда Галилея высмеивают монахи в папской коллегии), - переход к восьмой сцене - на балу у кардиналов; фантастические и нежные маски (женские и мужские) среди кардиналов в пурпуре. То был взрыв красок, но их полное буйное освобождение наступало позднее, а именно в девятой карнавальной сцене. Раньше маскарад был у кардиналов и знати, теперь у простого народа. В последующих сценах наступает снижение к тусклым и серым краскам. Трудность построения такой цветовой схемы заключается в том, что определенные костюмы вместе с носящими их персонажами переходят из сцены в сцену, и эти костюмы должны в каждом новом случае участвовать в цветовом решении сцены.
      В большинстве ролей были заняты молодые артисты. Некоторые трудности возникали в связи с монологами. В американском театре избегают монологов и допускают их как исключения только в ужасных постановках шекспировских пьес, и, вероятно, поэтому они так ужасны. Для американского театра монолог означает, что действие останавливается, и тамошнее исполнение монологов действительно останавливает его. Л. очень добросовестно и умело работал с молодыми актерами, и автор пьесы поражался, видя, какую свободу учитель предоставлял ученикам, как он, избегая всего лафтоновского, преподавал им только структуры. Тому или иному актеру, который слишком легко поддавался личному влиянию Лафтона, он читал отрывки из Шекспира, но не пытался даже читать текст той роли, которую должен был играть актер, - никому он не читал текста его роли. Кстати сказать, всех актеров просили, ни в коем случае не доказывать своей пригодности для той или иной роли "эффективными" импровизациями.
      Мы договорились о следующем:
      1. Декорации на сцене не должны быть такими, чтобы публика воображала, будто находится в жилище в средневековой Италии или в Ватикане. Публика не должна забывать о том, что находится в театре.
      2. Глубинный фон сцены должен показывать больше, чем покажет непосредственное окружение Галилея. Глубинный фон должен показывать историческую обстановку, для чего необходимы и фантазия и художественное мастерство, но фон должен оставаться именно задним фоном. (Это достигается, например, если декорации не просто сами по себе красочны, но оттеняют костюмы актеров и усиливают пластичность фигур тем, что остаются плоскостными, даже если и содержат пластические элементы.)
      3. Мебель и реквизит должны быть реалистическими (в частности, двери) и прежде всего обладать социально-исторической выразительностью. Костюмы должны быть индивидуализированы и обнаруживать признаки того, что их уже носили. Следует подчеркивать социальные различия, так как в очень старомодных одеждах мы не легко замечаем их признаки. Костюмы должны быть согласованы между собой по расцветке.
      4. Группировка персонажей в мизансценах должна осуществляться так же, как на исторических живописных полотнах. (Не для того, чтобы придать историческому материалу эстетическую прелесть: это требование действительно и для современных пьес). Режиссер достигает этого тем, что придумывает для эпизодов исторические заготовки. Так, для первой сцены примерно такие: "Физик Галилей объясняет своему будущему сотруднику Андреа Сарти новую теорию Коперника и предсказывает великое историческое значение астрономии". "Чтоб заработать на существование, великий Галилей дает уроки богатым ученикам". "Когда Галилей просит предоставить ему средства для исследований, руководители университета предлагают ему изобретать приносящие доход инструменты". "Пользуясь данными одного путешественника, Галилей конструирует свою подзорную трубу".
      5. Действие должно развиваться спокойно и крупномасштабно. Нужно избегать того, чтобы персонажи постоянно переходили с места на место и делали движения, не имеющие достаточно значительного смысла. Режиссура не должна забывать ни на миг, что многие эпизоды и речи трудно понять и что уже в мизансцене необходимо выразить основной смысл эпизода. Публика должна быть уверена в том, что каждый переход, вставание с места, жест имеют значение и заслуживают внимания. Но вместе с тем расстановка и движения действующих лиц должны быть совершенно естественными и оставаться реалистическими.
      6. Особенно реалистичны должны быть исполнители ролей церковных сановников. Нет намерения карикатурно изображать церковь, однако утонченная манера речи и "просвещенность" князей церкви XVII века не должна соблазнить режиссера на то, чтобы показать их сугубо интеллигентными. В этой пьесе церковь представляет главным образом правящие силы; типы церковных сановников должны быть похожи на наших банкиров и сенаторов.
      7. Изображая Галилея, не следует стремиться к тому, чтобы добиться сочувствия и сопереживания публики; более того, публике нужно предоставить возможность удивляться, относиться к нему критически, испытующе. Он должен быть представлен, как необычайное явление, вроде Ричарда III, с тем чтобы эмоциональное одобрение публики достигалось благодаря жизненной силе этого чужеродного явления.
      8. Чем глубже будет представлен серьезный исторический смысл постановки, тем щедрее может проявиться юмор; чем шире размах сценического решения, тем интимнее могут быть сыграны отдельные сцены.

      \* \* \*

      9. "Жизнь Галилея" можно поставить без больших изменений современного стиля сценического искусства как обычное "историческое" полотно с одной большой центральной ролью. Однако традиционная постановка (причем самим постановщикам она может даже вовсе не казаться традиционной, тем более если в ней будут оригинальные находки) существенно ослабила бы настоящую силу пьесы, не сделав ее "более доходчивой" для публики. Важнейшие задачи пьесы не будут осуществлены, если театр не пойдет на соответствующие изменения стиля. Автор привык слышать "здесь это невозможно"; он слышал это и у себя на родине. Большинство режиссеров ведут себя по отношению к таким пьесам примерно так же, как тот извозчик в пору появления первых автомобилей, который, купив автомобиль, пренебрег бы всеми практическими наставлениями и запряг бы в эту новую повозку лошадей; разумеется, большее число лошадей, чем в обычную карету, так как новая повозка тяжелее. Этот кучер, когда ему указали бы на мотор, тоже ответил бы: "Здесь это невозможно".

## ЗАМЕТКИ К ОТДЕЛЬНЫМ СЦЕНАМ

## СЦЕНА ПЕРВАЯ

      Ученый, настоящий мужчина

      Работа Л. началась с того, что он выбросил из образа Галилея всю бледную одухотворенность хрестоматийного звездочета. Прежде всего было необходимо сделать из ученого настоящего мужчину. Уже само понятие "ученый" в народных устах таит в себе \_смешное\_, в нем есть что-то от "натасканный", "напичканный", какая-то пассивность. В Баварии есть предание о "нюрнбергской воронке", через которую слабоумным насильно вливали в голову огромное количество знаний, своего рода мозговая клизма. От этого никто не становился умнее. И когда о ком-нибудь говорят, что он "жрал науку черпаками", то это рассматривается как неестественный процесс. "Образованные" - впрочем, и в этом слове тоже есть эта роковая пассивность - говорили о мести "необразованных", о врожденной ненависти к разуму; действительно к презрению часто примешивалась неприязнь; в деревнях и на городских окраинах "разум" воспринимался как нечто чуждое и даже враждебное. "Ученый" считался импотентным, бескровным, угрюмым субъектом, "воображающим о себе" и малоприспособленным к жизни. Он легко поддавался романтизации. Но Л., принимаясь за Галилея, представил себе инженера Большого Арсенала в Венеции. Глаза у него не для того, чтобы сиять, а чтобы смотреть и видеть, руки для работы, а не для жестикуляции. Все достойное того, чтобы зрители его увидели и почувствовали, он извлек непосредственно из дел Галилея, из его занятий физикой и его поучений, притом поучений вполне определенных, рождающих трудности. Его внешние черты и поступки показываются вовсе не для того, чтобы с их помощью показать внутренний мир, иными словами, исследования и все, что с ними связано, показываются не для того, чтобы показать возбуждаемые ими душевные порывы; нет, эти порывы никогда не отделялись от конкретных дел, от споров и никогда не становились "общечеловеческими", хотя они всегда и для всех были интересны. Зритель может довольно легко вместе с актером проникнуть в Ричарда III, представленного шекспировским театром, потому что его военные и политические дела изображены довольно смутно и могут быть поняты немногим более отчетливо, чем если бы они привиделись во сне; труднее с Галилеем, потому что зрителю то и дело не хватает тех познаний в естественных науках, которые есть у Галилея. Довольно пикантным оказывается то обстоятельство, что и драматургу и актеру для того, чтобы представить историю Галилея, необходимо разрушить то представление, которое создавалось отчасти благодаря предательству Галилея, представление об оторванной от жизни, бесполой, евнухоподобной сущности школьных учителей и ученых. (Лишь после того, как эти чуждые народу образованные пособники правящих классов уже в наши дни создали как новейший плод Галилеевых законов движения атомную бомбу, презрение народа превратилось в страх.) А самому Галилею в благодарность за его веру в науку, связанную с народом, народ оказал честь тем, что в течение столетий во всей Европе не верил в его отречение.

      Разделы и линия

      Мы разбивали первую сцену на разделы.
      У нас было то преимущество, что развертывание фабулы мы могли начать с того, что и для Галилея было началом, то есть с его встречи с телескопом, но так как значение этой встречи для самого Галилея еще скрыто, мы использовали простое выразительное средство, извлекая радость почина просто из впечатлений утра. Умывание холодной водой - Л., обнаженный до пояса, быстрым широким движением поднимал с пола медный кувшин и лил воду в таз, - встреча с книгами, раскрытыми на высоком пюпитре, первый глоток молока, первый урок, преподанный мальчику. В дальнейшем Галилей все время возвращается к книгам на пюпитре, раздражаясь, когда его отвлекают то приехавший издалека ученик с его плоским увлечением модными выдумками, вроде этой трубы из увеличительных стекол, то куратор университета, не желающий предоставить пособие, - пока, наконец, он не отвлекается от своих занятий напоследок, чтобы испытать линзы, а это было бы невозможно без двух предыдущих отвлечений, и вместе с тем именно с этого испытания начинается совершенно новый круг исследований.

      Интерес к самому состоянию заинтересованности и мышление
      как физическое удовольствие

      Следует отметить два момента в игре с мальчиком.
      Умываясь в глубине сцены, Галилей стоит возле умывальника и внимательно следит за тем, как мальчик заинтересовался астролябией; Андреа ходит вокруг диковинного инструмента. Новым для своего времени человеком Л. показал Галилея благодаря тому, что заставил его взглянуть на окружающий мир глазами чужестранца, нуждающегося в объяснениях. Это веселое созерцание превращает монахов римской коллегии в ископаемых. При этом видно, что ему даже доставляет удовольствие их примитивная аргументация.
      Раздавались возражения против того, что Л. в первой сцене произносит речь, будучи до пояса обнажен; дескать, публика может быть введена в заблуждение, слушая столь интеллектуальные высказывания от полуобнаженного человека. Но Л. как раз и интересовало именно такое смешение плотского и духовного. "Удовольствие, которое получает Галилей" от того, что мальчик растирает ему спину, преобразуется в духовную энергию. И так же подчеркивал Л. в девятой сцене, как Галилей снова начинает чувствовать вкус вина, услышав о том, что папа-реакционер умирает. Его манера расхаживать с видом полнейшего удовлетворения, его игра руками, засунутыми в карманы, когда он размышлял о новых исследованиях, иногда граничили с непристойностью. Всякий раз, показывая Галилея в мгновения творчества, Л. показывал противоречивое сочетание агрессивности и беззащитной мягкости и ранимости.
      Чисто физическое удовлетворение от растирания полотенцем вызывает "арию" Галилея о новых временах. Мальчик, растирающий спину учителя, напряженно следит, выглядывая то с одной, то с другой стороны, за драгоценными словами и тем самым привлекает к ним внимание зрителей.

      Кружение земли и кружение мыслей

      Небольшую демонстрацию кружения земли Л. устраивает быстро и походя, отбегая от своего пюпитра, у которого начал было читать, и потом вновь к нему возвращаясь. Он избегает всякой назойливости, казалось бы, даже не задумывается над тем, способен ли ребенок воспринять все это, и просто оставляет его сидеть со своими мыслями.
      Эти уроки мимоходом, естественно объясняемые недостатком времени, включают, однако, мальчика в сообщество исследователей. Именно так подчеркивал Л. то, что для Галилея учить значило вместе с тем и учиться, и оттого так страшно было его позднейшее предательство.

      Уравновешенность

      Мать Андреа застигает Галилея в тот миг, когда он демонстрирует вращение земли. Вынужденный отвечать на упреки, что он внушает ребенку столь вздорные мысли, Галилей говорит: "Мы, кажется, находимся на пороге новой эпохи, Сарти". При этом он с очаровательной нежностью выпивает стакан молока.

      Реакция на хороший ответ

      Короткий эпизод: домоправительница ушла, чтобы впустить нового ученика. Галилей понимает необходимость признаться мальчику в том, что с его наукой не все благополучно, он вынужден скрывать от властей свои самые великие проблемы, к тому же это пока еще гипотезы. Андреа быстро говорит: "Я хочу стать астрономом". Услышав это, Галилей смотрит на него с ласковой улыбкой. Такие детали артисты обычно недостаточно (долго) разрабатывают на репетициях и потом наспех выдают на сцене.

      Отсылание Андреа

      Отсылая Андреа во время разговора с Лудовико, Л. осуществляет одно из тех театральных дел, которые требуют времени. В этот раз Галилей пьет молоко так, словно это единственное доступное ему удовольствие, которое теперь уж недолго продлится. Он отлично сознает присутствие Андреа. Отсылает его раздраженно. Это один из неизбежных повседневных компромиссов.

      Галилей недооценивает новое изобретение

      Лудовико Марсили описывает подзорную трубу, которую он видел в Голландии, но не понял. Галилей выспрашивает у него более подробные данные и набрасывает чертеж, который решает проблему. Лист с чертежом он держит, не показывая ученику, который ждет этого. (Л. настаивал, чтоб исполнитель роли Лудовико ожидал этого.) Он чертит схему походя, чтобы решить задачу, которая вносит некоторое облегчение в неприятный разговор. В том, как он затем просит домоправительницу послать Андреа за линзами, в том, как одалживает монету у вошедшего в это время куратора университета, - во всем этом есть нечто автоматическое, привычное. Весь эпизод служит лишь тому, чтобы показать, что Галилей, казалось бы, способен использовать и пустяки.

      Новый товар

      Рождение телескопа, как товара, на репетициях долго не удавалось показать отчетливо. Наконец мы сообразили, почему. Л. слишком быстро, слишком высокомерно и гневно реагировал на сообщение, что университет отклонил ходатайство о пособии. А когда он принял этот удар в растерянном молчании и затем говорил едва ли не печально, тоном бедняка, тогда все стало на свои места. И тогда уже само собой получилось, что слова Галилея: "Приули... кажется, я опять изобрету для вас нечто подобное", - звучат именно так, что для него подзорная труба - это очередная "игрушка".

      Перерыв в занятиях

      Андреа, вернувшись с линзами, застает Галилея снова погруженным в чтение. (В продолжение довольно большой паузы Л. показывал, как ученый возится с книгами.) Он уже забыл о линзах, заставляет мальчика ждать и лишь потом, едва ли не с чувством вины, ведь ему вовсе не хочется отвлекаться на возню с доходной игрушкой, начинает размещать обе линзы на куске картона. Он относит эту "штуку" в сторону, не преминув, однако, продемонстрировать даже в такой мелочи свое "showmanship" (умение показывать).

## СЦЕНА ВТОРАЯ

      Обман и торжественная официальность

      Менее значительные артисты представили бы комедийно ту речь, которую произносит Галилей перед венецианцами, преподнося им телескоп как свое изобретение, уже хотя бы потому, что тогда несколько взволнованных слов, в которых он говорит своему другу Сагредо о научном значении прибора, обретали бы резко контрастный фон. Тем самым церемония передачи телескопа была бы лишена всякого значения, и этот обман оказался бы с моральной точки зрения в общем совершенно ничтожным. Между тем Л. произносил речь совершенно серьезно и пристойно, в гетевском смысле этого слова, то есть именно так, как принято, так, как должен себя вести главный инженер Большого Арсенала в Венеции во время официальных выступлений. И только когда он говорил о "самых высоких... христианских принципах", на основе которых создана "зрительная труба или телескоп", чувствовалось нечто, некое удовольствие, доставляемое этой провокацией великому бунтарю.
      С каким неподдельным весельем и бесстыдством раскланивался этот гигант со своими кормильцами, когда они, поглядев в трубу, рукоплескали ему, и как все же отстранился он от их игривых и несколько фамильярных шуток, когда именно в это время с истинным достоинством и страстностью рассказывал другу, что направил этот прибор на небо.

      Терпение определяет темп

      Во время репетиций Л. полностью освобождался от лихорадочного возбуждения, создаваемого предвкушением вечернего спектакля, возбуждения, которое так легко прорывается в репетиции, вызывая напряженную торопливость, - ничто не может идти слишком быстро. Для нас, совсем напротив, ничто не было слишком медленным. Нужно репетировать так, как если бы пьеса могла продолжаться двенадцать часов. Всякие предложения ускоренных "переходов", позволяющих избежать потери темпа, Л. решительно отвергал. В каждой мелочи заключены возможности представить особенности или традиции человеческих взаимоотношений. ("Потери темпа" возникают прежде всего именно тогда, когда устраиваются халтурные "переходы"). Так, например, без терпеливой тщательной разработки деталей нельзя по-настоящему разработать очень важное завершение второй сцены. Советники окружают и поздравляют Галилея, отводя его в глубину, однако ничтожно короткий разговор с Лудовико Марсили, в котором заключено обвинение в плагиате, должен, так оказать, повиснуть в воздухе. В то время как занавес опускается за его спиной, отделяя от него Галилея и всех остальных, Лудовико продолжает и заканчивает разговор с Вирджинией, прохаживаясь у рампы. А его циничное замечание, что теперь он, мол, понимает, что такое наука на самом деле, становится трамплином к следующей - третьей - сцене великих открытий.

## СЦЕНА ТРЕТЬЯ

      Доверие к объективному суждению

      Галилей посадил своего друга Сагредо наблюдать в телескоп Луну и Юпитер. Л. садился спиной к прибору, непринужденно, расслабленно, так, словно бы его работа уже сделана и он хочет только, чтобы другой человек объективно судил о том, что видит, ведь только это и требуется - объективно оценить увиденное. Таким образом, он подтверждал, что отныне все споры об учении Коперника должны прекратиться ввиду новых возможностей наблюдения.
      Эта позиция уже с начала сцены объясняет его дерзкую попытку просить о доходной придворной должности во Флоренции.

      Исторический момент

      Л. разговаривал с другом у телескопа без особого нажима. И чем проще держал он себя, тем объективней становилось ощущение, что это историческая ночь, чем трезвее он говорил, тем более торжественным казался этот момент.

      Смущение

      Когда куратор университета приходит, чтобы пожаловаться на историю с телескопом, Л. показывает сильное смущение Галилея тем, что упрямо продолжает смотреть в телескоп, но явно не столько из интереса к звездному небу, сколько из нежелания смотреть в глаза куратору. Он бесстыдно использует, как укрытие, это более "высокое" назначение прибора, оказавшегося не столь уж доходным для флорентийцев. Впрочем, при этом он еще поворачивается задом к обозленному человеку, который раньше ему доверял. Однако он тут же предлагает куратору, отнюдь не пытаясь его утешать открытиями "чистой" науки, новое доходное дело - небесные часы для мореплавателей. После ухода куратора он сидит у телескопа, раздраженно почесывая шею, и говорит Сагредо о своих физических и духовных потребностях, которые так или иначе необходимо удовлетворять. Наука для него дойная корова, которую доят все, приходится доить и ему. В это время такое представление Галилея еще служит науке, однако позднее, в борьбе против Рима, это представление толкает науку на край пропасти, а именно в руки власть имущих.

      Мысль рождается желанием

      Просмотрев расчеты движений, совершаемых спутниками Юпитера, Сагредо высказывает o-пасения за того, кто опубликует эти сведения, столь неприятные церкви. Галилей возражает, говоря об искусительной силе доказательств. Он достает из кармана камешек, бросает его из руки в руку, тот падает, влекомый силой тяжести. Он говорит: "Никто не в состоянии долго отрицать подобный факт". Приводя это доказательство, Л. ни на миг не переставал действовать именно так, чтобы об этом можно .было вспомнить позднее, когда он объявил, что решил сообщить о своих опасных открытиях католическому флорентийскому двору.

      Отстранение Вирджинии

      Небольшую сцену с дочерью Вирджинией Л. использовал, чтобы показать, в какой степени сам Галилей повинен в том, что позднее Вирджиния превратилась в шпиона инквизиции. Он не принимает всерьез ее интерес к телескопу и велит ей идти к утренней мессе. Л. некоторое время смотрел на дочь, спросившую ; "можно я погляжу?", и затем отвечал: "это не игрушка".

      Удовольствие, доставляемое противоречиями

      Галилей торжественно подписывает прошение, говоря: "Я поеду во Флоренцию". Порывисто выкладывая мысли об уже свершенных открытиях, рассуждая о соблазне доказательств и демонстрируя великие открытия, Л. предоставлял зрителю полнейшую свободу изучать противоречивую личность Галилея, критиковать его и восхищаться им.

## СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

      Изображение гнева

      В сцене с придворными учеными, которые отказались посмотреть в телескоп, потому что он должен был либо подтвердить утверждения Аристотеля, либо разоблачить Галилея как обманщика, Л. играл не столько гнев, сколько попытку подавить в себе гнев.

      Собачья повадка

      Когда Галилей, под конец уже взорвавшись, пригрозил, что пойдет со своими новыми знаниями на кораблестроительные верфи, он увидел, как придворные начали поспешно уходить. Глубоко встревоженный и огорченный, он бежит вслед за уходящим князем с резко выраженной повадкой раболепия, спотыкаясь, утратив достоинство. Так величие артиста проявляется именно в том, насколько он умеет придать поведению изображаемого лица непонятные, во всяком случае, неприемлемые черты.

      Борьба и особый характер этой борьбы

      Л. настаивал, чтобы в четвертой и шестой сценах фоном оставалась большая таблица, на которую проецировался оригинальный рисунок Галилея, представляющий расположение Юпитера и его спутников. Этот рисунок напоминал о борьбе. Чтобы показать одну из сторон этой борьбы - терпеливое выжидание в приемных ради утверждения истины, - Л. поступал так: уже после того как придворные торопливо удалялись, а несколько отставший камергер сообщил ему о передаче дела на рассмотрение в Рим, Л. уходил из той части сцены, которая изображала дом Галилея, на просцениум, отделенный малым занавесом. Там Л. стоял между четвертой и шестой, так же как потом между шестой и седьмой, сценами в ожидании и, время от времени доставая камешек из кармана, перебрасывал его из руки в руку, чтобы снова и снова убедиться, что тот падает сверху вниз.

      СЦЕНА ШЕСТАЯ {\*}

      {\* Пятая сцена в этих спектаклях не игралась.}

      Наблюдение за духовенством

      Галилей даже с некоторым одобрением наблюдает за издевающимися над ним монахами в римской коллегии - ведь они все же пытаются \_доказывать\_ абсурдность его утверждений, когда топчутся на незримо вращающемся земном шаре. На дряхлого кардинала он смотрит с состраданием.
      После того как астроном Клавиус подтвердил данные Галилея, тот снова показывает растерянно отступающему противнику - кардиналу, как падает из руки в руку камень. Л. делал это отнюдь не торжествующе, а так, словно хотел предоставить противнику еще одну возможность самому убедиться.

## СЦЕНА СЕДЬМАЯ

      Слава

      Галилей, приглашенный на бал-маскарад, устроенный кардиналами Беллармином и Барберини, на несколько минут остается в передней вместе с писцами, которые оказываются затем шпиками. Когда он входил, его очень почтительно приветствовали важные люди в масках. Совершенно очевидно, что он в милости. Из зала доносится пение хора мальчиков, и Галилей прислушивается к одной из тех меланхолических песен, которые звучат посреди жизнерадостного ликования. Несколько мгновений он молча прислушивался, затем сказал одно слово "Рим" - ничего больше не потребовалось Л., чтобы выразить гордое чувство победителя, у ног которого лежит столица мира.

      Цитатный поединок

      В коротком поединке - перестрелке библейскими цитатами, которую он ведет с кардиналом Барберини, Л. обнаруживает не только азартное увлечение таким духовным спортом, но и то, что он начинает подозревать неблагоприятный поворот в своих делах. Воздействие этой сцены зависит еще и от элегантности исполнения, и Л. полностью использовал свою тяжеловесную фигуру.

      Два дела сразу

      Короткий довод относительно возможностей человеческого мозга (услышанный автором, к его удовольствию, от Альберта Эйнштейна) позволяет Л. показать, во-первых, известную грубость специалиста, когда непосвященный вторгается в его область; во-вторых, сознание того, как трудны подобные проблемы

      Разоружение нелогичностью

      Когда зачитывается декрет, согласно которому запрещается гостю преподавать уже доказанную теорию, Л. реагирует на это тем, что дважды резко поворачивается от читающего секретаря к кардиналу Барберини. Галилей словно громом поражен и позволяет обоим кардиналам уволочь себя как быка, оглушенного обухом. Л. удалось создать впечатление, - причем автор не способен даже описать, как именно Л. это делает, - что Галилей обезоружен главным образом тем, что так откровенно нарушена логика.

## СЦЕНА ВОСЬМАЯ

      Непреодолимая потребность исследовать

      В седьмой сцене Галилей услышал нет, сказанное церковью, в восьмой он слышит нет, исходящее от народа. Слышит из уст монаха, который и сам физик. Сперва Галилей испуган, но затем сознает то, что происходит в действительности: не церковь защищает крестьянина от науки, а крестьянин защищает от нее церковь. Это Л. придумал играть Галилея так глубоко потрясенным, что все свои контраргументы он высказывает в тоне обороны, гневной вынужденной самозащиты и бросает рукопись с видом беспомощности. Он ссылался на свою непреодолимую потребность исследовать так, как застигнутый на месте преступления садист или растлитель мог бы ссылаться на свои гормоны.

      Лафтон не забывает рассказать фабулу

      В тексте восьмой сцены есть фраза, рассказывающая о дальнейшем развитии фабулы. "Если бы я признал этот декрет..."; Л. очень тщательно разработал и выделил этот краткий, но важный момент.

## СЦЕНА ДЕВЯТАЯ

      Нетерпение ученого

      Л. настаивал на том, чтобы после отречения в тринадцатой сцене ему разрешили показать значительные изменения в характере Галилея так, чтобы представить его более (преступным. Однако он не испытывал подобной необходимости в начале девятой сцены. И тогда Галилей в угоду церкви годами не оглашал выводов из своих открытий, но это нельзя считать настоящим предательством, подобным тому, которое он совершил позднее. В широких массах населения о новом учении еще мало что знают, дело юного астронома еще не связано тесно с делом горожан Северной Италии, его борьба еще не стала политической борьбой. Если не было речи, то не может быть и отречения. И поэтому главным, что должно быть представлено, все еще остается только личное нетерпение и неудовлетворенность ученого.

      Когда же Галилей становится вредителем?

      В "Галилее" речь идет вовсе не о том, что следует твердо стоять на своем, пока считаешь, что ты прав, и тем самым удостоиться репутации твердого человека. Коперник, с которого, собственно, началось все дело, не стоял на своем, а лежал на нем, так как разрешил огласить, что думал, только после своей смерти. И все же никто не упрекает его. Вот, например, предмет, который лежит так, что каждый его может поднять. А тот, кто положил этот предмет, ушел прочь, так что нельзя его ни благодарить, ни бранить. А вот научное достижение, которое позволяет легче, быстрее, изящнее рассчитывать звездные пути, и человечеству предоставлена возможность им пользоваться. Вот это и есть труд всей жизни Галилея, и человечество им пользуется. Но в отличие от Коперника, который уклонился от борьбы, Галилей боролся и сам же эту борьбу предал. За двадцать лет до него Джордано Бруно из Нолы также не уклонялся от борьбы и был за это сожжен, но если бы он отрекся, вред был бы не велик; трудно даже сказать, какое значение имела тогда его мученическая смерть, не было ли число напуганных ею ученых больше числа тех, кого она вдохновила. Во времена Бруно борьба только еще начиналась. Но время шло; новый класс - буржуазия - выходил на арену с новой, все более сильной промышленностью; речь шла уже не только о научных достижениях, но и о борьбе за то, чтобы использовать их со все большим размахом. Это использование шло в разных направлениях, ведь новому классу необходимо было для того, чтобы вести свои дела, захватить власть, разрушить ту господствующую идеологию, которая ему в этом препятствовала. Церковь, защищавшая привилегии помещиков и князей, как богоданные и тем самым естественные, управляла, разумеется, не с помощью астрономии, но управляла и астрономией и внутри нее. Церковь не могла позволить нарушить свою власть ни в одной области. А новый класс мог использовать для себя победу в любой области, в том числе и в астрономии. Но, избрав какую-либо область образцовопоказательной и сосредоточив в ней всю борьбу, класс оказывался в этой области уязвимым в широком смысле. Изречение: "Ни одна цепь не может быть сильнее, чем ее слабейшее звено", - действительно для всех цепей, и для тех, что связывают (такой цепью была церковная идеология), и для тех, что служат передаточными трансмиссиями (как новые представления нового класса о собственности, праве, науке и т. п.). Галилей стал вредителем, когда повел свою науку на борьбу и предал ее в ходе этой борьбы.

      Уроки

      Ни одна картина не может передать той легкости и изящества, с какими Л. проводил небольшие эксперименты с плавающим льдом в медном тазу. За сравнительно долгим чтением последовало быстрое демонстрирование. Его отношения с учениками напоминали поединок, в котором учитель фехтования применяет все искусные приемы - применяет против учеников, им на пользу. Уличив Андреа в том, что тот спешит делать выводы, Галилей перечеркивает его неверную запись в лабораторной книге с таким же терпением и такой же деловитостью, как поправляет ледяную пластинку в тазу.

      Молчание

      Свои ухищрения применяет он, впрочем, еще и для того, чтобы подавить недовольство учеников. Они недовольны его молчанием в общеевропейской дискуссии о солнечных пятнах, тогда как отовсюду требуют его суждений, считая его величайшим авторитетом. Он знает, что своим авторитетом обязан церкви и что бурные требования его отклика, следовательно, объясняются его молчанием. Его авторитет был создан при условии, что он им не будет пользоваться. Л. показывает страдания Галилея в эпизоде с присланной ему книгой о солнечных пятнах, которую оживленно обсуждают его ученики. Он разыгрывает полнейшее равнодушие, но делает это плохо. Ему не позволено даже перелистать эту книгу, в которой, конечно же, множество заблуждений и поэтому она вдвойне соблазнительна. И, сам не бунтуя, он все же поддерживает бунт, и когда шлифовальщик стекол Федерцони, разъяренный тем, что не может читать по латыни, швыряет на пол весы, Галилей поднимает эти весы - впрочем, мимоходом, как человек, который всегда поднимает то, что упало.

      Возобновление исследований как чувственное удовольствие

      Прибытие Лудовико Марсили, жениха Вирджинии, Л. использует для того, чтобы засвидетельствовать свое собственное недовольство однообразной привычной работой. Он потчует гостя так, что этот перерыв в работе мог бы вызвать недоумение учеников. Услышав сообщение о том, что папа-реакционер умирает, Галилей начинает по-иному чувствовать вкус вина. Он весь изменяется. Сидя у стола, спиной к публике, он словно перерождается: засунул руки в карманы, закинул ногу на ногу, сладострастно потянулся. Потом медленно поднялся и стал расхаживать взад и вперед с бокалом в руках. При этом он обнаружил, что его будущий зять, помещик и реакционер, с каждым глотком вина все меньше ему нравится. Его указания ученикам о приготовлениях к новому опыту звучали как вызовы. Л. к тому же еще старался сделать вполне очевидным, что Галилей жадно воспользовался самой ничтожной возможностью возобновить свои научные изыскания.

      Поведение в работе

      Речь о необходимости соблюдать осторожность, речь, начинающую новый этап научной деятельности, которая сама по себе открытое издевательство над всякой осторожностью, Л. произносит, создавая поразительный образ творческой самоотверженности и ранимости. Даже обморок Вирджинии, когда она падает, не застав уехавшего жениха, не может отвлечь Галилея. Ученики склоняются над ней, а он с болью говорит: "Я должен, должен узнать". И в этот миг он не казался жестоким.

## СЦЕНА ДЕСЯТАЯ

      Драматургическая подоплека политического поведения

      Л. принял большое участие в разработке десятой (карнавальной) сцены, в которой изображается, как итальянский народ сочетает революционное учение Галилея со своими революционными требованиями. Л. добился усиления этой сцены, предложив, чтобы замаскированные представители гильдий подбрасывали в воздух чучело, наряженное кардиналом. Он считал настолько важным показать, что учение о вращении земли угрожает принципам собственности, что отказался участвовать в одной нью-йорской постановке, в которой эту сцену хотели убрать.

## СЦЕНА ОДИННАДЦАТАЯ

      Разрушение

      Одиннадцатая сцена - это сцена разрушения. Л. начинает ее в самоуверенном тоне девятой сцены. Он не позволяет прогрессирующей слепоте лишить его хотя бы частицы мужества. (Вообще Л. сознательно отказывался обыгрывать недуг, который постиг Галилея вследствие его занятий, и мог бы, разумеется, обеспечить ему сочувствие зрителей. Л. не хотел, чтобы поражение Галилея можно было приписать старости или физической слабости. Даже в последней сцене он изображал не телесно, а душевно сломленного человека.)
      Драматург предпочитает показать отречение Галилея именно в этой сцене, а не в сцене инквизиции. Галилей отрекается уже тогда, когда отклоняет предложение прогрессивных буржуа, переданное литейщиком Ванни, предложение поддержки в борьбе против церкви. Галилей отказался от поддержки и настаивает на том, что написал, дескать, неполитический научный труд. Л. проводил сцену отказа с предельной резкостью и силой.

      Два варианта
      В нью-йоркской постановке Л. изменил свое поведение в эпизоде встречи с кардиналом-инквизитором. В калифорнийской постановке он оставался сидеть, не узнавая кардинала, тогда как его дочь кланялась. Так создавалось впечатление, что прошел некто зловещий, неузнанный, но сам поклонился. В Нью-Йорке Л. поднимался, сам отвечая на поклон кардинала. Автору это изменение не кажется удачным, так как оно устанавливает между Галилеем и кардиналом отношения, ничем не оправданные по существу, и тем самым слова Галилея "Он-то, во всяком случае, был вежлив" превращаются из вопроса в утверждение.

      Арест

      Едва появляется на лестнице камергер, как Галилей поспешно хватает свою книгу и взбегает вверх по лестнице, мимо удивленного камергера. Задержанный словами камергера, он начинает листать книгу так, словно все дело в качестве этого произведения. Он остается стоять на нижних ступенях, а потом должен проделать весь путь обратно. При этом он спотыкается. Но, едва достигнув рампы, - дочь подбежала к нему, - он уже берет себя в руки и дает указания деловито и уверенно. Оказывается, он все же принял меры. Прижимая к себе дочь, поддерживая ее, он пытается уйти быстрым энергичным шагом. Он уже достигает выхода, когда его окликает камергер. Роковое сообщение он воспринимает сдержанно. Играя так, Л. показывает, что здесь терпит поражение не беспомощный и несведущий человек, а человек, который допустил большую ошибку.

## СЦЕНА ТРИНАДЦАТАЯ

      Усиление трудностей для актера: определенное воздействие наступает лишь при втором просмотре пьесы

      К тому времени когда наступает сцена \_отречения\_, оказывается, что Л. во всех предшествующих эпизодах ни разу не упустил возможности показать все степени уступчивости и неуступчивости Галилея перед властями, даже в тех случаях, когда это могло быть понятно только такому зрителю, который уже однажды просмотрел эту пьесу до конца. Л., так же как автор, сознавал, что в пьесе такого типа восприятие деталей в ряде случаев зависит от того, насколько известно все в целом.

      Предатель

      О Галилее, когда он уже после \_отречения\_ перед инквизицией возвращается к своим ученикам, в тексте драмы сказано: "входит, изменившийся до неузнаваемости". Л. избрал неузнаваемость иного, не физического характера, как предполагал автор. В его развинченной походке и ухмылках было что-то инфантильное, что-то неопрятное, как у страдающего недержанием мочи, он давал себе свободу в самом низменном смысле этого понятия, отбрасывал все необходимые сдерживающие препоны.
      Это и все последующее лучше всего видно по снимкам калифорнийского спектакля.
      Андреа Сарти стало дурно, Галилей распорядился, чтоб Андреа дали стакан воды, и монах идет, отворачиваясь от Галилея, за водой. Галилей встречает взгляд Федерцони, ремесленника-ученого, и некоторое время, пока монах не возвращается с водой, они оба неподвижно смотрят друг на друга. Это и есть уже наказание Галилея: ведь все Федерцони грядущих веков должны будут расплачиваться за его предательство, за то, что он предал науку у самого начала ее великого развития.

      Несчастна страна

      Ученики покинули поверженного. Последние слова Сарти прозвучали так: \_несчастна та страна, у которой нет героев\_. Галилею приходится выдумывать ответ, он опаздывает, они уже не могут его слышать, когда он кричит вдогонку... \_Несчастна та страна, которая нуждается в героях\_. Л. произносил это рассудительно, трезво - утверждение физика, который хотел бы лишить природу ее привилегии обрекать на трагедии, а человечество избавить от необходимости поставлять героев.

## СЦЕНА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

      Гусь

      Последние годы своей жизни Галилей проводит как пленник инквизиции в загородном доме вблизи Флоренции. Его дочь Вирджиния, обучение которой он упустил из виду, стала шпионом инквизиции. Он диктует ей свои "Беседы", в которых формулирует главные основы своего учения. Для того чтобы скрыть, что он снимает копии своего труда, он преувеличивает степень утраты зрения. Он притворяется, что не различает гуся, которого она ему показывает, подарок приезжего. Его мудрость опустилась до хитрости. Но вполне сохранилось его гурманство: он очень точно предписывает дочери, как именно нужно приготовить гусиную печенку. Дочь не скрывает ни своего недоверия к тому, что он якобы не видит гуся, ни своего презрения к его обжорству. В свою очередь Галилей знает, что она все же защищает отца от стражников инквизиции, и злорадно обостряет ее борьбу со своей совестью, давая понять, что он обманывает инквизицию. Так он низменно экспериментирует с любовью дочери и ее преданностью церкви. Тем не менее Л. поразительным образом удалось вызвать у зрителей не только известное презрение к нему, но еще и ужас перед теми унижениями, которые делают человека низким. И для всего этого он располагал лишь несколькими фразами и паузами,

      Коллаборантство

      Страстно желая показать, как преступления делают преступника все более преступным, Л. настаивал при обработке текста пьесы на включении такой сцены, из которой зрителям было бы видно, как Галилей сотрудничает с власть имущими. Это потребовалось еще и потому, что в дальнейшем развитии действия Галилей самым достойным образом использует всю отлично сохранившуюся у него силу разума, анализируя свое предательство в разговоре с бывшим учеником. Перед этим он диктует дочери, которой он в течение предшествующих недель диктовал свои "Беседы", смиренное письмо к архиепископу, в котором советует, как использовать библию для подавления голодающих ремесленников. Он откровенно обнаруживает при дочери свой цинизм, но не может скрыть напряжения, которого ему стоит выполнение постыдной задачи. Так, беспощадно разоблачая своего героя, Л. отлично сознавал, с какой бесшабашной дерзостью плывет против течения, ведь ничто не могло быть более нестерпимым для публики.

      Голос гостя

      Вирджиния отложила рукопись письма к архиепископу и вышла, чтобы встретить позднего посетителя. Галилей слышит голос Андреа Сарти, некогда его любимого ученика, который покинул его после отречения. Л. дал небольшой урок читателям пьесы, тщетно искавшим в ней те угрызения совести и душевные муки, на которые обрекают наших физиков-атомщиков правительства, требующие бомб. Я показал, что большому артисту достаточно мимолетного мгновения, что- бы представить эти душевные неурядицы. Разумеется, это правильно, когда сравнивают покорность Галилея перед своими правителями с покорностью наших физиков перед властями, которым они не доверяют, но неправильно следить за тем, как у них от этого схватывает животы. Что этим будет достигнуто?
      Л. показал его нечистую совесть именно в этом эпизоде просто потому, что в дальнейшем на сцене, когда он анализирует свое предательство, такой показ ему только мешал бы.

      Смех

      Смех, запечатленный на снимке {См.: "Aufbau einer Rolle, Laughtons Galilei", Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1956, S. 60.}, не предусматривался текстом, этот смех был ужасен. Пришел бывший любимый ученик Сарти, Вирджиния шпионит, следя за их тягостным разговором. Галилей спрашивает о бывших сотрудниках, Сарти дает беспощадные ответы, рассчитанные на то, чтобы уязвить учителя. Они вспоминают о шлифовальщике линз Федерцони, которого Галилей сделал научным сотрудником, хотя тот и не знал латыни. Когда Сарти сообщает, что Федерцони вернулся в свою мастерскую шлифовать линзы, Галилей замечает: "Он не может читать книг". И в этом месте Л. засмеялся. Но в его смехе не звучала горечь обиды на общество, которое сохраняет науку, как таинство, доступное лишь имущим, нет, это была самая пренебрежительная насмешка над несостоятельным Федерцони и дерзкое согласие с тем, что его разжаловали: мол, все объясняется просто (и вполне убедительно) его несостоятельностью. Л. хотел показать таким образом, что потерпевший поражение стал провокатором. И действительно Сарти воспринимает это с ужасом и сразу же использует ближайший повод, чтобы нанести удар бесстыдному изменнику; когда Галилей осторожно опрашивает, продолжает ли еще работать Декарт, он отвечает холодно, что Декарт прекратил свои исследования света, узнав об отречении Галилея. А ведь это Галилей некогда воскликнул, что согласился бы быть заключенным в глубокую подземную тюрьму, если бы только так мог узнать, что же такое свет. После этого злого ответа Л. выдерживал долгую паузу.

      Право на покорность

      Обмениваясь с Сарти первыми фразами, он незаметно прислушивается к шагам чиновника инквизиции, который расхаживает в передней, то и дело останавливаясь, вероятно, чтобы подслушивать. Это неприятнее прислушивание к шагам за стеной трудно изобразить, потому что оно должно быть неприметным только для Сарти, но не для зрителей. А для Сарти оно неприметно потому, что в противном случае он не принял бы за чистую монету покаянные речи Галилея, между тем как Галилей хочет их выдать именно за чистую монету, которую Сарти должен разменять за границей, - не годится, чтобы там распространились слухи, будто пленник не раскаялся. Но вот -в разговоре наступает момент, когда Галилей выходит за пределы речи, предназначенной для вражеских ушей, и самоуверенно и резко провозглашает свою покорность своим правом. Требования, которые общество предъявляет к своим членам, заставляя их производить, весьма неопределенны и не сопровождаются никакими гарантиями, каждый производящий производит на свой риск и страх, и Галилей может доказать, что своей производительностью он угрожает своему благополучию.

      Вручение книги

      Галилей рассказал своему гостю о том, что существуют "Беседы". Л. сделал это быстро и с преувеличенным равнодушием; но в интонации старика, желающего избавиться от печального плода своей ошибки, звучал еще и некий унтертон - тревога за то, что гость может отклонить предложение, отступить перед риском. Когда он брюзгливо уверял, что написал книгу лишь как раб своей порочной привычки мыслить, зрители видели, что он напряженно прислушивается. (Так как его зрение значительно ухудшилось из-за потаенного списывания работы, которой угрожала инквизиция, он целиком полагается на слух, стараясь уловить реакцию Сарти.) Заканчивая говорить, он почти совсем теряет осанку снисходительной величавости и начинает едва ли не упрашивать. По голосу Сарти, воскликнувшего: "Беседы!", Галилей уже почувствовал его воодушевление, и замечание Галилея, что он продолжал научные занятия только для того, чтобы убить время, звучало в устах Л. так неестественно, что не могло никого обмануть.
      Однако важно и то, что, всячески подчеркивая, как он сам осуждает запрещенную ему научную деятельность, Галилей пытается обмануть главным образом себя самого. Так как его работа, и прежде всего ее передача научному миру, угрожает остаткам его комфорта, он и сам страстно противится этой "слабости", которая превращает его в кошку, не способную перестать ловить мышей. Зрители присутствуют при его поражении, когда он, сам того не желая, беспомощно уступает влечению, которое в нем породило общество. Риск, на который он идет, он должен считать особенно большим, ведь теперь он целиком в руках инквизиции, наказание, которое ему грозит, не было бы уже публичным, и все те, кто раньше стали бы протестовать, теперь - по его же вине - рассеялись. И хотя опасность, угрожающая ему, возросла, он к тому же и запоздал уже со своим вкладом: ведь вся астрономия стала аполитичной, остается делом только ученых.

      Бдительность

      Когда молодой физик находит ту книгу, которой ученые уже перестали дожидаться, он поспешно отрекается от своего прежнего сурового суждения о бывшем учителе и начинает с величайшей страстностью конструировать теорию все извиняющих мотивов его предательства. Галилей отрекся для того, чтобы иметь возможность продолжать -работу и подготовить новые доказательства истины. Галилей слушает его некоторое время, вставляя лишь односложные замечания. Все то, что он слышит, это, пожалуй, самое большее, на что он может надеяться, самое лучшее, что могут сказать о нем потомки, оправдывая его трудную и опасную работу. Кажется, что сперва он словно бы проверяет столь быстро сконструированную теорию своего ученика, проверяет на состоятельность, как и следует проверять любую теорию. Но скоро он убеждается в том, что эта теория несостоятельна. И тогда наступает минута, когда он, замкнувшись в круг своих рабочих проблем, начинает терять бдительность, забывает о возможном подслушивании. Он перестает прислушиваться.

      Анализ

      Великая контратака Галилея на предоставленный ему спасительный выход начинается язвительным взрывом, беспощадно отбрасывающим всякое величание... "Добро пожаловать в сточную канаву, мой брат по науке и кум по измене!.. Я продаю, ты покупаешь..." Это одно из тех немногих мест, которые доставили Л. затруднение. Он сомневался, поймут ли зрители смысл этих слов, ие говоря уже о том, что эти выражения не принадлежат к обычному чисто логическому словарю Галилея. Л. не согласился с автором, который, возражая, доказывал, что здесь необходимо такое поведение, которое показало бы, что самоосуждение оппортуниста стихийно проявляется в том, как он осуждает всех приемлющих плоды оппортунизма. Еще меньше соглашался Л. с тем, что автор готов был довольствоваться изображением такого состояния, которое нельзя было рационально объяснить в отдельных его элементах. Отказ от перекошенной, вымученной ухмылки лишал это вступление к большой поучительной речи его дерзкого задора. И не совсем было ясно, что это та самая низкая и низменная ступень обучения, когда издеваются над несведущим, и что это уродливое свечение излучается лишь затем, чтоб вообще продолжал действовать источник света. Но так как отсутствовала эта самая низкая отправная точка, то для многих оказалась вовсе неизмеримой та высота, на которую Л. действительно взобрался в большой речи. И тогда нельзя было полностью увидеть, что это разрушение его тщеславной насильственно авторитарной позиции низводило его до скромности исследователя. Ведь подлинное содержание этой речи, произносимой на сцене, может быть воспринято лишь в непосредственной связи с беспощадным разоблачением того первородного греха буржуазной науки, который уже в самом начале ее подъема заключался в передаче научных знаний власть имущим, "...чтобы те их употребили или не употребили, или злоупотребили ими - как им заблагорассудится - в их собственных интересах..."
      В то же время конкретное содержание этой речи связано с общим развитием действия и должно показать, как отлично функционирует этот совершенный мозг, когда он судит сам о себе и о своем обладателе. Так, чтобы зритель мог сказать: этот человек оказался в аду более страшном, чем Дантов ад, где утрачивается рассудок.

      Фон постановки

      Необходимо знать, что наша постановка осуществлялась в США и как раз в то время, когда там только что была создана атомная бомба, использованная в военных целях, и когда атомную физику окутали густой тайной. Тем, кто жил в Соединенных Штатах в день, когда была сброшена атомная бомба, трудно забыть этот день. Ведь именно японская война потребовала от Штатов настоящих жертв. С западного побережья уходили транспорты с войсками, а возвращались нагруженные ранеными и жертвами азиатских болезней. Когда в Лос-Анжелосе были получены первые газетные сообщения, все уже знали, что это означает конец войны, возвращение сыновей и братьев. Но этот огромный город возвысился до поразительной печали. Автор слышал, что говорили автобусные кондуктора и продавщицы на фруктовых рынках, - в их словах был только ужас.
      Была победа, но в ней был позор поражения. А потом военные и политики стали утаивать гигантский источник энергии, и это тревожило интеллигенцию. Свобода исследований, обмен открытиями, международное общение исследователей были подавлены властями, которые возбуждали сильнейшее недоверие общественности. Великие физики поспешно покидали службу у своего воинственного правительства; один из наиболее известных ученых стал учителем и вынужден был расходовать свое рабочее время на преподавание элементарных начальных знаний, лишь бы не служить этому правительству. Стало постыдным что-либо изобретать.

## ДОБАВЛЕНИЯ К "ЛАФТОН ИГРАЕТ ГАЛИЛЕЯ"

      Смысл и чувствительность

      Подчеркнуто рациональная манера актерского исполнения, отражающая жизнь таким образом, что она оказывается постижимой непосредственно разумом, кажущаяся немцам сугубо доктринерской, для англичанина Л. не представляла никаких принципиальных трудностей. Именно из-за нашей специфически немецкой бесчувственности смысл так бросается в глаза и выпирает на передний план, как только он "привносится" в актерскую игру. В искусстве все, что не окрашено чувством, само собой лишено также и смысла, и всякий смысл теряется, если он не пронизан чувством. У нас, немцев, разум означает непременно что-то холодное, насильственное, механическое, у нас всегда одно из двух - жизнь или идея, страсть или мышление, польза или (развлечение. Вот и получается, что мы, ставя нашего "Фауста" (из образовательных соображений это происходит регулярно), лишаем его начисто всяких эмоций, чем повергаем зрителей в какое-то сумеречное состояние, когда они чувствуют, что мыслительное содержание очень велико, но ни одной мысли схватить не могут. Л. не понадобилось даже никаких теоретических разъяснений по поводу "стиля". У него достало вкуса не искать различия между "возвышенным" и "низким", а морализаторство было ему вообще чуждо. Поэтому ему удалось создать подлинно живой, исполненный противоречий образ великого физика, не подавляя, но и никому не навязывая собственных мыслей.

      С бородой, без бороды

      Л. играл в Калифорнии без бороды, в Нью-Йорке - с бородой. Сама по себе эта перемена ничего не означает и не повлекла за собой никакой особенной дискуссии. В таких случаях сказывается, возможно, просто стремление к разнообразию. Тем не менее из-за этого, конечно, несколько меняется и сам образ. Как сообщали автору видевшие нью-йоркскую постановку и как известно по фотоснимкам, Л. и играл немного по-другому. Но все основное осталось, и этот эксперимент может служить примером того, насколько велики возможности проявления "индивидуальности".
      Прощание
      Конечно, наиболее впечатляющей была та сцена, когда Л., оборвав спор, бросился к столу со словами: "А теперь мне пора есть", как будто Галилей, предоставив в распоряжение науки творение своего ума, выполнил все, чего от него имели право требовать. Он холодно прощается с Сарти. Поглощенный созерцанием жареного гуся, он в ответ на повторную попытку Сарти выразить ему свое уважение, вежливо роняет: "Благодарю, сударь". И, свалив с своих плеч груз ответственности, жадно набрасывается на еду.

      Послесловие

      Постановку "Галилея", которая готовилась несколько лет и осуществилась благодаря самоотверженности всех участников, видело каких-нибудь десять тысяч человек. Ее показали в двух небольших театрах, по десятку раз в каждом, сначала в Беверли-Хиллс (Лос-Анжелос), потом - при совершенно другом составе исполнителей - в Нью-Йорке. Все спектакли шли с аншлагом, однако имели плохую прессу. Этому противоречили одобрительные отзывы таких людей, как Чарлз Чаплин и Эрвин Пискатор, а также интерес публики, который, казалось бы, должен был обеспечить полный кассовый сбор на длительное время; но из-за большого количества занятых в пьесе актеров прибыль была не слишком велика даже при оптимальном положении дел, а предложением одного менеджера, большого ценителя искусства, не удалось воспользоваться потому, что Л., уже неоднократно отказывавшийся из-за "Галилея" от участия в фильмах и вообще пожертвовавший ради него многим, не решился отказаться от нового аналогичного приглашения. Вот почему постановка "Галилея" так и не вышла за рамки эксперимента, затеянного большим актером, который, зарабатывая на жизнь вне театра, мог позволить себе роскошь выставить свою великолепную работу на суд стольких-то (не слишком многочисленных) ценителей. Констатация этого факта, как ни важна она сама по себе, конечно, не воссоздает еще всей картины. Пьесы и спектакли этого нового типа при организационных формах американского театра в наше время не могут найти своего зрителя. Поэтому такие спектакли приходится рассматривать как образец для театра, возможного при других политических и экономических условиях. Их достижения и неудачи дают прекрасный материал для исследования тем, кто стремится создать театр серьезных проблем и действенного сценического искусства.

## ЧУВСТВЕННОЕ В ГАЛИЛЕЕ

      Галилей, конечно, не Фальстаф: убежденный материалист, он просто ценит радости жизни. Правда, работая, он пить не станет; важно, что он получает чувственное наслаждение от самой \_работы\_. Ему доставляет удовольствие виртуозно манипулировать своими инструментами. Чувственность его питается в основном духовной пищей. Взять хотя бы "прекрасный эксперимент", маленькое театрализованное представление, в которое он превращает каждый урок; его зачастую грубоватую манеру выкладывать людям правду. В его высказываниях есть места (сцены I, 7, 13), когда он подбирает удачные выражения и смакует их как лакомства. (Это отнюдь не то же самое, что "пение" актера, с наслаждением исполняющего свою партию, но не показывающего наслаждения того лица, которое он изображает.)

## О РОЛИ ГАЛИЛЕЯ

      Необычность, новизна, оригинальность этой новой личности в истории обнаруживается благодаря тому, что он сам, Галилей, взирает на современный ему мир начала XVII века как бы со стороны. Он изучает этот мир: такой странный, косный, непонятный. Он изучает: в первой сцене - Лудовико Марсили и Приули; во второй - как сенаторы смотрят в телескоп (Когда я смогу купить себе такую штуку?); в третьей - Сагредо (принц - ребенок девяти лет); в четвертой - придворных ученых; в шестой - монахов; в восьмой - маленького монаха; в девятой - Федерцони и Лудовико; в одиннадцатой (в течение секунды) - Вирджинию; в тринадцатой - своих учеников; в четырнадцатой -Андреа и Вирджинию.

## ЗАМЕЧАНИЯ К ОТДЕЛЬНЫМ СЦЕНАМ

## К ПЕРВОЙ СЦЕНЕ

      В первой сцене Галилей высказывает мысли о новом времени. В старом театре драматург облегчал актеру реалистическое исполнение монологов тем, что предписывал ему определенные действия или создавал определенную обстановку, обусловливавшую какие-то действия. Даже большой актер не в состоянии осознать творческое своеобразие навой драматургии. Пока ему растирают полотенцем спину, он произносит четыре фразы, но тут же теряет терпение и стремится найти себе другое занятие - например, начинает надевать ботинки. Он не видит связи между новыми мыслями ученого и его ощущением радости бытия. Выходит, Галилей должен был бы перестать мыслить, как только Андреа прекратил растирать ему спину.
      Для пьесы имеет чрезвычайно важное значение зависимость труда на благо общества от того, насколько это общество обеспечивает каждому своему члену ощущение радости бытия. Если эту мысль не донести до зрителей, то падение Галилея потеряет реалистическое обоснование. Если общество лишает его радости бытия, почему бы Галилею не изменить такому обществу? Хотя л считается, что ему "не к лицу быть плохим человеком".
      Именно с маленьким Андреа делится Галилей своими революционными и революционизирующими идеями. Здесь проявляется совершенно новое отношение, направленное против капиталистического обесчеловечивания товара "рабочая сила": радость творческого труда и приобщение к знаниям каждого, стремящегося к ним. Галилей даже несколько перегружает ум своего ученика.
      И тут же прерывает занятия с любознательным учеником ради ограниченного невежды, способного платить за уроки. Он дает Андреа нарочито грубое, но зато вполне понятное обоснование.

## К ОДИННАДЦАТОЙ СЦЕНЕ

      Мог ли Галилей поступить иначе?

      В сцене указываются достаточно веские причины того, почему Галилей так и не решился бежать из Флоренции и просить защиты и убежища в городах Северной Италии. Несмотря на это, зрители должны представить себе, что он мог бы и принять предложение владельца литейной Ванни, ибо и сам Галилей, и вся обстановка дают для этого известные основания. Актер Лафтон во время разговора с владельцем питейной своей игрой подчеркивал величайшее душевное смятение Галилея. Он играл момент принятия решения, и решения неправильного. (Знатоки диалектики найдут в следующей сцене "Папа" дальнейшее раскрытие возможностей Галилея: кардинал-инквизитор требует принудить Галилея к отречению от его теории потому, что итальянские портовые города пользуются астрономическими картами, основанными на его теории, а этого запретить нельзя.)
      Здесь никак нельзя становиться на объективистскую точку зрения {"Объективист, доказывая необходимость данного ряда фактов, всегда рискует сбиться на точку зрения апологета этих фактов". - В. И. Ленин. Экономическое содержание народничества, изд. 4-е, т. I, стр. 380.}.

## К ЧЕТЫРНАДЦАТОЙ СЦЕНЕ

      Галилей после отречения

      Преступление сделало его преступником. Ему льстит мысль о \_грандиозности\_ его преступления. Его раздражает, что люди предъявляют к своим кумирам непомерно высокие требования. В конце концов, а как сам Андреа боролся против инквизиции? Галилей тратит свой интеллект на решение религиозных проблем, не замеченных глупцами. Его мозг функционирует по инерции, вхолостую. Собственную жажду знаний он воспринимает как чесоточную сыпь, которая зудит и чешется; склонность к научным исследованиям - как порок, смертельно опасный, но неистребимый. Он одержим ненавистью к человечеству. Готовность пересмотреть свое отношение к Галилею, которую Андреа проявляет при виде рукописи, - не что иное, как беспринципность. Галилей 'бросает ему в лицо логический научный анализ своего "необъяснимого" отречения, как бросают кость голодному и больному волку. За этим скрывается и раздражение по поводу преувеличенной требовательности в вопросах морали у людей, ничего не делающих для того, чтобы покончить с гибельностью этой требовательности и этой морали.

      К тому моменту, когда Галилея неожиданно посещает его любимый ученик Андреа, за спиной Галилея уже длительное сотрудничество с церковью. Визит Андреа выводит его из душевного равновесия. Ему не удается подавить в себе желание расспросить Андреа о положении дел в науке. Андреа, который держится холодно и враждебно, лишь подтверждает то, что Галилей и без того знал: его отречение привело науку к почти полному застою.
      И когда Андреа после короткой, то и дело иссякающей беседы собирается уходить, - он уезжает в Голландию, - Галилей удерживает его, в то же время обвиняя в намерении нарушить мир в его душе, купленный такой дорогой ценой. Он роняет фразу о том, что все же иногда "принимается за старое", то есть возвращается к своим научным исследованиям. Он сетует на себя, так как это угрожает остаткам житейских удобств, предоставленных ему церковью, которую он называет "очень терпимой". Церковные власти делают все, чтобы оградить его от неприятностей; рукописи его изымаются. Враждебность Андреа начинает улетучиваться перед лицом столь очевидной униженности такого существования. Величайший физик своего времени пашет воду. Но сочувствие Андреа сменяется возмущением, когда Галилей, говоривший до того лишь о "небольших работах", вдруг признается, что речь идет о законченной рукописи "Бесед". В мире науки никто уже не надеялся увидеть эту книгу. А она, оказывается, закончена - только для того, чтобы погибнуть от рук инквизиции! Галилей становится в демоническую позу самообличения, но внезапно признается, что тайком снял копию книги - "тайком от самого себя". Она спрятана в глобусе. Андреа перелистывает рукопись "Бесед". Он отдает себе отчет в том, что книга осуждена на безвестность, - любая попытка ее публикации подвергнет Галилея чрезвычайной опасности; она не может оказаться за границей иначе, как с его, Андреа, помощью. Галилей подтверждает это; однако очень двусмысленно. Становится ясно, что желание обнародовать "Беседы" постепенно пересиливает в нем страх. Не кто другой, как он, советует Андреа "украсть" рукопись. Вору придется, конечно, принять всю ответственность на себя. Андреа засовывает "Беседы" за пазуху.

      Обретя уверенность в том, что книга увидит свет, Галилей вновь меняет линию своего поведения. Он предлагает предпослать книге предисловие, самым беспощадным образом осуждающее предательство автора. Андреа категорически отказывается передать кому бы то ни было это пожелание. Он ссылается на то, что теперь все предстает в ином свете и что благодаря отречению Галилей обрел возможность завершить грандиозный труд. А общепринятые представления о героизме, этических нормах и т. д., видно, просто пора пересмотреть. Высшим мерилом должен быть вклад в науку и т. д.
      Галилей сначала молча выслушивает речь Андреа, перекидывающую для него почетный мост к былому уважению в ученом мире, но потом возражает в язвительно-насмешливом тоне, обвиняя Андреа в подлом отречении от всех научных принципов. Начав с осуждения "алогичного мышления" словно только затем, чтобы дать блестящий пример того, как настоящий ученый должен анализировать происшедшее с ним самим, он доказывает Андреа, что самый ценный вклад в науку не может загладить вреда, причиненного предательством по отношению к людям.

## ХИТРОСТЬ И ПРЕСТУПЛЕНИЕ

      В первой редакции пьесы последняя сцена была другой. Галилей в глубокой тайне написал свои "Беседы". В связи с визитом своего любимого ученика Андpea он поручает ему тайно переправить рукопись через границу. Его отречение дало ему возможность создать важнейший труд. Он поступил мудро.
      В калифорнийской редакции Галилей обрывает панегирики своего ученика и доказывает ему, что отречение было преступлением, не компенсируемым созданной им книгой, как бы важна она ни была.
      К сведению тех, кому это интересно: таково мнение и автора.

## "МАМАША КУРАЖ И ЕЕ ДЕТИ"

## МОДЕЛЬ "КУРАЖ"

      Примечания к постановке 1949 г.

## МОДЕЛИ

      Если после этой великой войны в наших разоренных городах продолжается жизнь, то это иная жизнь, жизнь иных или по крайней мере иных по составу общественных групп, целиком обусловленная новой обстановкой, новизна которой и заключается в разорении. Рядом с огромными грудами щебня остались отличные подвальные помещения, канализация, газовые трубы, кабельная сеть. Соседство с полуразрушенными домами таит в себе угрозу даже уцелевшему зданию, ибо таковое может оказаться помехой при планировке. Приходится строить времянки, и существует опасность, что они останутся. Искусство все это отражает; образ мыслей есть часть образа жизни. Что касается театра, то мы бросаем в этот развал свои модели. На них тотчас обрушатся защитники старины, рутины, выдающей себя за опыт, и штампа, выдающего себя за свободное творчество. Кроме того, медвежью услугу могут им оказать люди, которые примут их, но не научатся ими пользоваться. Модели не избавляют от необходимости думать, наоборот, они должны будить мысль; они не заменяют художественного творчества, а, наоборот, настоятельно его требуют.
      Прежде всего нужно понять, что те трактовки определенных событий, в данном случае приключений и потерь мамаши Кураж, которые даны в тексте, были немного дополнены; выяснилось, что Кураж сидела возле своей немой дочери, когда принесли труп сына, и т. д. Живописец, например, изображающий определенное действительное событие, может получить такие пояснения, опросив очевидцев. А затем он может еще кое-что изменить, как найдет нужным, по той или иной причине. Пока не будет достигнут очень высокий уровень живого, талантливого копирования моделей (и их создания), не следует копировать слишком многое. Не нужно подражать гриму повара, одежде Кураж и тому подобному. Не нужно воспроизводить модель чрезмерно точно.

      Описания и фотографии той или иной постановки еще не дают достаточного о ней представления. Читая, что после такой-то фразы такое-то лицо идет туда-то и туда-то, мы мало что узнаем, даже если нам указывают интонацию фразы, особенности походки и дают убедительную мотивировку, что очень трудно. Люди, готовые подражать, иного склада, чем люди оригинала; у них этот оригинал не возник бы. Все, кто заслуживает звания художника, неповторимы и представляют общее на свой особенный лад. Они не могут быть полностью воспроизведены и не могут никого воспроизвести полностью. Да и не так уж важно, чтобы художники воспроизводили искусство, важно, чтобы они воспроизводили жизнь. Пользоваться моделями - это, следовательно, особое искусство; до какой-то степени ему можно научиться. Ни стремление точно воспроизвести образец, ни стремление поскорей отойти от него нельзя признать правильным.
      При изучении нижеследующей подборки пояснений и находок, сделанных в ходе репетиций, нужно, сталкиваясь с теми или иными решениями определенных вопросов, обращать внимание прежде всего на самые эти вопросы.

## МУЗЫКА

      Монофоничность - не главная черта музыки к "Кураж" Пауля Дессау; как и оборудование сцены, музыка тоже заставляла зрителя проделать определенную работу: ухо должно было соединять голоса и мотив. Искусство не имеет ничего общего с праздностью. Чтобы переключиться на музыку, дать музыке слово, мы перед каждой песней, которая не вытекала из действия или, вытекая из него, имела явно более широкий смысл, спускали с колосников музыкальную эмблему, состоявшую из трубы, барабана, полотнища знамени и зажигавшихся ламп. На эту изящную, легкую штуку было! приятно глядеть, даже когда в девятой картине она; представала сломанной и ободранной. Кое-кому она казалась чисто игровым, нереалистическим элементом. Но, с одной стороны, на театре нельзя так уж строго осуждать игровое начало, покуда оно не чрезмерно, а с другой стороны, эта выдумка не была просто нереалистической, поскольку она выделяла музыку из реального действия; она позволяла нам сделать зримым переход к другой эстетической плоскости, плоскости музыкальной, благодаря чему не складывалось неверного впечатления, будто песни "вырастают из действия", а складывалось верное: что они представляют собой вставные номера. Противники нашей выдумки - это просто противники всего "неорганического", скачков, монтажа, и противники главным образом потому, что они против разрушения иллюзии. Им следовало бы протестовать не против музыкальной эмблемы, а против самого принципа введения в пьесу музыкальных партий в качестве вставных номеров.
      Музыканты находились на виду у публики, в ложе около сцены; поэтому их выступления превращались в маленькие концерты, самостоятельные номера в соответствующих местах пьесы. Из ложи можно было пройти за кулисы, и по мере надобности - для подачи сигналов или когда музыка встречалась в самом действии - некоторые музыканты туда проходили.
      Мы начинали с увертюры, которая хоть и несколько скупо, так как играло всего четыре музыканта, но все же довольно торжественно подготавливала зрителей к передрягам военного времени.

## ОБОРУДОВАНИЕ СЦЕНЫ

      Для описываемой здесь берлинской постановки в "Немецком театре" мы воспользовались знаменитой моделью, сделанной Тео Отто для Цюрихского театра в годы войны. В этой модели для стабильной рамы, состоявшей из больших ширм, были взяты материалы биваков семнадцатого века: палаточный холст, связанные веревками бревна и т. д. Строения, например, дом священника или крестьянская хижина, вставлялись в раму пластически; при реалистическом воспроизведении архитектуры и строительного материала они давались художественным намеком, лишь в той доле, какая требовалась для игры. На заднике были цветные проекции, а езда изображалась с помощью поворотного круга... Мы изменили размеры и расстановку ширм и пользовались ими только в лагерных сценах, которые были таким образом отделены от сцен на дорогах. Строения (вторая, четвертая, пятая, девятая, десятая, одиннадцатая сцены) берлинский декоратор сделал открытыми, последовательно проводя этот принцип. От цюрихских цветных проекций мы отказались и повесили над сценой названия стран, написанные большими черными буквами. Мы пользовались ровным, неокрашенным светом максимальной силы, какую давали наши осветительные приборы. Тем самым мы устранили остатки "атмосферы", придающей событиям известную романтичность. Почти все остальное мы сохранили, иногда вплоть до мелочей (чурбан для колки дров, очаг и т. д.), особенно же превосходные местоположения фургона, что весьма важно, ибо тем самым заранее определялось многое в группировке исполнителей и теченье событий.
      Отказываясь от полной свободы "творческой постановки", теряешь поразительно мало. Ведь где-то, с чего-то приходится все равно начинать; так почему же не начать с того, что уже однажды продумано? Свободу ты все равно обретешь благодаря духу противоречия, который пробуждается в тебе по всякому поводу.

## ЭЛЕМЕНТЫ ИЛЛЮЗИИ?

      Совершенно пустая сцена с круглым горизонтом (в прологе, в седьмой и последней картинах) несомненно создает иллюзию равнины и неба. Против этого не приходится возражать, потому что для такой иллюзии необходимо поэтическое волнение зрителя. Она создается достаточно легко, чтобы одной своей игрой актеры могли превратить сцену вначале в широкий простор, открытый предпринимательскому духу маленькой маркитантской семьи, а в конце - в бескрайнюю пустыню, расстилающуюся перед обессилевшей искательницей счастья. Кроме того, можно надеяться, что с этим материальным впечатлением сольется формальное - что зритель участвует в этом первом возникновении всего из ничего, видя сначала только пустую, голую сцену, которая заполнится людьми. Он знает, что на ней, на этой tabula rasa, актеры неделями репетировали, что они изучали события хроники, воспроизводя их, и воспроизводили их, давая им оценку. Ну, а теперь дело пошло, фургон Кураж катится по подмосткам...
      Если в большом допускается некая приблизительность, то в малом она недопустима. Для реалистического изображения важна тщательная разработка деталей костюмов и реквизита, ибо тут фантазия зрителя ничего не может прибавить. Инструменты и посуда должны быть выполнены с любовью. И костюмы, конечно, не должны походить на маскарадные, а должны иметь индивидуальные и социальные признаки. Они должны быть то длинными, то короткими, то из дешевой, то из дорогой ткани, содержаться то в большем, то в меньшем порядке и т. д.
      Костюмы постановки "Кураж" сделаны по эскизам Пальма.

## ЧТО В ПЕРВУЮ ОЧЕРЕДЬ ДОЛЖНА ПОКАЗАТЬ ПОСТАНОВКА "МАМАШИ КУРАЖ"?

      Что большие дела в войнах делают не маленькие люди. Что война, являющаяся продолжением деловой жизни другими средствами, делает лучшие человеческие качества гибельными для их обладателей. Что борьба против войны стоит любых жертв.

## ПРОЛОГ

      В качестве пролога Кураж и ее маленькая семья были показаны на пути к театру военных действий. Для этого используется песня Кураж из первой картины (отчего в первой картине после слов Кураж "народ торговый" следует сразу вопрос фельдфебеля: "Какого полка?"). Вслед за увертюрой, чтобы сберечь силы исполнительницы, которой иначе пришлось бы начать песню на вращающейся сцене, первая строфа давалась в звукозаписи при затемненном зале. Затем начинается пролог.

      Долгий путь на войну

      Раздвигается невысокая легкая полотняная гардина, на которую в дальнейшем проецируются заголовки картин, и фургон Кураж катится вперед по вращающемуся в противоположном направлении кругу.
      Это нечто среднее между военной повозкой и лавкой. На одной стенке надпись "Второй Финляндский полк", на другой - "Мамаша Кураж. Бакалея". Рядом со шведскими свиными колбасами поверх (брезента висит знамя с этикеткой к<4 гульдена". По ходу дела фургон будет не раз менять свой вид. Он будет то обильнее, то скуднее увешан товарами, брезент будет то грязнее, то чище, надпись на вывеске будет то тусклой, то подновленной- в зависимости от того, хорошо или плохо идут дела. Так вот, вначале он сплошь увешан товарами, и брезент на нем новый.
      Фургон тянут два сына, они поют вторую строфу песни Кураж: "Без колбасы, вина и пива бойцы не больно хороши". На козлах сидят немая Катрин, которая играет на губной гармонике, и Кураж. Кураж сидит удобно, даже лениво, покачиваясь вместе с фургоном, позевывая. Все, в том числе и взгляд, который она однажды бросает назад, показывает, что фургон проделал долгий путь.
      Мы задумали эту песню как театральный выход и хотели сделать ее задорной и дерзкой, имея в виду последнюю картину пьесы. Но Вайгель пожелала сделать ее песней делового характера, песней конкретно-экспозиционной и предложила использовать ее для изображения долгого пути на войну. Такого рода мысли бывают у больших актеров.
      Изображение долгого пути, который проделывает эта торговка, чтобы попасть на войну, показалось нам тогда достаточным указанием на ее активное и добровольное участие в войне. Однако обсуждения со зрителями и некоторые рецензии показали, что многие видели в Кураж просто представительницу "маленьких людей", которые "втягиваются в войну", "ничего не могут поделать", "брошены на произвол событий" и т. д. Глубоко въевшаяся привычка заставляет зрителя выбирать в театре лишь наиболее эмоциональные проявления персонажей, а все прочее оставлять без внимания. Деловая сторона принимается к сведению со скукой, как описания природы в романе. "Атмосфера деловых забот" - это просто воздух, которым дышат и который не удостаивают особых упоминаний. И поэтому на обсуждении война всегда фигурировала как некая вневременная абстракция, сколько мы ни старались изобразить ее как сумму деловых устремлений отдельных людей.

      Слишком короткое может оказаться слишком длинным

      Две строфы выходной песни и пауза между ними, когда фургон катится в тишине, занимают известное время, и на репетициях оно сначала показалось нам слишком долгим. Но когда мы опустили вторую строфу, пролог показался нам длиннее, а когда удлинили паузу между строфами, он показался короче.

      Песня Кураж в прологе

      Лишь в новой постановке "Берлинского ансамбля" Вайгель воспользовалась диалектной тональностью, в которой она вела всю речь, также и для деловой песни Кураж. Песня заиграла.
      Никогда нельзя забывать, что наша театральная немецкая речь искусственна. Актерский текст становится более жизненным, когда он произносится на языке обыденном, то есть на родном диалекте. Редкий текст, разве только насквозь книжный, от этого проигрывает. Правда, некоторые тексты нужно произносить на диалекте автора, например, Шиллера и Гельдерлина - на швабском, Клейста - на бранденбургском и т. д.

## КАРТИНА ПЕРВАЯ

      \_Коммерсантка Анна Фирлинг, известная под именем мамаши Кураж, присоединяется к шведской армии

      Вербовщики рыщут по стране в поисках пушечного мяса. Кураж представляет фельдфебелю свою смешанную семью, сложившуюся на разных театрах военных действий. Маркитантка ножом защищает своих сыновей от вербовщиков. Она видит, что ее сыновья становятся добычей вербовщиков, и пророчит фельдфебелю раннюю солдатскую смерть. Чтобы отпугнуть их от войны, она подсовывает черную метку и своим детям. Из-за небольшого торга она в конце концов все-таки теряет своего смелого сына. Но и фельдфебель тоже кое-что предсказывает Кураж: кто хочет жить войной, должен и ей что-то дать.\_

      Главные мизансцены

      \_Вербовщики рыщут по стране в поисках пушечного мяса\_. На пустой сцене, справа у рампы, стоят в дозоре фельдфебель и вербовщик и, понизив голос, жалуются на то, как трудно им добывать пушечное мясо для своего начальника. Предполагается, что город, о котором говорит фельдфебель, находится в зрительном зале. Затем появляется фургон Кураж, и при виде молодых парней у вербовщика текут слюнки. Фельдфебель кричит: "Стой!" - и фургон останавливается.
      \_Кураж представляет фельдфебелю свою смешанную семью, сложившуюся на разных театрах военных действий\_. Мастера торговли и войны встречаются, война может начаться. При виде военных члены семьи Фирлинг пусть покажутся на какое-то мгновение испуганными: ведь и свои - это тоже враг; войско не только дает, оно и берет. Затем слова "доброго здоровья, господин фельдфебель" звучат так же бесстрастно и по-военному отрывисто, как и слова "здорово, здорово". Слезая с фургона, Кураж показывает, что проверку документов она считает ненужной в отношениях между мастерами своего дела формальностью. ("Ладно, не будем нарушать порядка".) Свою маленькую семью, сложившуюся на столь многих театрах военных действий, она представляет шутливым тоном, изображая отчасти этакую чудачку "мамашу Кураж".
      Фургон с детьми стоит слева, вербовщики стоят справа. Кураж идет с жестянкой, полной бумаг, ее позвали, но в то же время это и вылазка для рекогносцировки и для переговоров; она описывает свою семью, стоя справа, словно издали, когда они не висят у тебя над душой, лучше видно. А вербовщик ведет обходные маневры у нее за спиной, он подбирается к сыновьям, провоцирует их. Поворотная точка - это слова: "Не желаете ли хорошую пистолю или портупею новенькую?" - "Не того я желаю".
      \_Маркитантка ножом защищает своих сыновей от вербовщиков\_. Фельдфебель оставляет маркитантку и подходит к сыновьям, за ним - вербовщик. Фельдфебель хлопает их по грудной клетке, щупает у них икры. Он возвращается, становится перед матерью: "Почему от службы увиливают?" Вербовщик остался: "Ну-ка, подойди! Дай руку пощупаю - мужчина ты или птенец желторотый". Кураж бросается к ним, становится между вербовщиком и сыном. "Птенец он, совсем еще птенчик!" Вербовщик идет к фельдфебелю (направо) и жалуется: "Он меня оскорбил". Кураж тянет назад своего Эйлифа. Тогда фельдфебель пытается убедить ее разумными доводами, но Кураж вытаскивает складной нож и яростно закрывает собой сыновей.
      \_Кураж видит, что ее сыновья становятся добычей вербовщиков, и пророчит фельдфебелю раннюю солдатскую смерть\_. Она снова подходит к фельдфебелю ("Дай свой шлем!"). Ее дети следуют за ней, чтобы поглазеть. А вербовщик заходит с фланга и уговаривает Эйлифа, стоя у него за спиной.
      Когда фельдфебель, помедлив, вытягивает черный крест, дети с довольным видом возвращаются к фургону, а за ними следует вербовщик. И когда Кураж оборачивается ("мешкать не приходится"), она видит вербовщика между сыновьями; он обнял их за плечи.
      \_Чтобы отпугнуть их от войны, Кураж подсовывает черную метку и своим детям\_. Смятение в собственных рядах в полном разгаре. Она в гневе бежит за фургон, чтобы нарисовать своим детям черные кресты. Когда она возвращается со шлемом к дышлу фургона, вербовщик, ухмыляясь, оставляет ей ее детей и возвращается к фельдфебелю (направо). По окончании этой мрачной церемонии Кураж бежит к фельдфебелю, чтобы вернуть ему шлем, и с развевающимися юбками взбирается на сиденье фургона. Сыновья снова впряглись, фургон движется. Кураж справилась с трудным положением.
      \_Из-за небольшого торга Кураж в конце концов все-таки теряет своего смелого сына\_. По совету вербовщика, фельдфебель, все еще не сдаваясь, выражает желание сделать покупку. Кураж, наэлектризованная, снова слезает с фургона, и фельдфебель уводит ее налево, за фургон. Пока они там рядятся, вербовщик снимает с Эйлифа постромку и уводит его. Немая это видит, она тоже слезает с фургона и тщетно пытается обратить внимание матери, которая поглощена торгом, на исчезновение Эйлифа. Лишь захлопнув висящий у нее на ремне кошель, Кураж обнаруживает эту потерю. На мгновение она садится на дышло, держа перед собой свои пряжки. Затем она со злостью бросается в фургон, и маленькая семья, став на одного члена меньше, хмуро удаляется прочь.
      \_Но и фельдфебель тоже кое-что предсказывает Кураж\_. Фельдфебель, смеясь, предсказывает Кураж, что ей тоже придется платить проценты войне, за счет которой она собирается жить.

      Ошибка

      Поскольку круглый горизонт Немецкого театра по ошибке отрезает выход, понадобилась ширма в глубине сцены, чтобы скрыть фургон в начале, ибо иначе фургон пришлось бы вкатывать через дыру в круглом горизонте. Оформители придали этой ширме смутные очертания крестьянского хутора; мы могли бы настоять на том, чтобы ширма сохранила очертания ширмы. Но это оказалось бы хуже, чем дыра для фургона в круглом горизонте, поэтому мы посмотрели на такую неточность сквозь пальцы.

      Вербовщики

      Пустая сцена пролога была превращена в конкретную местность несколькими зимними кустиками, отмечающими проселочную дорогу. Здесь стоят в ожидании и жестоко мерзнут в своих железных доспехах двое военных - фельдфебель и вербовщик.
      Великий беспорядок войны начинается порядком, дезорганизация - организацией. У тех, кто доставит заботы другим, еще есть заботы. Мы слышим жалобы на отсутствие разума, необходимого для того, чтобы привести войну в действие. Таким образом, люди войны - это деловые люди. У фельдфебеля есть книжечка, которая служит ему для справок, вербовщик приходит в эти места вооруженный их картой. Слияние войны и коммерции нужно показать как можно раньше.

      Группировка

      Будет довольно трудно уговорить исполнителей ролей фельдфебеля и вербовщика стоять на одном месте, и притом рядом, пока не появится фургон Кураж. В нашем театре все группы обнаруживают сильную склонность к разделению отчасти потому, что ходьбой и перемещениями актер надеется оживить интерес зрителей, отчасти же потому, что он хочет быть сам по себе и отвести на себя внимание публики. Но нет никакого повода разъединять этих двух воинов: напротив, их перемещение на сцене исказило бы и внешнюю картину и аргументацию.

      Перемещения

      Не следовало бы менять место актера на сцене, покуда на то нет уважительной причины; а желание перемены - причина не уважительная. Если уступать этому желанию, то вскоре любое движение на сцене обесценивается, ни в одном из них публика уже не ищет особого смысла, ни одного не принимает всерьез. А на поворотных точках действия чаще всего требуется перемещение во всей его неослабленной радикальности. Правомерность перегруппировки обеспечивается нащупыванием и учетом поворотных моментов. Например, вербовщики выслушали Кураж, ей удалось озадачить их и тем самым отвлечь, или занять и тем самым расположить к себе, и зловещим было покамест лишь одно обстоятельство: потребовав документы, фельдфебель их не проверил, - ему тоже нужна была только задержка. Кураж делает следующий шаг (также и физический, ибо подходит к фельдфебелю, берет его за пряжку пояса: "Желаете ли хорошую пистолю или портупею новенькую?") и пытается продать ему что-нибудь. Тут-то вербовщик и приступает к делу. Фельдфебель зловеще отвечает: "Не того я желаю", и идет с вербовщиком к стоящим у дышла сыновьям. Следует осмотр, похожий на осмотр лошадей. И, подчеркивая поворотный момент, фельдфебель возвращается к Кураж, становится перед ней и спрашивает: "Почему от службы увиливают?" (Такого рода перемещения не следует ослаблять одновременными репликами!) Если перегруппировки нужны для того, чтобы выделить для зрителя те или иные эпизоды, то движение надлежит использовать, чтобы выразить что-то существенное для действия и для данного момента; если в этом отношении ничего не удается найти, лучше всего пересмотреть все предыдущие мизансцены; в них, наверно, окажутся просчеты, поскольку мизансцены должны выражать только действие, а действие содержит в себе (надо надеяться) логический ход событий, показ которых - единственное назначение мизансцен.

      О деталях

      Деталь, даже самую мелкую, нужно, конечно, давать при залитой светом сцене в полную силу. Особенно это относится к эпизодам, которые почти сплошь пропускаются на нашей сцене, таким, например, как платеж при торговой сделке. Вайгель придумала тут (ср. продажу пряжки в первой, каплуна - во второй, напитков в пятой и шестой, оплату похорон в двенадцатой картинах) особый жест: она -громко захлопывала висевшую у нее на плече сумку. Спору нет, на репетициях нелегко противостоять нетерпению актеров, привыкших работать на темпераменте, и по принципу эпической игры изобретательно и подробно разрабатывать детали \_одну за другой\_. Очень многое говорят даже такие крошечные детали, как та, что Кураж, глядя, как вербовщики подходят к ее сыновьям и ощупывают у них, словно у лошадей, мускулы, показывает свою материнскую гордость, покамест вопрос фельдфебеля: "Почему от службы увиливают?", не указывает ей на опасность, после чего она одним прыжком оказывается между сыновьями и вербовщиками. Во время репетиций темп нужно взять медленный, хотя бы ради разработки деталей; определить темп спектакля - это особый, более поздний процесс.

      Деталь

      Когда Кураж вытаскивает нож, в этом нет никакой дикости. Кураж просто показывает, что, защищая своих детей, она не остановится и перед этим. Вообще актриса должна показать, что Кураж бывала в таких ситуациях и умеет с ними справляться.

      Кураж подсовывает своим детям черную метку

      Только некоторой выспренностью тона и тем, что она демонстративно отворачивается, когда Швейцарец вытаскивает жребий из протянутого ему шлема, то есть несколько преувеличенной безучастностью и демонстрацией своего невмешательства (видите, это никакие не фокусы, не уловки), актриса показывает, что самой Кураж ее подтасовка западает в сознание, ибо в осталь- ном она вполне верит в то, что говорит, а именно - что известные слабости и достоинства ее детей могут при случае оказаться гибельными для них.

      Кураж пророчит фельдфебелю раннюю солдатскую смерть

      Выяснилось, что Кураж нужно оглянуться на Эйлифа, прежде чем она подойдет к фельдфебелю, чтобы тот вытащил жребий. Иначе было непонятно, что она делает это для того, чтобы отпугнуть от войны своего воинственного сына.

      Торг из-за пряжки

      Кураж отдает своего сына вербовщику, потому что не в силах отказаться от продажи пряжки. Сойдя с фургона, чтобы продемонстрировать фельдфебелю пряжку, Кураж должна сначала показать некоторое недоверие, для чего она озабоченно оглядывается на вербовщика. Как только фельдфебель, ухватившись за пряжку пояса, уводит Кураж за фургон, чтобы вербовщик мог обработать ее сына, ее недоверие переходит на деловую почву. Отправляясь за водкой для фельдфебеля, она отнимает у него не оплаченную еще пряжку, а монету пробует на зуб. Фельдфебеля это недоверие очень раздражает.
      Если отказаться вначале от этого недоверия, Кураж предстала бы глупой и потому совершенно неинтересной женщиной или одержимой страстью к торговле торговкой, лишенной должного навыка. Без недоверия нельзя обойтись, только оно должно быть слишком слабым.

      Элементы пантомимы

      Разработать: как вербовщик снимает с Эйлифа лямку ("от баб отбоя нет!"). Он освобождает его от ига.
      Он всучил ему гульден; держа перед собой зажатый в кулаке гульден, Эйлиф уходит словно бы в забытье.

      Дозировка

      Вайгель мастерски дозировала реакцию на увод смелого сына. Она изображала скорее смущение, чем ужас. Если сын стал солдатом, то он еще не потерян, он только оказывается в опасности. А ей еще предстоит терять детей. Чтобы показать, что она отлично знает, почему Эйлифа уже нет рядом с ней, Вайгель волочила связку поясов, из которых один продала, по земле и со злостью бросила ее в фургон, после того как она несколько мгновений держала ее между коленями, сидя на дышле, чтобы перевести дух. И она не смотрит в глаза дочери, надевая на нее лямки, в которых до сих пор помогал тянуть фургон Эйлиф.

## КАРТИНА ВТОРАЯ

      \_Мамаша Кураж встречается со своим смелым сыном у крепости Вальгоф.

      Мамаша Кураж наживается на торговле в шведском лагере. Упрямо торгуясь при продаже каплуна, она завязывает знакомство с лагерным поваром, который еще сыграет в ее жизни известную роль. Шведский командующий приводит в свою палатку молодого солдата и чествует его за храбрость. Кураж узнает в этом молодом солдате своего потерянного сына. Благодаря чествованию Эйлифа ей удается дороже продать каплуна. Эйлиф рассказывает о своем подвиге, а Кураж, которая рядом, на кухне, ощипывает каплуна, рассуждает о плохих полководцах. Эйлиф пляшет с саблей, а его мать отвечает ему песней. Эйлиф обнимает мать и получает пощечину за то, что подверг себя опасности своим подвигом\_.

      Главные мизансцены

      \_Мамаша Кураж наживается на торговле продовольствием в шведском лагере у крепости Вальгоф. Упрямо торгуясь при продаже каплуна, она завязывает знакомство с лагерным поваром, который еще сыграет в ее жизни известную роль\_. Движение в этой сцене приурочено к ее поворотной точке ("Гляди, что я делал!"). Повар перестает чистить морковь, вылавливает из мусорной бочки кусок протухшего мяса и несет его к колоде, чтоб разрубить. Вымогательство Кураж не удалось.
      \_Шведский командующий приводит в свою палатку молодого солдата и, произнося небольшую речь, чествует его за храбрость\_. Барабанный бой за палаткой возвещает о прибытии важных лиц. Должно быть неясно, пьет ли командующий, чтобы оказать честь солдату, или он чествует его, чтобы выпить. Тем временем рядом повар готовит обед, а Кураж не уступает своего каплуна.
      \_Кураж узнает в этом молодом солдате своего потерянного сына. Благодаря чествованию Эйлифа ей удается дороже продать каплуна\_. Покуда Кураж предается радости встречи - не настолько, впрочем, безудержно, чтобы не использовать появление Эйлифа в деловых интересах, - командующий велит священнику подать лучины для трубки.
      \_Эйлиф рассказывает о своем подвиге, а Кураж, которая рядом, на кухне, чистит каплуна, рассуждает о плохих полководцах\_. Сначала Кураж слушает рассказ сына с сияющим видом, затем она мрачнеет, а в конце со злостью швыряет каплуна в чан. Когда она, принявшись вновь за работу, перемывает косточки командующему, командующий рядом показывает ее сыну по карте, для каких новых подвигов тот ему потребуется.
      \_Эйлиф пляшет с саблей, а его мать отвечает ему песней\_. Эйлиф пляшет у рампы, около стенки, за которой кухня. Кураж подкрадывается к стенке, чтобы закончить его песню. Затем она возвращается к своему чану, но не садится.
      \_Эйлиф обнимает мать и получает пощечину за то, что подверг себя опасности своим подвигом\_.

      Торг при продаже каплуна

      Спор о цене каплуна между Кураж и поваром должен был, помимо всего прочего, положить начало их нежным отношениям. Оба торговались с видимым удовольствием, и повара привели в восхищение болтовня маркитантки и ловкость, с которой та использовала чествование своего сына в интересах торговли. Кураж в свою очередь показалось забавным, как повар острием ножа вытащил из мусорной бочки протухшую говяжью грудинку и бережно, словно какую-то драгоценность, хоть и воротя от нее нос, отнес ее на свой кухонный стол. Актер Бильдт мастерски показал, с каким театральным изяществом орудует с каплуном воодушевленный новыми возможностями ловелас-повар. Попутно нужно заметить, что такая "немая игра" отнюдь не мешала одновременной сцене в палатке, ибо велась с тактом.
      Между прочим, Бильдт не пожалел сил, чтобы перенять у одного голландца голландский выговор.

      Повар Буша в новой постановке

      Чтобы намекнуть на зарождение нежных отношений в ходе борьбы за низкую цену, Буш прибавлял старую голландскую песенку ("Nit Betters als die Piep"). При этом он сажал Кураж к себе на колени и, обняв ее, хватал за грудь. Кураж подсовывала ему под руку каплуна. После песенки он сухо говорил ей на ухо: "Тридцать". Она качала головой, и тогда он доставал из бочки тухлую говядину. (Кураж дает ему повод спеть эту песню словами "выньте трубку изо рта, когда я говорю с вами").

      Командующий

      При изображении командующего не вполне удавалось избежать штампа. Он получался каким-то шумным, сварливым, в нем было слишком мало черт господствующего класса. Было бы лучше показать одряхлевшего аристократа-шведа, для которого чествование храброго солдата - это дань рутине, отдаваемая без внутреннего участия. Даже само его появление на сцене - пьяный, он держится на ногах, опираясь на чествуемого солдата, и сразу берет курс на кувшин с вином - было бы тогда выразительнее. А так все мало чем отличалось от сцены буйного опьянения.

      Деталь новой постановки

      Командующий был изображен одряхлевшим аристократом; однако, отдавая распоряжения повару, он очень громко кричал. Кроме того, чествованием солдата-разбойника он пользуется как демонстрацией перед полковым священником, чья вероучительная пропаганда не продвигает войну вперед. После слов "ты их, значит, порубил" он, бросив взгляд на священника, дает Эйлифу покурить свою трубку, а после слов "в тебе сидит юный Цезарь" протягивает ему кувшин с вином, не преминув, впрочем, удостовериться, что кувшин уже почти пуст.

      Война за веру

      Из того, как обращается со священником командующий, видна роль, принадлежащая вере в войне за веру. Это было показано с довольно грубой отчетливостью. Командующий велит ему подать горящую лучину для трубки и презрительно проливает вино на его пасторский сюртук; священник, бросая взгляд на Эйлифа, вытирает сюртук: он одновременно и протестует и превращает все в шутку. В отличие от маленького мясника Эйлифа его не приглашают за стол и вином не поят. Но яснее всего показала его положение та вытекающая из унизительности его положения униженность, с какой он садится за стол и наливает себе вина, когда командующий уводит молодого солдата, для которого разыгрывается весь этот спектакль, к карте, и стол тем самым освобождается. От этого унизительного положения и идет цинизм священника.

      Пляска Эйлифа

      Короткая дикая пляска Эйлифа с саблей должна быть исполнена со страстью и в то же время небрежно. Молодой человек подражает пляске, которую он где-то видел. Это задача не из легких.
      Костюм: на Эйлифе дешевый, во вмятинах, железный нагрудник и все еще прежние обтрепанные штаны. Лишь в восьмой картине (неожиданный мир) на нем дорогая одежда и амуниция; он умирает богатым.

      Деталь

      Во время своей гневной речи о плохих полководцах Кураж с остервенением ощипывает каплуна, придавая своему занятию некое символическое значение. Ее поношения время от времени прерывает смешок повара, которого эта речь забавляет.

      Кураж Гизе

      В мюнхенской постановке по берлинской модели Гизе, первая исполнительница роли Кураж, игравшая ее во время войны в Цюрихе, показала, как может большой актер использовать мизансцены и театральный материал постановки-модели для создания собственного, самобытного образа. При этом она непрерывно находила прекрасные замены, которые обогащают и модель. Сжав, например, в поднятом кулаке гульден, вырученный за каплуна благодаря триумфу своего сына, она торжествующе приплясывала. Или, к примеру, когда Эйлиф, спотыкаясь, входил в кухню и приветствовал ее, как то было явно принято у Фирлингов, варварским рявканьем, она отвечала ему неодобрительным вариантом этого звука. Так подготавливалась пощечина. (Вайгель играла радость встречи и, только вспомнив вдруг о неосторожности Эйлифа, давала ему оплеуху.)

## КАРТИНА ТРЕТЬЯ

      \_Мамаша Кураж переходит из протестантского лагеря в католический и теряет своего честного сына Швейцарца.

      Спекуляция боеприпасами. Мамаша Кураж угощает лагерную проститутку и предостерегает свою дочь от любовных похождений на войне. Покамест Кураж кокетничает с поваром и священником, немая Катрин примеривает шляпку и сапожки проститутки. Первый обед в католическом лагере. Разговор брата с сестрой и арест Швейцарца. Мамаша Кураж закладывает свой фургон проститутке, чтобы выкупить Швейцарца. Кураж пытается удешевить подкуп. Кураж торгуется слишком долго и слышит ружейный залп, обрывающий жизнь Швейцарца. Немая Катрин подходит к матери, и они вместе ждут, чтобы принесли тело расстрелянного. Чтобы не выдать себя, Кураж отрекается от своего мертвого сына\_.

      Главные мизансцены

      В течение всей картины фургон стоит слева, дышлом к зрителю, так что те, кто стоит справа от него, не видят стоящих слева. Посредине, на заднем плане, укреплен флагшток, справа, на переднем плане, стоит бочка, которая служит обеденным столом. Картина делится на четыре части: \_атака, арест честного сына, торг, отречение\_. После первой и второй частей сцена закрывается гардиной, после третьей - затемняется.
      \_Спекуляция боеприпасами\_. Мамашу Кураж, появляющуюся слева из глубины сцены, преследует, не переставая уговаривать ее, интендант. На несколько мгновений она останавливается с ним у рампы; после слов "тем более по такой цене" она отворачивается от него и садится возле фургона на ящик, где уже сидит Швейцарец. Торг ведется приглушенными голосами. Зовут Катрин, которая снимала с веревки белье, и та идет с интендантом в глубину левой части сцены. Кураж начинает латать подштанники Швейцарца и при этом учит его честности. Вернувшийся по другую сторону фургона интендант уводит Швейцарца с собой. Эта и последующие сцены выдержаны в тоне идиллии.
      \_Мамаша Кураж угощает лагерную проститутку и предостерегает свою дочь от любовных похождений на войне\_. Кураж, с шитьем в руках, присаживается к Потье. Катрин, снимая с веревки белье, прислушивается к их разговору. После своей песни Потье демонстративной походкой проститутки скрывается за фургоном.
      \_Покамест Кураж кокетничает с поваром и священником, немая Катрин примеривает шляпку и сапожки проститутки\_. После короткой словесной перепалки мамаша Кураж ведет своих гостей выпить по стаканчику вина за фургон, где и завязывается политический разговор. После дополнительно вставленных слов "он - есть война за веру" повар насмешливо затягивает хорал "Господь - надежный наш оплот". Это дает Катрин время примерить шляпку и башмаки Иветты.
      \_Атака\_. Неподвижен в беготне и суматохе атаки только священник, который путается у всех в ногах и не сходит с места. Остальные мизансцены ясны из текста.
      \_Первый обед в католическом лагере\_. Священник, ставший теперь трактирным слугой, присоединяется к собравшейся у котла маленькой семье; Швейцарец немного отодвигается от остальных; он хочет уйти.
      \_Разговор брата с сестрой и арест Швейцарца\_. Разговор их происходит за импровизированным столом. Увидав за фургоном шпика, Катрин пытается помешать брату влезть на фургон. Она бежит навстречу матери до середины сцены, когда Кураж возвращается со священником. В ожидании католиков Кураж, священник и Катрин группируются у стола.
      \_Мамаша Кураж пытается заложить свой фургон проститутке, чтобы выкупить Швейцарца\_. Священник бежит навстречу измученной Кураж и подхватывает ее под мышки. Она быстро освобождается от этого объятия, которое, впрочем, несколько взбадривает ее, и задумывается. К тому моменту, когда появляется Иветта с полковником, план Кураж готов. Потье оставляет полковника, подбегает к Кураж, предательски целует ее, бегом возвращается к своему поклоннику, затем с самым жадным видом влезает в фургон. Кураж вытаскивает ее оттуда, ругает ее и гонит торговаться с судьями Швейцарца.
      \_Кураж пытается удешевить подкуп\_. Кураж сажает Катрин и священника мыть стаканы и чистить ножи, создавая тем самым некое подобие осадного положения. Она стоит посредине сцены, между проституткой и своими домочадцами, когда не соглашается совсем отказаться от фургона, который защищала с таким трудом. Она снова садится чистить ножи и уже не встает, когда Потье, возвратившись, сообщает, что чиновники требуют 200 гульденов. Теперь Кураж сразу соглашается заплатить.
      \_Кураж слышит ружейный залп, обрывающий жизнь Швейцарца\_. Как только Потье убегает, Кураж вдруг встает и говорит: "Боюсь, слишком долго я торговалась". Раздается залп, и священник, покидая Кураж, уходит за фургон. Свет гаснет.
      \_Чтобы не выдать себя, Кураж отрекается от своего мертвого сына\_. Из-за фургона медленно выходит Иветта. Она бранит Кураж, учит не выдавать себя и выводит из-за фургона Катрин. Та, отворачивая лицо, подходит к матери и становится рядом с ней. Приносят Швейцарца, и мать, подойдя к нему, отрекается от него.

      Перемещения и группировки

      Перемещения и группировки должны быть подчинены ритму повествования и передавать события зримо.
      В третьей картине лагерная идиллия нарушается атакой врага. Следовательно, идиллию нужно с самого начала строить таким образом, чтобы как можно нагляднее показать последующее разорение. Нужно дать актерам возможность бегать, нужно все подготовить для наглядного изображения суматохи и учесть, что назначение отдельных площадок сцены изменится.
      Чтобы спасти свое белье, висящее на веревке, протянутой от фургона к пушке, - в начале картины его развесила немая Катрин, так что в конце картины Кураж может преждевременно собрать его, - Кураж должна пересечь всю сцену по диагонали. Катрин сидит у бочки, справа, на переднем плане, где в качестве клиентки сидела Иветта; Кураж достает сажу из фургона и несет ее к бочке, чтобы вымазать лицо дочери. Событие частной жизни разыгрывается теперь там, где прежде занимались только коммерцией. Когда Швейцарец, со шкатулкой в руках, вбегает из глубины сцены, справа, и, пересекая сцену по диагонали, бежит к фургону, который стоит на переднем плане и слева, его путь перерезает путь спешащей к своей дочери Кураж. Сначала она пробегает мимо своего сына, но, увидев шкатулку, оборачивается к Швейцарцу, который как раз хочет влезть в фургон. Несколько мгновений Кураж стоит, как наседка между двумя цыплятами: каждый из них в опасности, и она не знает, которого спасти раньше. Покуда она мажет сажей лицо дочери, сын прячет шкатулку в фургоне; Кураж удается приняться за сына, только покончив с дочерью, когда сын вылез уже из фургона. Она еще стоит рядом с ним, когда священник, выскочив из-за фургона, указывает на шведское знамя. Кураж бежит к знамени, находящемуся посредине и в глубине сцены, и срывает его.
      Лагерную идиллию, которую нарушает атака, нужно расчленить. По окончании грязного дельца (спекуляция боеприпасами) Швейцарец уходит направо, а за ним - интендант. Интендант узнает проститутку, которая сидит у бочки и чинит свою шляпку; он с отвращением отводит глаза от Иветты. Иветта кричит ему что-то вдогонку, а потом, когда центр тяжести перемещается на правую сторону сцены, Кураж тоже медленно проходит к бочке. (Немного позднее за матерью следует немая Катрин, которая, выйдя из-за фургона, снова начинает развешивать белье.) Кураж с Иветтой беседуют, Катрин, развешивая белье, прислушивается к их разговору. Иветта поет свою песню. Иветта удаляется вызывающей походкой - справа налево, с переднего плана в глубину сцены. Катрин глядит на нее, и Кураж предостерегает дочь. Справа, из глубины сцены, появляются повар и священник. После короткой словесной перепалки Кураж уводит за фургон обоих мужчин, успевших своим вниманием к Катрин привлечь к ней внимание зрителя. Далее идут разговор о политике у фургона и пантомима Катрин. Подражая Иветте, Катрин повторяет ее путь. Тревога начинается с появлением интенданта и солдата, вбегающих справа, из глубины сцены. В этом же направлении удаляется повар, после того как Кураж подбегает к пушке, чтобы спасти белье, а Катрин к бочке, чтобы спрятать свои ноги.

      Важно

      Важна неизменная работоспособность Кураж. Она почти всегда занята какой-нибудь работой. Эта-то энергия и делает потрясающей безуспешность ее усилий.

      Крошечная сценка

      Крошечная сценка спекуляции армейским имуществом в начале третьей картины показывает всеобщую и естественную коррупцию в полевых лагерях великой религиозной войны. Честный сын слушает разговор матери с интендантом лишь краем уха, как нечто очень привычное; мать не скрывает от него бесчестной торговли, но учит его, чтобы сам он был честен, так как он простодушен. Следуя этому совету, он платится жизнью.

      Иветта Потье

      У немой Катрин перед глазами пример Иветты. Сама Катрин должна тяжко трудиться, а проститутка пьет и бездельничает. И для Катрин единственной остающейся ей на войне формой любви была бы проституция. Своей песней Иветта показывает, что другие формы ведут к тяжелым травмам. Временами, продаваясь по дорогой цене, проститутка становится могущественной. Мамаше Кураж, которая продает только сапоги, приходится отчаянно защищать от нее свой фургон. Кураж, конечно, не осуждает Иветту за безнравственность, находя, видимо, правомерной ее особую форму торговли.

      Полковник

      Полковника, которого Иветта притаскивает, чтобы он купил ей фургон Кураж, играть трудно, так как это совершенно отрицательный образ. Он должен только показать, какой ценой покупает проститутка свое возвышение; поэтому он должен быть страшен. Пильц тонко передал возраст полковника, заставив его изображать пламенную страсть, на которую он отнюдь не был способен. Как по команде в нем взыгрывала похоть, и старик, казалось, забывал обо всем окружающем. Непосредственно вслед за этим он забывал о похоти и с отсутствующим видом глядел в одну точку. Смелого эффекта этот актер достигал с помощью палки. В минуты страсти он прижимал ее к полу с такой силой, что она сгибалась, и сразу же ослаблял нажим, что самым смешным образом намекало на страшную в своей агрессивности импотенцию. Лишь большое изящество исполнения удерживает такие приемы в рамках хорошего вкуса.

      Деталь

      Развесив белье, немая Катрин с разинутым ртом глядит на гостей из палатки командующего. Повар удостаивает ее особого внимания, когда идет вслед за Кураж за фургон. Это, вероятно, и надоумило немую украсть сапожки Иветты.

      По эту и по ту сторону

      Пока по одну сторону фургона идет откровенно насмешливый разговор о войне, немая Катрин присваивает кое-какие орудия ремесла проститутки и разучивает ее покачивающуюся походку, которую только что видела. Хурвиц сохраняла при этом самое серьезное и напряженное выражение лица.

      Господь - надежный наш оплот

      Первая часть \_пантомимы Катрин\_ шла только после слов "ваш лицо меня не обманул". Повар прибавлял: "Он есть война за веру". Затем Кураж, повар и священник становились около фургона таким образом, что Катрин они не могли видеть, и затягивали хорал "Господь - надежный наш оплот". Они пели его с чувством, все время боязливо оглядываясь, словно в шведском лагере это нелегальная песня.

      Атака

      Надо показать, что Кураж привыкла к таким неожиданностям войны и умеет справляться с ними. Прежде чем позволить спасти пушку, она спасает свое белье. Священнику она помогает переодеться, дочери мажет сажей лицо, сына уговаривает бросить полковую кассу, шведский флаг прячет. Все это она делает привычно, но отнюдь не равнодушно.

      Попытка спасти пушку

      была в новой постановке тщательно разработана. Интендант стоял спиной к публике и, покачиваясь на носках, время от времени убирал со спины руки, чтобы четкими, но противоречивыми жестами показать двум хлопотавшим около пушки солдатам, как сдвинуть ее с места. Это не удается.
      Интендант раздраженно отворачивается и, ухмыляясь, глядит на священника, который не прочь уклониться от своих обязанностей; этот почтенный господин явно слишком труслив, чтобы пуститься в бегство.

      Обед

      Его приготовила Кураж. Маленькая семья, к которой прибавился слуга, бывший не далее как утром священником, кажется еще немного потрепанной, во время беседы они еще озираются по сторонам, как пленники, но мать опять уже отпускает шуточки - католики покупают штаны так же, как протестанты. Они еще не знают, что, с другой стороны, честность у католиков так же опасна для жизни, как и у протестантов.

      Полковой священник

      Полковой священник нашел пристанище. У него есть собственная миска, и он неумело старается быть полезным, таскает бочки с водой, чистит ножи и вилки и т. д. В остальном он еще чужой; по этой причине или из-за своего флегматичного нрава он не принимает особого участия в трагедии честного сына. Когда Кураж ведет свой слишком долгий торг из-за сына, он смотрит на нее только как на свою кормилицу.

      Швейцарец

      Актерам, кажется, трудно подавить свое сочувствие к персонажу, которого они играют, и не подать виду, что они знают об его скорой смерти. Когда Швейцарца схватывают, трогательным делает его как раз то, что он говорит с сестрой без каких бы то ни было предчувствий.

      Брат и сестра

      Маленькая беседа между немой Катрин и Швейцарцем спокойна и не лишена нежности. Незадолго до гибели еще раз становится видно, что гибнет.
      Эта сцена восходит к одной старой японской пьесе, где один мальчик в знак дружбы показывает другому летящую птицу, а тот ему - облако.

      Деталь

      Сообщая матери об аресте Швейцарца, немая Катрин слишком взволнованно жестикулирует, поэтому мать не понимает ее и говорит: "Покажи руками! Терпеть не могу, когда ты скулишь, как щенок! Что о тебе подумает его преподобие? Ты его еще напугаешь". В исполнении Хурвиц Катрин судорожно делала над собой усилие и начинала кивать головой. Этот аргумент она понимает, он убедителен.

      Деталь

      Когда фельдфебель допрашивал ее в присутствии Швейцарца, Кураж рылась в корзине, изображая деловую женщину, у которой нет времени на всякие формальности. Но после слов "руку ему не вывихните!" она бежала за уводившими Швейцарца солдатами.

      Кураж Гизе

      Швейцарца увели. Рыча "руку ему не вывихните!", Кураж Гизе, находясь возле своего фургона и под его прикрытием, с диким топотом исполняет настоящий танец отчаяния. Она вынуждена скрывать свое отчаяние и даже взывать к мучителям своего сына может только pro forma.

      Три выхода Иветты

      Три раза бегает Иветта хлопотать о сыне Кураж и об ее фургоне. Сначала Иветта злится на Кураж просто за то, что та пытается обмануть ее и хочет выплатить деньги из полковой кассы, но потом эта злость переходит в злость на то, что Кураж предает своего сына.

      Катрин и торг из-за Швейцарца

      Немая Катрин не будет изображена реалистически, если ее добродушие подчеркнут, например, тем, что сделают ее противницей всякой попытки выторговать более дешевую взятку. Она перестает чистить ножи, когда начинает понимать, что торг идет слишком долго. И если после казни, когда Иветта приводит Катрин к Кураж, немая идет к матери, отвернув от нее лицо, то это может выражать и упрек, но главное - Катрин стыдно глядеть ей в глаза.

      Отречение

      Кураж сидит, рядом с ней стоит ее дочь, которую она держит за руку. Когда входят солдаты с телом и Кураж должна взглянуть на него, она встает, подходит к трупу, бросает на него взгляд, качает головой, возвращается на прежнее место и садится. У нее все время ожесточенное выражение лица; нижняя губа выпячена вперед. Смелость Вайгель в разоблачении Кураж достигала здесь высшей точки.
      (Исполнитель роли фельдфебеля может форсировать изумление зрителя, изумленно оглянувшись на своих солдат при виде такой выдержки.)

      Наблюдение

      Выражение предельной боли при звуке залпа, раскрытый без крика рот, запрокинутая голова идут, вероятно, от газетной фотографии индийской женщины, сидевшей во время обстрела Сингапура у трупа убитого сына. Наверно, много лет назад Вайгель видела эту фотографию, хотя расспросы показали, что она не помнит. Так входят наблюдения в актерский багаж... Впрочем, эту позу Вайгель внесла лишь в позднейшие спектакли.

      Кураж Гизе

      Перед отречением, когда немая Катрин, посланная Иветтой вперед, с неудовольствием становится рядом с матерью, Кураж в какой-то миг слабости опирается на дочь и хватает ее руку. Она сразу же отпускает эту руку, когда появляются солдаты с телом Швейцарца. Она идет от бочки к носилкам и обратно покачивающейся, дерзкой походкой, а перед носилками стоит очень прямо, в какой-то вызывающей, даже щегольской позе, словно она просто-напросто выполняет оскорбительное требование. Когда носилки уносят, она без всякого перехода беззвучно падает с табурета ничком.

## КАРТИНА ЧЕТВЕРТАЯ

      \_Песня о великом смирении

      Мамаша Кураж сидит перед палаткой ротмистра, собираясь пожаловаться ему на ущерб, причиненный ее фургону. Писарь тщетно советует ей не поднимать шума. Приходит, тоже с жалобой, молодой солдат. Кураж отговаривает его жаловаться. Горькая песня о великом смирении. Вразумленная собственными вразумлениями, она тоже уходит, раздумав жаловаться\_.

      Главные мизансцены

      \_Мамаша Кураж сидит перед палаткой ротмистра, собираясь пожаловаться ему на ущерб, причиненный ее фургону. Писарь тщетно советует ей не поднимать шума\_. Писарь подходит к скамье, на которой сидит Кураж, и уговаривает ее по-хорошему. Она остается непреклонна.
      \_Приходит, тоже с жалобой, молодой солдат. Кураж отговаривает его жаловаться, потому что его злость слишком кратковременна\_. Входят два солдата. Старший силой не дает младшему ворваться в палатку офицера. Кураж вмешивается и втягивает молодого человека в разговор об опасности коротких приступов злости.
      \_Горькая песня о великом смирении\_. Молодой солдат, злость которого улетучилась, уходит с проклятиями.
      \_Вразумленная собственными вразумлениями, Кураж тоже уходит, раздумав жаловаться\_.

      Настроение Кураж в начале картины

      На первых репетициях Вайгель, открывая эту картину, изображала подавленность. Это было неверно.
      Кураж учится, уча другого. Она учит и учится капитуляции.
      Картина эта требует ожесточения вначале и подавленности в конце.

      Подлость Кураж

      Ни в одной другой сцене подлость Кураж не велика так, как в этой, где она учит молодого человека капитулировать перед начальством, чтобы суметь капитулировать самой. И все же лицо Вайгель светится при этом мудростью и даже благородством, и это хорошо. Тут дело не столько в ее личной подлости, сколько в подлости ее плана, а она сама немного поднимается над ним хотя бы уж тем, что явно понимает эту слабость и даже злится на нее.

      Уходы

      Актер Шефер в роли молодого солдата показал примечательную походку. Обругав Кураж, он уходил так, словно в движение его приводили только ступни - с подкосившимися ногами, делая на полдороге два шага назад к Кураж (без нарушения общего, непрерывающегося рисунка походки), словно он хочет сказать ей что-то еще, но и от этого тоже отказывается; короче говоря, как вол, оглушенный ударом по голове и не знающий, куда податься.
      Кураж Вайгель, напротив, уходила быстро, опустив голову, по прямой.

      Кураж Гизе

      Песне о великом смирении Гизе придавала наступательный смысл, исполняя последний припев как бы от имени зрителей - она выступала в "городе движения" и ремилитаризации.
      От своего цюрихского окончания сцены - там Гизе, по-военному вытянувшись, говорила: "Не буду я жаловаться" - она в Мюнхене отказалась; Кураж уходила с опущенной головой вдоль рампы мимо писаря, чем и подчеркивалось поражение.

      Игра без очуждения

      Такая сцена таит в себе социальную опасность, если исполнительница роли Кураж, гипнотизируя зрителя своей игрой, призывает его вжиться в эту героиню. Это только усилит его собственную тенденцию к покорности и капитуляции, а кроме того и вдобавок, доставит ему удовольствие подняться над самим собой. Красоты и притягательной силы социальной проблемы он не сумеет почувствовать.

## КАРТИНА ПЯТАЯ

      \_Мамаша Кураж теряет четыре офицерские рубашки, а немая Катрин находит грудного ребенка

      После битвы. Кураж не дает священнику своих офицерских рубашек, которыми тот хочет перевязать раненых крестьян. Немая Катрин угрожает матери. Рискуя жизнью, Катрин спасает грудного ребенка. Кураж досадует на потерю рубах и срывает с солдата, укравшего у нее водку, трофейную шубу, а Катрин баюкает трофейного ребенка\_.

      Главные мизансцены

      \_После битвы\_. Кураж стоит с двумя солдатами перед своим фургоном, опущенная боковина которого превращена в питейную стойку. Катрин сидит на лесенке фургона и волнуется. Кураж осушает два стаканчика водки; ей нужна водка, чтобы быть твердой при виде беды.
      \_Кураж не дает священнику своих офицерских рубашек, которыми тот хочет перевязать раненых крестьян\_. Священник кричит из разрушенной крестьянской хижины, чтобы ему принесли кусок полотна. Кураж не дает Катрин вынести из фургона офицерские рубашки. Кураж упрямо садится на лестницу фургона и никого не впускает.
      \_Немая Катрин угрожает матери\_. Священник с одним из солдат вытащил из хижины раненую женщину, затем старика-крестьянина, у которого одна рука безжизненно свисает с плеча. Священник снова требует полотна, и все смотрят на Кураж, которая отделывается молчанием. Катрин со злостью хватает доску и замахивается на мать. Священник вырывает у Катрин доску. Он поднимает Кураж, сажает ее на ящик и достает офицерские рубашки.
      \_Рискуя жизнью, Катрин спасает грудного ребенка\_. Продолжая бороться со священником, Кураж видит, что ее дочь бежит к грозящей вот-вот рухнуть хижине, чтобы спасти грудного ребенка. Кураж мечется, разрываясь между Катрин и рубашками; наконец рубашки разорваны на бинты, а Катрин с ребенком выходит из хижины. Кураж преследует дочь, чтобы отнять у нее ребенка. (Перемещения: Катрин с ребенком бегает против часовой стрелки вокруг раненых, затем по часовой стрелке - вокруг фургона.) Ее мать остается на месте в середине сцены, так как священник выходит из фургона с рубашками. Катрин садится на ящик справа.
      \_Кураж досадует на потерю рубах и срывает с солдата, укравшего у нее водку, трофейную шубу, а Катрин баюкает трофейного ребенка\_. Ринувшись, как тигрица, на не заплатившего за водку солдата, Кураж запихивает шубу в фургон.

      Другая Кураж

      С Кураж произошла перемена. Она принесла сына в жертву фургону, поэтому теперь она, как тигрица, защищает фургон. Жестоко торгуясь, она ожесточила себя.

      Деталь

      В начале картины (после слов "победу трубить - они все тут, а жалованье солдатам платить - их никого нет") Кураж - Вайгель выпивала подряд два стаканчика водки. Это служило ей смягчающим обстоятельством, когда в течение всей этой сцены Кураж торговалась, бранилась и буйствовала.

      Деталь

      Между солдатом, который не получает у Кураж водки, и солдатом, который пьет водку у импровизированной стойки, завязывалась небольшая игра. Она выражала враждебность между имущим и неимущим. Получивший водку насмешливо ухмыляется и пьет ее с подчеркнутым наслаждением, опоздавший долго глядит на него с неприязнью, потом ему становится противно, и, побежденный, он отворачивается и уходит в глубину сцены, ожидая лишь случая добраться до водки. Позднее хлебнувший водки отнесется к раненой крестьянке сердечнее, чем тот, которому не удалось выпить.

      Противоречия не должны исчезать

      Основываясь на противоречии между положением опустившегося оборванца и нравственным превосходством, актер Хинц придавал священнику какую-то смешную беспомощность и деревянность. Эти черты сохранялись и в сцене, где он проявлял милосердие. Он действовал холодно, словно только его прежнее звание духовного пастыря заставило его напасть на теперешнюю свою кормилицу, но при этом проглядывало и нечто другое: его поведение на поле битвы вызывалось прежним высоким его положением, он вел себя так потому, что теперь и сам в сущности принадлежал к угнетенным. Когда он помогает пострадавшим, видно, что и его самого впору пожалеть.

      Сцена зависит от разработанности пантомимы

      Сила сцены на поле битвы целиком зависит от разработанности пантомимы, которой исполнительница роли немой Катрин показывает растущую злость на бесчеловечность матери. Актриса Ангелика Хурвиц бегала между ранеными крестьянами и Кураж, как испуганная наседка. Она не подавляла сладострастного любопытства инфантильных созданий к жестокостям жизни, перед тем как начать объясняться жестами с матерью. Ребенка она выносила из дому, как воровка; в конце сцены она обеими руками рывком высоко поднимала ребенка, словно пытаясь его рассмешить. Если трофей матери - шуба, то ее трофей - этот младенец.

      Катрин

      В сцене на поле битвы немая Катрин грозится убить мать за то, что та не дает полотна раненым. Необходимо с самого начала показать, что Катрин - смышленое существо. (Ее физический недостаток соблазняет актеров показать ее тупицей). Вначале она свежа, бодра и уравновешена - в беседе с братом в третьей картине Хурвиц придала ей даже какое-то обаяние беспомощности. Хотя ее речевая беспомощность сказывается и на ее физическом облике, сломлена она на поверку войной, а не своим физическим недостатком; говоря проще, война всегда найдет, что сломить.
      Все будет потеряно, если ее любовь к детям представят какой-то темной, животной страстью. Спасение города Галле - поступок разумный. Иначе никак не получилось бы то, что должно получиться а именно: что и самый беспомощный готов тут оказать помощь.

      Деталь

      В конце этой сцены немая Катрин высоко поднимала ребенка, в то время как Кураж свертывала шубу и бросала ее в фургон: у каждой свои трофеи.

      Музыка и паузы

      Пятая картина (после битвы) строилась на музыке и паузах.
      Победный марш: от начала до слов "помогите мне кто-нибудь".
      От слов "остался я без руки" до слов "ничего не дам! Не желаю и все!"
      От слов "...кругом такая беда, а эта дуреха рада-радехонька" до конца картины.
      Паузы после:
      "Наверно, его горожане подмазать успели".
      "Где бинты?"
      "Кровь просачивается".

## КАРТИНА ШЕСТАЯ

      \_Дела налаживаются, но немая Катрин изуродована

      Мамаша Кураж, наладив свои дела, производит учет товара. Надгробное слово об убитом главнокомандующем Тилли. Разговоры о продолжительности войны. Священник доказывает, что война продлится долго. Немую Катрин посылают закупить товар. Кураж отвечает отказом на предложение руки и сердца и требует дров. Немая Катрин навсегда изуродована солдатами: она отказывается от красных башмаков проститутки Иветты. Мамаша Кураж проклинает войну\_.

      Главные мизансцены

      \_Мамаша Кураж, наладив свои дела, производит учет товара\_. Надгробное слово об убитом главнокомандующем. Кураж прерывает учет, чтобы налить водки солдатам, удравшим с церемонии похорон. Она добродетельно отчитывает удравших и, вытаскивая из какой-то жестянки червей, жалеет главнокомандующих, потому что народ не оказывает их великим замыслам должной поддержки. Полковой писарь тщетно прислушивается к ее словам, чтобы поймать ее на каком-нибудь неподобающем замечании.
      \_Разговор о продолжительности войны. Священник доказывает, что война продлится долго\_. Правая часть сцены - для частной жизни, слева - стойка и столик для посетителей, где сидят писарь и священник. Разделение сцены на левую и правую части обыгрывается, когда солдат, который пьет водку, напиваясь, глядит на Катрин, а она улыбается ему, меж тем как Кураж, пересчитывая пояса в связке, подходит к столику, чтобы спросить своего работника-священника, долго ли, по его мнению, продлится война. Слушая его циничные рассуждения, она стоит с задумчивым видом: закупать ли ей товар?
      \_Немую Катрин посылают закупить товар\_. Священник-работник полагает, что война продлится еще долго, и Катрин, разозлившись, убегает за фургон. Кураж смеется, приводит дочь обратно и посылает ее в лагерь с большой корзиной - закупить товар. "Смотри, чтобы у тебя ничего не стащили. Помни о приданом!"
      \_Кураж отвечает отказом на предложение руки и сердца и требует дров\_. Сев на скамеечку у фургона, Кураж набивает трубку и велит своему работнику нарубить ей дров. Ой неумело рубит дрова, жалуется на то, что его способности не используются, и, видимо, чтобы избавиться от физического труда, предлагает ей выйти за него замуж. Она дает ему понять, что к участию в деле никого не допустит, и мягко возвращает его к дровам.
      \_Немая Катрин навсегда изуродована солдатами; она отказывается от красных башмаков проститутки Иветты\_. Неверными шагами входит Катрин с корзиной, увешанная всяким товаром. Она опускается на землю у входа в палатку, Кураж тащит ее к табуретке - перевязать рану. От красных башмаков, которые приносит, чтобы утешить ее, Кураж, Катрин отказывается, они уже ей не нужны. С немым упреком Катрин забирается в фургон.
      \_Мамаша Кураж проклинает войну\_. Кураж медленно переносит в сторону рампы товар, который Катрин защитила такой ценой, и опускается возле него на колени на том месте, где она производила учет, чтобы проверить и этот товар. Она сознает, что война - это недостойный источник дохода и в первый и последний раз проклинает войну.

      Учет

      Кураж опять изменилась. Наладившиеся дела сделали ее мягче и человечнее. Эти перемены заманчивы для священника, и он делает ей предложение. Мы в первый раз видим ее сидящей спокойно, не работающей.

      Надгробное слово Кураж о Тилли

      В ходе спектаклей выяснилось, что речь об убитом главнокомандующем Кураж произнести легче, если во время паузы, когда все смотрят в глубину сцены, где теперь громко и торжественно звучит похоронный марш, подвыпивший писарь будет пристально, чуть приподнявшись с сиденья, следить за ораторствующей Кураж, потому что ему кажется, будто она глумится над главнокомандующим. Он разочарованно садится, потому что к речи Кураж придраться нельзя.
      (Пауза во время похоронного марша должна быть долгой, иначе сцена похорон не произведет должного впечатления.)

      Деталь

      В надгробном слове о главнокомандующем Тилли ("Поглядишь на такого полководца или, скажем, на императора, прямо жалость берет!") после слов "умнее ничего не выдумают" Вайгель, заглядывая в жестянку, вставляла: "Господи боже мой, в печенье у меня завелись черви". При этом она смеялась. Тут-то и получает выход веселость Кураж, которой она, находясь под наблюдением писаря, не может дать волю в своей мятежной, но внешне невинной речи.

      Элемент пантомимы

      Рассуждения священника о долговечности войны не должны быть самодовлеющими. Они представляют собой ответ на озабоченный вопрос Кураж, следует ли ей положиться на войну и закупить товар. Во время речи священника Вайгель средствами пантомимы выражала размышления и расчеты Кураж.

      Деталь

      Пьяный солдат поет свою песню, глядя на немую Катрин. Она улыбается ему. Это еще раз, - перед тем, как ее изуродуют, - напоминает зрителю об ее способности любить.

      Обратить внимание

      Действия, связанные с применением силы, побуждают актеров шуметь. Когда исполнитель роли священника, рубя дрова, иногда слишком шумел, сцена проигрывала.

      Священник Гешоннека

      Хинц, в первой берлинской постановке, высекал этот образ словно бы топором. Гешоннек, актер сочный и яркий, дал больше раскрытий. В сцене в палатке командующего, когда тот презрительно выплескивает вино на его пасторский сюртук, священник, улыбнувшись с чувством юмора, дает понять молодому Эйлифу, что это всего лишь грубая шутка, а вовсе не неуважение к посланцу бога в протестантском войске. Он пел "Часы" тихо и с горечью; казалось, что снова видишь перед собой молодого священника в университетском городе Упсала. И эта война тоже была когда-то, в начале своем, другой, не лишенной идеалов. Гешоннек прибавил и другой прекрасный штрих. В третьей картине он вместе с Кураж возвращается с покупками. Немая Катрин бежит им навстречу, и мать велит ей не выть по-собачьи, чтобы не приводить в ужас священника, а сообщить все спокойно. Священник возражает Кураж необыкновенно деликатным, смущенным жестом.
      В шестой картине после ухода Катрин священник Гешоннека незаметно подходит к висящей у стойки доске, где у Кураж мелом записано, сколько порций водки должен он оплатить, проиграв партию в шашки, и одну черточку стирает. При этом он показывает, что понимает, сколь недостойный поступок вынуждают его совершить его плачевные обстоятельства, и сожалеет о нем.
      Эта маленькая пантомима помогает последующей сцене предложения руки и сердца: более близкие отношения между ним и Кураж сделали бы подобные поступки излишними.

      Катрин

      Сидя снова на том же ящике, что и во время пения пьяного солдата, раненая лишь раз-другой осторожно ощупывает свой лоб, чтобы узнать, где именно находится рана; в остальном же только уступчивостью, с которой Катрин дает перевязать себя, она показывает, что знает, что значит для нее это рана. В ее пренебрежении к красным башмакам Иветты и в том, как она забирается в фургон, чувствуется протест: виновной в своем несчастье она считает мать.

      Непоследовательность

      Кураж произносила проклятие войне, собирая товары, при защите которых была изуродована ее дочь.
      Продолжая начатый в начале картины учет, она пересчитывала и вновь поступивший товар.

## КАРТИНА СЕДЬМАЯ

      \_Мамаша Кураж на вершине своей деловой карьеры.

      Мамаша Кураж изменила свое мнение о войне к лучшему и воспевает ее как добрую кормилицу\_.

      Главные мизансцены

      \_Мамаша Кураж изменила свое мнение о войне к лучшему и воспевает ее как добрую кормилицу\_. Фургон, который тянут Катрин и священник-буфетчик, появляется из глубины сцены и идет вдоль рампы. Кураж шагает рядом, споря со своими спутниками, а потом песней обращается к зрителям. Антракт.

      Признаки того, что дела поправились

      После сорока примерно спектаклей нам показалось, что в шестой картине, производя учет товара, Кураж, в знак того, что ее дела немного поправились, должна носить кольца на пальцах, а на шее цепочку из серебряных талеров. Но после еще нескольких спектаклей один из нас заметил, что это не вяжется со словами Кураж о кураже бедняков, и мы решили отнести признаки благосостояния к седьмой картине. Здесь, когда Кураж берет назад свое проклятие войне, признаки недавно достигнутого благосостояния показывают, как это и требуется, что она подкуплена.
      В этой короткой картине, кстати сказать, Вайгель показала Кураж в расцвете жизненных сил, как до сих пор только в пятой картине (битва); но здесь она была веселая, а там мрачная.

      Кураж Гизе

      Опять-таки, памятуя, где она выступает, Гизе во избежание всяких недоразумений играла эту картину, за которой идет антракт, пьяно шатаясь, размахивая бутылкой.

## КАРТИНА ВОСЬМАЯ

      \_Мир грозит мамаше Кураж разорением. Ее смелый сын совершает на один подвиг больше, чем требовалось, и бесславно заканчивает свою жизнь.

      До Кураж и до священника доходит слух о заключении мира. Встреча с поваром. Борьба за кормушку. Старая знакомая, которая на войне чего-то добилась. Опознание Питера-с-трубкой. Гибель Эйлифа, смелого сына Кураж. Его казнят за одно из тех преступлений, за которые его награждали во время войны. Время мира кончилось снова. Кураж покидает священника и уходит с поваром за шведским войском\_.

      Главные мизансцены

      \_До Кураж и до священника доходит слух о заключении мира\_. Справа стоят горожане, старая женщина и ее сын, которые хотят продать домашнюю утварь. Час еще ранний, и из стоящего слева фургона им отвечает ворчливый и сонный голос Кураж. Затем справа раздается колокольный звон, священник вылезает из-под фургона, где он спал, а Кураж высовывает из фургона голову. Старая женщина явно обрадована, Кураж - нет.
      \_Встреча с поваром\_. Колокола мира начинают приводить всяких гостей. Сначала - как и все, справа - приходит повар, оборванный, с узлом, который и составляет все его достояние. Буфетчик-священник глядит на него невесело, но Кураж, заплетавшая косу, подбегает к нему и жмет ему руку. Она усаживает его на стоящую перед фургоном скамейку, а священник уходит за фургон - надеть свой пасторский сюртук. Почти как влюбленные сидят они среди колокольного звона и рассказывают друг другу о банкротстве, которое принес им мир.
      \_Борьба за кормушку\_. Когда священник возвращается, - он стоит посреди сцены, напоминая последний передний зуб в беззубом рту, - повар начинает нападать на него. Когда Кураж скрывается в фургоне, чтобы уложить для продажи товар, который она купила, потому что священник обещал ей долгую войну, священник униженно просит повара, снимающего уже портянки, ибо он намерен остаться здесь, чтобы тот не лишал его крова. В ответ повар только пожимает плечами.
      \_Старая знакомая, которая на войне чего-то добилась. Опознание Питера-с-трубкой\_. Еще одна гостья. В сопровождении слуги, толстая, задыхающаяся, с палкой, но в черном шелку, входит полковница Штаремберг, бывшая лагерная проститутка. Она вышла из коляски, чтобы повидаться с Кураж, и видит повара, которого она знает как Питера-с-трубкой. Она гневно разоблачает его перед Кураж, которая еле удерживает Иветту, готовую броситься на повара с палкой.
      \_Гибель Эйлифа, смелого сына Кураж. Его казнят за одно из тех преступлений, за которые его награждали во время войны\_. Когда женщины уходят, повар мрачно надевает портянки, а священник торжествует. Оба, вздыхая, вспоминают о добрых временах войны, как вдруг, под звон колоколов мира, несколько солдат с пищалями вводят богато одетого, закованного в кандалы прапорщика Эйлифа. Он падает духом, услыхав, что его мать ушла. Священник дает ему глоток водки и, снова став попом, провожает его к месту казни.
      \_Время мира кончилось снова. Кураж уходит с поваром за шведским войском\_. Повар пытается растормошить находящуюся в фургоне немую Катрин и выпросить у нее кусок хлеба. Сияя от радости, вбегает Кураж: время мира кончилось снова. Повар утаивает от нее смерть Эйлифа. Вместе с поваром она укладывает свои пожитки в фургон, и они отправляются в путь без священника.

      Подготовка

      Разговор с поваром в восьмой картине Вайгель очень тщательно подготавливала в разговоре со священником в картине шестой. Слова "а по мне славный был человек" она произносила с большей задумчивостью и теплотой, чем того требовало шутливое возражение священнику. Поэтому в восьмой картине она имела дело с уже осведомленной публикой и могла говорить с поваром трезвым и сухим тоном, благодаря чему разорение становилось трогательно-забавной темой любовной беседы.

      Достоинство жалкого состояния

      В петушиной схватке "священник - повар" исполнитель роли священника Хинц достигал необыкновенного эффекта естественности, когда, сбросив с себя неожиданно всякую надменность, просил повара не выдворять его, потому что он, священник, стал лучше и не может уже читать проповеди. Его страх потерять работу придавал ему какое-то новое достоинство.

      Унижения

      Повар тоже умеет сносить унижения. Во время разговора со священником он, торжествуя, снял сапоги и портянки, как человек, который наконец добрался до цели долгого странствия. Поэтому Иветта застает его босым, что смущает старого донжуана. Он озабоченно обувается после разоблачения, когда священник его отчитывает. Сцену, где повар клянчит еду у Катрин, Бильдт играл мастерски. Взвалив на плечи узел и готовясь уйти, он сначала небрежно ударял палкой в подвешенный к фургону барабан. Крича в фургон, он произносил слова "сало" и "хлеб" тоном знатока и гурмана: голодал повар.

      Удавшаяся продажа

      Иветта Потье - единственное в пьесе лицо, добившееся счастья; она удачно продалась. Хорошая еда обезобразила ее так же, как Катрин шрам; она до того жирна, что можно подумать, что еда стала единственной ее страстью. С акцентом австрийской аристократки произносит она даже вульгарные ругательства "несчастный потаскун", "паршивый босяк", "прожженный растлитель", которыми, шипя, осыпает повара, покуда Кураж отдает какие-то распоряжения священнику.

      Лютц в роли Иветты

      Полковницу Штаремберг, бывшую лагерную проститутку, роль, никогда не вызывавшую особых трудностей, Лютц играла в спектакле "Берлинского ансамбля" - после таких репетиций, каких обычно требуют только громадные роли, с волнением, но превосходно. Она одевалась так, что делалась похожа на бочонок, изводила фунтами пудру, говорила с одышкой и, переваливаясь, носила перед собой свой живот, как некую достопримечательность. К тому же ругалась она как извозчик. Но злость ее на того, кто когда-то ее соблазнил, была так велика, что, казалось, она проклинала пышное свое богатство и высокое положение, считая их виновником несчастного повара. И каким-то непередаваемым приемом ей удавалось найти в своей карикатурно безобразной толстухе остаток того изящества, которое делало такой приятной инфантильную особу третьей картины.

      Война-кормилица

      Запыхавшись, но вне себя от радости, что война продолжается, Кураж прибегает из деревни, и, довольная, просит повара снять у нее с плеча корзину с товаром. Новые коммерческие дела дадут ей возможность содержать повара. О возможности встречи с сыном она говорит с легким сердцем: "А недолго мир простоял, верно? И снова все по старой колее пошло". Она проедет по его могиле.

      Деталь

      Когда укладывают вещи, появляется немая Катрин. Она видит, что повар глядит на ее шрам, и, испуганно закрыв шрам рукой, отворачивается. Она стала бояться света.
      И в одиннадцатой картине, когда солдаты вытаскивают ее из фургона, она закрывает глаз рукой.

## КАРТИНА ДЕВЯТАЯ

      \_Плохие времена. Война принимает скверный оборот. Ради свой дочери Кураж отказывается от пристанища.
      Повар получил в наследство трактир в Утрехте. Немая Катрин узнает, что повар не хочет брать ее в Утрехт. Песня об искушениях великих людей. Немая Катрин, решив избавить мать от выбора, собирает свои вещи и оставляет послание. Мамаша Кураж не дает Катрин убежать и вместе с ней, без повара, продолжает свой путь. Повар идет в Утрехт\_.

      Главные мизансцены

      \_Плохие времена. Повар получил в наследство трактир в Утрехте\_. В зимнюю непогоду, на рассвете, Кураж и повар, превратившиеся в оборванцев, останавливают свой оборванный фургон у дома приходского священника. Повар раздраженно снимает с себя постромки и признается Кураж, что он получил в наследство трактир в Утрехте и хочет податься туда. Он приглашает ее отправиться с ним. Присев на дышло, замерзшая Кураж жалуется на плохие дела: война уже с трудом прокармливает себя.
      \_Немая Катрин узнает, что повар не хочет брать ее в Утрехт\_. Повар прерывает разговор матери и дочери о мирной жизни в Утрехте и отзывает мать в сторону (направо, к дому священника). Катрин, спрятавшись у фургона, слышит, как повар отказывается взять ее с собой.
      \_Повар и Кураж поют песню об искушениях великих людей\_. Исполняя эту песню нищих, Кураж в отчаянье обдумывает предложение повара, эту, вероятно, последнюю возможность найти пристанище.
      \_Немая Катрин, решив избавить мать от выбора, собирает свои вещи и оставляет послание\_. К концу песни Кураж принимает решение отклонить предложение повара. Она идет еще с ним в дом священника, ради миски супа. Катрин выходит из фургона с узлом и вешает на дышло фургона юбку матери, а поверх юбки - штаны повара.
      \_Мамаша Кураж не дает Катрин убежать и вместе с ней, без повара, продолжает свой путь\_. Кураж застает Катрин за приготовлениями к бегству. Она кормит ее, как маленького ребенка, супом и уверяет ее, что у нее, Кураж, и в мыслях не было оставить фургон. Она выбрасывает узел с вещами повара и его штаны, впрягается вместе с Катрин в фургон и отправляется с ней в путь (за дом, направо).
      \_Повар идет в Утрехт\_. Повар не находит на прежнем месте ни фургона, ни женщин. Он молча берет свой узел и отправляется к своему пристанищу, в глубину сцены, направо.

      Повар

      Повара в этой сцене ни в коем случае не следует изображать жестоким. Доставшийся ему в наследство трактир слишком мал, чтобы прокормить трех человек, а гостей изуродованная Катрин будет только отпугивать, в этом все дело. Его доводы не кажутся Кураж неубедительными. Вайгель ясно показывала, что Кураж обдумывает его предложение, когда во время первой строфы песни нищих глядит на фургон с выражением нерешительности, страха и жалости.

      Новая постановка 1951 года

      Эрнст Буш в роли повара пел песню нищих исступленно, задыхаясь, срывающимся голосом. Повар оправдывает свою непреклонность нападками на время. После песни он говорил с Кураж особенно бережно, немного грустно. Когда он, закусив, неуклюже спускается с лестницы и не застает фургона, трубка вываливается у него изо рта.

      Деталь

      В этой сцене, где ее доводы не очень сильны, Кураж говорила с дочерью так, словно та туга на ухо. Громкая, медленная речь Кураж создает впечатление, что она говорит и от имени повара, в чем она отнюдь не уверена.

      Демонстрация Катрин

      Вешая на дышло штаны и юбку, Катрин оставляет матери послание, объясняющее ее, Катрин, уход. Но актриса Хурвиц указывала и на некоторое злорадство Катрин: взглянув на дом священника, где мать и повар ели сейчас, вероятно, суп, она окидывала взглядом свою работу и, прикрыв рукой рот, подавляла жутковато-злое хихиканье, прежде чем удалиться.

      Деталь

      Говоря "ты и не думай, что я ему из-за тебя отставку дала", Кураж с ложки кормила Катрин.

      Кураж Гизе

      В сцене, где Кураж не дает немой Катрин уйти, Вайгель кормила ее с ложки. Гизе придумала еще одну прекрасную деталь: сливая с тарелки в ложку последние капли супа, она подчеркивала и выделяла слово "фургон" (которое выговаривала на баварский манер), чем передавала неуклюжую деликатность маленьких людей, которые подчас, принося жертву, приписывают своему поведению эгоистические мотивы, чтобы не унижать тех, кто вынужден эту жертву принять.

      В новой постановке

      После того как Кураж накормила дочь и перед тем как выбросить из фургона пожитки повара, она ставит тарелку на лестницу дома священника. Но она уже не отпускает Катрин от себя, а тянет ее за собой сначала к лестнице, а потом к фургону. Там она отнимает у нее ее узел и со злостью бросает его в фургон.

      Кураж Гизе

      Тяжело доковыляв до середины лестницы, Кураж низко кланялась, словно дверь дома священника была открыта. Поставив тарелку на лестницу, она еще раз низко кланялась. Затрудненность подъема на лестницу показывала, как стара была Кураж, когда она отказывалась от пристанища; нищенский поклон показывал, какая жизнь ждала ее на дороге.
      Вайгель переняла эти поклоны.

      Повар отправляется в Утрехт

      Такие сцены нужно разыгрывать подробно. Кураж и Катрин впрягаются в фургон, подают его немного назад, чтобы обогнуть дом священника, и уходят направо. Повар появляется еще с куском хлеба во рту, видит свои пожитки, подбирает их и, широко шагая, уходит в глубину сцены. Видно, как он удаляется. Становится ясно: пути разошлись.

## КАРТИНА ДЕСЯТАЯ

      Все еще на дороге

      \_Мать и дочь слушают песню о пристанище, доносящуюся из какой-то крестьянской хижины\_.

      Песня о пристанище в мюнхенском спектакле

      Прекрасной особенностью мюнхенского спектакля было то, что песня эта пелась с вызывающей самоуверенностью. Кичливая хозяйская гордость поющей крестьянки подчеркивала граничащую с проклятием отверженность Кураж и Катрин.

      Показ нежелателен

      Кураж и Катрин появляются впряженными в фургон. Они слышат голос в хижине, останавливаются, слушают, тянут свой фургон дальше. Что происходит у них в душе, не нужно показывать; публика может это представить себе.

      Деталь

      Трогаясь в путь, Вайгель в одном из позднейших спектаклей задрала голову и помотала ею, как усталая кляча, когда она трогает с места. Это движение едва ли воспроизводимо.

## КАРТИНА ОДИННАДЦАТАЯ

      Немая Катрин спасает город Галле

      \_Готовится нападение на город Галле. Солдаты заставляют молодого крестьянина показать им дорогу. Крестьянин и крестьянка призывают немую Катрин помолиться с ними за город Галле. Немая влезает на крышу сарая и бьет в барабан, чтобы разбудить город Галле. Ни предложение пощадить в городе ее мать, ни угроза разрушить фургон не могут заставить Катрин прекратить барабанный бой. Смерть немой Катрин\_.

      Главные мизансцены

      \_Готовится нападение на город Галле. Солдаты заставляют молодого крестьянина показать им дорогу\_. Прапорщик с двумя солдатами являются среди ночи на крестьянский двор. Они вытаскивают из дома заспанных крестьян, а из фургона немую Катрин. Угрозой заколоть единственного вола они заставляют молодого крестьянина стать их проводником. (Они уводят его в глубину сцены, все уходят направо.)
      \_Крестьянин и крестьянка призывают немую Катрин помолиться с ними за город Галле\_. Крестьянин приставляет к сараю (справа) стремянку, влезает на крышу и видит, что роща кишит вооруженными людьми. Слезая с лестницы, он говорит крестьянке, что они не должны подвергать себя опасности попыткой предупредить город. Крестьянка подходит к Катрин (направо, к рампе), призывает ее помолить бога помочь городу и молиться, стоя на коленях, вместе с ней и с крестьянином.
      \_Немая влезает на крышу сарая и бьет в барабан, чтобы разбудить город\_. Из молитвы крестьянки Катрин узнает, что дети города Галле в опасности. Она, крадучись, достает из фургона барабан, тот самый, который она принесла, когда ее изуродовали, и взбирается с ним на крышу сарая. Она начинает бить в барабан. Крестьяне тщетно пытаются утихомирить ее.
      \_Ни предложение пощадить в городе ее мать, ни угроза разрушить фургон не могут заставить Катрин прекратить барабанный бой\_. Услыхав бой барабана, прапорщик и солдаты с молодым крестьянином прибегают обратно, солдаты выстраиваются перед фургоном, и прапорщик угрожает крестьянам мечом. Один из солдат выходит на середину сцены, чтобы договориться с Катрин, затем туда идет прапорщик. Крестьянин подбегает к пеньку (слева, у рампы) и начинает рубить его топором, чтобы заглушить барабанный бой. Катрин побеждает в этом соревновании шумов. Прапорщик хочет войти в дом, чтобы поджечь его, крестьянка указывает на фургон. Пиная молодого крестьянина ногами, один из солдат заставляет его рубить топором фургон, другого солдата посылают за пищалью. Он устанавливает ее, и прапорщик велит открыть огонь.
      \_Смерть немой Катрин\_. Катрин падает лицом вперед, палочки в ее опускающихся руках делают еще два удара; одно мгновение прапорщик торжествует, затем отвечают орудия Галле, повторяя такт ударов немой Катрин.

      Плохие комики всегда смеются, плохие трагики всегда плачут

      И в веселых, и в печальных сценах много значит соединение точности и небрежности, непринужденная уверенность сценического воплощения фабулы. Актеры располагаются и группируются так же, как в детских играх типа рулетки падают в отверстия деревянной доски пущенные наудачу шары, но если в их играх наперед неизвестно, какой шар попадает в какое отверстие, то в мизансценах только кажется, что это неизвестно заранее. Неподвижность и тяжеловесность, царящие обычно в Германии в печальных сценах, происходят и оттого, что в трагических местах о теле без всякой на то причины забывают, и кажется, что оно находится во власти мышечных спазм. Безобразие!

      Два страха немой Катрин

      Немой Катрин ее немота не приносит пользы, война подсовывает ей барабан. Она должна взобраться на крышу сарая с непроданным барабаном, чтобы спасти детей города Галле.
      Нужно избегать штампованного героизма. Немая Катрин одержима двумя страхами: страхом за город Галле и страхом за себя.

      "Драматическая сцена"

      Сцена с барабаном волновала зрителей особенно. Некоторые объясняли это тем, что эта сцена - наиболее драматическая в пьесе, а драматическое начало публика предпочитает эпическому. На самом же деле эпический театр способен передавать не одни только бурные события, стычки, заговоры, душевные муки и т. д., но их он также способен передавать. Пусть в этой сцене зрители отождествляют себя с немой Катрин; пусть вживаются в этот образ и с радостью чувствуют, что в них самих заложены такие силы - во всю пьесу, особенно, например, в первые сцены, они все равно не вживутся.

      Очуждение

      Чтобы спасти эту картину от того буйства на сцене, в котором все примечательное начисто пропадает, нужно особенно тщательно проводить очуждение.
      Например, разговор крестьян о нападении на город рискует оказаться просто "сопережитым", если он будет вовлечен в общую суматоху; пропадут реплики, где они оправдывают свое бездействие и подтверждают друг другу его необходимость, в силу чего им остается только молиться.
      Поэтому на репетициях актеров заставляли после их реплик прибавлять слова - "сказал он" и "сказала она". Получалось так:
      "- Часовой ведь есть, заметит, - сказала она.
      - Да, видно, часового на сторожевой башне они уже прирезали - сказал он.
      - Будь нас no-больше, - сказала, она.
      - Ты да я, да эта немая...- сказал он.
      - Стало быть, ничего не можем, говоришь? - сказала она.
      - Ничего, - сказал он" и т. д.

      Барабанный бой немой Катрин

      Так как Катрин все время наблюдает за происходящим во дворе, барабанный бой прерывается после слов:
      "Свят-свят. Что это она?"
      "Всех искрошу!"
      "Эй, ты, слушай! Мы тебе добром предлагаем".
      "По роже видать, что ты жулик".
      "Надо дом поджечь".

      Детали при бурных событиях

      Такие сцены, как та, где крестьянин пытается заглушить барабанный бой рубкой дров, нужно разыгрывать самым подробным образом. Катрин должна, барабаня, взглянуть на крестьянина и принять вызов. Режиссура должна проявить известную стойкость, чтобы в бурных сценах подобные пантомимы длились достаточно долго.

      Деталь

      Барабаня, Хурвиц показывала, что устает все больше и больше.

      Церемония отчаяния

      Жалобы крестьянки, у которой солдаты отнимают сына и дом которой они грозятся сжечь, когда немая Катрин начинает барабанить, чтобы разбудить горожан, должны звучать несколько заученно, в них должно быть что-то от "устойчивой реакции". Война длилась уже долго. Плач, мольба и донос приобрели застывшие формы: так принято вести себя, когда появляется солдатня.
      Стоит поступиться "непосредственным впечатлением" от конкретного, мнимо однократного акта ужаса, чтобы достичь более глубоких пластов ужаса, где частые, все время повторяющиеся беды заставили людей выработать церемониал защиты, который, впрочем, не избавляет их от страха в каждом конкретном случае. Этот страх должен проникнуть в показ церемониала.

      Играть возраст

      Во время гастрольной поездки одной очень молодой актрисе представилась возможность сыграть по меньшей мере сорокалетнюю, но, как все женщины ее класса, рано состарившуюся крестьянку одиннадцатой картины. В таких случаях обычно пытаются заранее показать возраст путем изменения жестов и голоса, вместо того чтобы, предположив, что речь и повадка именно сорокалетней женщины даны уже в самой роли, находить просто каждую конкретную интонацию, каждую конкретную позу, чтобы таким индуктивным способом показать в конце концов сорокалетнюю женщину. Возраст этой крестьянки создавался увечьями и насилиями, жертвой которых ей случалось быть, абортами и похоронами рано умерших детей, тяжелой работой в детстве, телесными наказаниями, которым ее подвергали родители и муж, духовными наказаниями, которым ее подвергал священник, необходимостью подхалимствовать и лицемерить. Ведь только так, будучи сама жертвой насилия и доносов, могла она стать доносчицей и соглашательницей. По молодости лет актрисе было, конечно, трудно на репетиции становиться на колени, будь то для молитвы или для мольбы о пощаде, злосчастно-привычным движением. Она сразу и молила о милости и опускалась на колени, тогда как крестьянка должна была сначала стать на колени, а потом уж молить о милости: весь этот спектакль сознательно разыгрывался множество раз. Молясь, она должна была принять как можно более удобную позу, стать сперва на одно колено (при этом не оцарапав его), затем на другое, а потом сложить руки на животе. Кроме того, эта молитва должна быть, так сказать, предварительной; крестьянка учит молиться незнакомую странницу. Тут актрисе пришла в голову хорошая мысль, "состарившая" ее больше, чем какое бы то ни было изменение голоса: после того бесчестного разговора, в ходе которого крестьянка и ее муж уверяют друг друга, что ничего не могут сделать для города, крестьянка, увидав, что Катрин застыла на месте, подбегала к немой и бросала на нее укоризненный взгляд: "Молись, убогая, молись!", словно обвиняя девушку в непростительной нерадивости, в нежелании что-либо предпринять. Сама молитва была обычным пустословием с любованием собственным голосом и подслушанными у попа каденциями, выражающими повиновение любым предначертаниям господа бога; но своим описанием движущихся на город врагов крестьянка показывала, что она не лишена воображения, отчего ее безразличие становилось еще преступнее, а к концу молитвы начинала молиться чуть ли не "вправду": молясь, она делалась как бы благочестивее. Все это не свойственно людям молодым, и благодаря своей речи, своей повадке, то есть реализму речи, реализму повадки, актриса сумела постепенно на глазах постареть, вернее сказать, состарить крестьянку. Конечно, при таком способе игры нужно, чтобы театр потом оценил полученный результат честно и беспристрастно и, если требуемый возраст персонажа не будет достигнут, немедленно передал эту роль другому исполнителю.
      Когда Регина Лютц играла ставшую полковницей проститутку Иветту Потье, нужно было показать вытекавший из фабулы особый возраст полковницы. Лютц играла женщину, которую война сделала проституткой, а проституция - богатой полковницей. Актриса показывала, чего стоит этот успех. Иветта быстро, не по годам, постарела. Единственные радости, которые ей остались, - это обжорствовать и командовать. Эти радости совершенно обезобразили ее. Она ходит вразвалку, неся перед собой свой живот, как некую достопримечательность. Надменно опущенные уголки рта показывают степень ее оглупения, она жадно глотает воздух, как вытащенная из воды рыба. С мстительным злорадством старых неудачников набрасывается она на повара. Но эта карикатурно расплывшаяся особа все еще сохраняет что-то от прежнего своего изящества лагерной проститутки.
      По этому же принципу готовила молодая Кете Рейхель роль старухи, которая в восьмой картине вместе со своим сыном пытается продать Кураж домашний скарб. Так как эта сцена показывает реакцию некоторых людей на весть о мире, актриса решала свою задачу в связи с задачей этой сцены и изображала старуху, показывая несколько замедленные реакции старого человека. Когда издали доносился крик "Мир!", она рукой отстраняла от уха платок, и это свидетельствовало не столько о плохом слухе, сколько о некоторой отрешенности от мира, свойственной часто старым людям.
      Ее голова рывками поворачивалась к тому, кто говорил, словно старуха пыталась составить из чужих мнений свое собственное.
      Она понимает, что заключен мир, и ей становится дурно от радости. Но она спешит взять себя в руки, чтобы поскорее пойти домой. Небольшого роста, она идет широкими шагами, как ходят старые люди, которые должны хорошо размерять свои силы.

      Прапорщик в новой постановке

      был не кто иной, как строптивый молодой солдат из четвертой картины. Лекция Кураж и некоторые другие лекции оказали, по-видимому, свое действие: Великая капитуляция сделала этого человека пустым, холодным и жестоким офицером. Узнать его можно разве лишь по реплике: "Я офицер, слово чести!", напоминающей фразу: "Я отличился и требую заслуженной награды".
      Немая Катрин совершенно его изматывает. От отчаяния он перестает кричать на своих подчиненных и умоляет их помочь ему советом. Когда ударяют пушки разбуженного барабанным боем города, он садится на землю и, как ребенок, барабанит кулаками.

      Солдаты в новой постановке

      показывают полное безразличие. Они предоставляют офицеру волноваться за операцию. Поступок немой Катрин производит впечатление и на них, они наслаждаются поражением своего офицера и ухмыляются, когда он не смотрит в их сторону. Солдат, которому велено принести пищаль, движется с той знакомой медлительностью, к которой нельзя придраться. Однако он открывает огонь. Эти солдаты непохожи на китайских добровольцев в Корее, о которых западногерманский журнал "Шпигель" пишет:
      "Китайцы бросились на минные поля американцев. Чтобы дать возможность прорваться другим, солдаты первой волны шли на мины, которые, взрываясь, разносили их на куски. Множество бездыханных и умирающих висело на американской колючей проволоке. Опешившие джи-ай думали, что китайцы находятся под действием наркотика. (Они все были трезвы, как показал осмотр пленных.)"

## КАРТИНА ДВЕНАДЦАТАЯ

      Кураж продолжает свой путь

      \_Крестьянам приходится убеждать Кураж, что Катрин мертва. Колыбельная песня. Мамаша Кураж оплачивает погребение Катрин и принимает соболезнования крестьян. Мамаша Кураж впрягается одна в свой пустой фургон. Все еще надеясь наладить торговлю, она следует за оборванным войском\_.

      Главные мизансцены.

      Фургон стоит на пустой сцене. Мамаша Кураж держит голову мертвой Катрин у себя на коленях. Крестьяне, вплотную друг к другу, с враждебным видом стоят у ног покойницы. Кураж говорит так, словно ее дочь только спит, и сознательно пропускает мимо ушей упрек крестьян, считающих, что она виновата в смерти дочери.
      \_Колыбельная песня\_. Лицо матери низко склонилось к лицу дочери. Песня не смягчает крестьян.
      \_Мамаша Кураж оплачивает погребение Катрин и принимает соболезнования крестьян\_. Поняв, что последнее ее дитя погибло, Кураж с усилием встает и, обойдя труп (справа), ковыляет вдоль рампы за фургон. Она возвращается с куском грубого полотна, через плечо отвечает на вопрос крестьянина, есть ли у нее кто-нибудь еще: "Сын остался, Эйлиф" - и, спиной к рампе, покрывает труп полотном. Затем, стоя в головах трупа, она натягивает простыню на лицо покойницы и становится позади трупа, лицом к рампе. Крестьянин и его сын пожимают ей руку и церемонно кланяются, перед тем как унести тело (направо). Крестьянка тоже пожимает руку Кураж, идет направо, но в нерешительности останавливается. Женщины обмениваются несколькими словами, затем крестьянка уходит.
      \_Мамаша Кураж впрягается одна в свой пустой фургон. Все еще надеясь наладить торговлю, она следует за оборванным войском\_. Старуха медленно подходит к фургону, убирает постромку, за которую до сих пор тянула фургон немая Катрин, берет палку, осматривает ее, надевает на нее петлю другой постромки, сует палку под мышку и трогает с места. Когда она склоняется над дышлом, начинается последняя строфа песни Кураж. Круг начинает вращаться, Кураж совершает один оборот вокруг сцены. Занавес падает, когда она вторично поворачивает направо, в глубь сцены.

      Крестьяне

      Отношение крестьян к Кураж враждебно. Она причинила им большие неприятности и останется у них на шее, если не успеет присоединиться к войскам. К тому же, по их представлению, она виновата в случившейся беде. Кроме того, маркитантка - из тех неоседлых людей, которые во время войны грабят, убивают и мародерствуют, следуя в обозе за войском. Если они, пожимая ей руку, выражают ей соболезнование, то только в угоду обычаю.

      Поклон

      Во время всей этой сцены Вайгель показывала почти животное отупение Кураж. Тем прекраснее был низкий поклон, который она делала, когда уносили труп.

      Колыбельная песня

      Колыбельную песню нужно исполнять без всякой сентиментальности и без желания вызвать сентиментальность. Иначе ее смысл пропадет. В основе песни лежит убийственная мысль: пусть ребенку этой матери будет лучше, чем другим детям других матерей. Делая легкое ударение на словах "у нас", "моя", Вайгель показывала эту бесчестную надежду Кураж - уберечь в войне свое и, может быть, только свое дитя. Ребенку, которому было отказано в самом обыкновенном, обещалось нечто необыкновенное.

      Оплата погребения

      Даже платя за погребение Катрин, Вайгель еще раз указывала на характер Кураж. Она доставала несколько монет из висевшей у нее на плече кожаной сумки, одну из них клала обратно, а остальные отдавала крестьянам. Это нисколько не нарушало главного впечатления - впечатления ее растерянности.

      Последняя строфа

      Последняя строфа песни Кураж начинала звучать из оркестра, где размещался хор, когда Кураж медленно впрягалась в фургон. Еще раз ярко выражая нерушимую надежду Кураж поживиться на войне, эта песня приобретает особую силу благодаря отсутствию иллюзии, что ее поет вдали уходящее войско.

      Кураж Гизе

      Закрывая труп, Гизе, перед тем как окончательно опустить простыню на лицо Катрин, засовывала под полотно голову, чтобы еще раз поглядеть на дочь.
      И прежде чем тронуть с места фургон, она - еще один прекрасный вариант! - глядела вдаль, чтобы определить, куда ей направиться, и утирала нос указательным пальцем.

      Не торопиться

      В конце тоже нужно, чтобы публика видела катящийся фургон. Она, конечно, поймет, если фургон просто тронется. Когда он потом продолжает катиться, наступает момент раздражения ("хватит уже"). Когда он продолжает катиться и после этого, приходит более глубокое понимание.

      Движение фургона в последней сцене

      В двенадцатой картине крестьянский дом и сарай с крышей (из одиннадцатой картины) убирались, и оставались лишь фургон и тело немой Катрин. Таким образом, фургон двигался по совершенно пустой сцене (большие буквы "Саксония" убираются с началом музыки), чем вызывалось воспоминание об обстановке первой картины. Кураж со своим фургоном делала полный круг; она еще раз проезжала вдоль рампы. Сцена была, как обычно, ослепительно освещена.

      Открытия реалистов

      В чем состоит эффект такой игры Вайгель, которая, платя крестьянам за погребение Катрин, совершенно машинально кладет обратно в сумку одну из вытащенных оттуда монет? Вайгель показывает, что ее торговка, несмотря на всю свою боль, не разучивается считать, потому что ведь деньги достаются с трудом. И показывает это она как открытие относительно человеческого характера, создаваемого теми или иными обстоятельствами. В этом маленьком штрихе есть сила и неожиданность открытия. Выкопать правду из-под мусора трюизмов, наглядно связать единичное с общим, уловить особенное в широком процессе - это и есть искусство реалистов.

      Изменение текста

      После слов "даст бог, одна с фургоном управлюсь. Ничего - совсем пустой ведь" в мюнхенской, а потом и в берлинской постановке прибавлялись слова: "Надо опять торговлю налаживать".

      Мамаша Кураж ничему не научилась

      В последней сцене Кураж-Вайгель можно было дать лет восемьдесят. И она ничего не понимает. Она реагирует только на слова, связанные с войной, например, что нельзя отставать; грубый упрек крестьян, считающих ее виновницей смерти Катрин, она пропускает мимо ушей.
      Неспособность Кураж извлечь урок из невыгод войны была в 1938 году, когда эта пьеса писалась, прогнозом. В 1948 году, в связи с постановкой в Берлине, было высказано пожелание, чтобы хотя бы в пьесе Кураж прозрела.
      Чтобы при этом реализме пьесы что-то осталось для зрителя, то есть чтобы зрители чему-то научились, театры должны выработать такую манеру игры, которая не стремится к отождествлению зрителей с главным персонажем (героиней).
      Судя по отзывам зрителей и по газетным рецензиям, цюрихская первая постановка, например, находясь вообще-то на высоком художественном уровне, показывала войну как стихийное бедствие и неотвратимый рок и вдобавок убеждала сидевшего в зрительном зале мелкого буржуа в его собственной неуязвимости, в его способности выжить. Однако даже такой мелкобуржуазной Кураж в пьесе все время предоставлялась возможность выбора: "участвовать или не участвовать". Следовательно, и торгашество Кураж, ее корыстолюбие, ее готовность рисковать должны были в этой постановке предстать совершенно естественным, "вечно человеческим" поведением, так что выхода у нее как раз и не было. Да и то сказать, сегодня мелкий буржуа не может остаться в стороне от войны, как могла остаться Кураж. Спектакль способен разве лишь научить его подлинному отвращению к войне и в какой-то мере помочь ему понять, что не маленькие люди обделывают те большие дела, из которых война состоит. Пьеса потому и поучительней, чем действительность, что обстановка войны предстает в ней скорее как экспериментальная ситуация, созданная с разъяснительной целью; иными словами, зритель оказывается в положении ученика - коль скоро играется пьеса верно. У той части зрителей, что принадлежит к пролетариату, классу, который действительно способен выступить против войны и ее победить, можно, тоже, конечно, только при верной игре, обострить понимание связи между войной и коммерцией: пролетариат как класс может покончить с войной, покончив с капитализмом. Конечно, адресуя эту пьесу пролетарской части публики, нужно считаться и с происходящим, как в театре, так и за его пределами, процессом самопознания этого класса.

      Эпический элемент

      Что касается эпического начала в постановке Немецкого театра, то оно сказалось и в мизансценах, и в рисунке образов, и в тщательной отделке деталей, и в непрерывности действия. Постоянная противоречивость не оставлялась без внимания, а подчеркивалась, и отдельные части, будучи выразительны сами по себе, хорошо складывались в одно целое. Однако истинного своего назначения эпическое начало не выполнило. Показывалось многое, но момент показа в конечном счете отсутствовал. Он выступил ясно только на нескольких репетициях, связанных с заменой исполнителей. Тут актеры "маркировали", то есть показывали позы и интонации только новому своему партнеру, и все приобретало ту прекрасную свободу, непринужденность, ненавязчивость, которая заставляет зрителя самостоятельно думать и чувствовать.
      Этого главного элемента эпической игры никто не хватился; потому, видно, актеры и не осмелились предложить его публике.

      По поводу самих этих заметок

      Надо надеяться, что эти заметки, дающие ряд нужных для постановки пьесы пояснений и рассказывающие о всякого рода находках, не произведут впечатления фальшивой серьезности. В изложении просто трудно передать ту легкость и беззаботность, которые составляют существо театра. Искусства, вместе со всем поучительным, что в них есть, принадлежат к развлечениям.

## КОГДА ЗАГОВОРИЛ КАМЕНЬ

      К тому моменту, когда немая Катрин забирается на крышу риги и начинает бить в барабан, чтобы разбудить город Галле, в ней уже давно произошла большая перемена. Веселая и приветливая молодая девушка, которую мы видели в фургоне мамаши Кураж, ехавшей на войну, превратилась в опустившееся озлобленное существо. Она и внешне очень изменилась, не столько лицом, детская простота которого стала инфантильностью, сколько всей фигурой, отяжелевшей и бесформенной. Вместе с молящимися крестьянами она стоит на коленях у самой рампы, немного позади крестьянки, которая говорит ей через плечо, что маленькие дети ее шурина тоже находятся в окруженном городе.
      Лицо Катрин неподвижно, оно, как помутневшее зеркало, давно уже утратило способность что-нибудь отражать. Она только отползает назад и, удалившись от молящихся, кидается, стараясь не шуметь, к фургону и хватает барабан, который висит там, словно выставлен на продажу. Это тот самый барабан, который ее мать несколько лет назад нашла в партии вновь закупленного товара; Катрин так упорно защищала тогда этот товар от мародерствующих ландскнехтов, что вышла из стычки с безобразящим ее шрамом на лбу. Немая отвязывает барабан, закидывает его за спину, крадется к риге, подтыкает длинные юбки и влезает на крышу. Люди молчат - решает заговорить камень.
      (Актриса показывает, что спасительница города торопится, но в то же время делает все целесообразно, как работу. Многие актрисы постарались бы не подтыкать юбки перед зрителями, забывая, что юбки помешают не только исполнительнице, но и немой.) На крыше она смотрит туда, где предполагается спящий город, и сейчас же начинает бить в барабан. (Актриса зафиксировала в этой сцене ту неуклюжесть, с которой она взбиралась по лестнице в первый раз.) Она держит в руках барабанные палочки и выбивает два такта с ударением, как в слове "бе - да". Молящиеся крестьяне вскакивают, крестьянин бежит к ней (ему мешает ревматизм), немая неуклюже втаскивает лестницу к себе на крышу и продолжает бить в барабан.
      (С этого момента внимание актрисы мучительно раздваивается между городом, которому нужно так много времени, чтобы проснуться, и людьми во дворе, которые ей угрожают.)
      Внизу крестьянин, согнувшись, ищет камни, чтобы забросать ими барабанщицу; крестьянка бранится и умоляет ее перестать: "Пожалей нас! Неужто души в тебе нет?". Барабанщица бросает холодный взгляд вниз на испуганных крестьян и вновь оборачивается к городу, который, по-видимому, все еще не проснулся. (Тот, кто сострадает многим, не смеет сострадать одному.)
      Вбегают ландскнехты. Офицер, выхватив саблю, угрожает крестьянам. Они падают перед ним на колени, как только что перед своим богом. Ландскнехты предлагают "чужачке" сделку. Думая, что она боится за свою мать, находящуюся в городе, и из-за этого подняла шум, они обещают пощадить ее мать. Барабанщица не то не понимает, не то не верит кричащему ландскнехту. Вперед выступает офицер. Он хорохорится, он ручается ей своим честным словом. Она поднимает палочки еще выше, и после небольшой паузы, показывающей, что немая все поняла и обдумала, она барабанит вновь, громче, чем прежде. (Актриса использует этот маленький эпизод, чтобы раскрыть зрителю свою немую: она ни в грош не ставит честное слово палачей.)
      Офицер в бешенстве. Немая опозорила его перед солдатами. Он знает, что они сейчас ухмыляются за его спиной. Но крестьянин по собственному почину бежит за топором и начинает колотить по колоде для привязывания волов, чтобы этим "мирным шумом" заглушить шум барабана. Немая смотрит через плечо на него вниз. Она принимает вызов - кто громче. Проходит некоторое время. Потом офицер яростным жестом прекращает это. Все это бесполезно. Он кидается за дровами к дому, чтобы подкоптить барабанщицу словно окорок. Крестьянка перестает твердить молитвы и бросается к двери дома: "Ни к чему это, господин капитан. Городские огонь тут увидят - они сразу догадаются". Происходит нечто необыкновенное. Немая на крыше услышала слова крестьянки и смеется, она свесила голову вниз и смеется.
      (За две сцены до этого актриса тоже заставила Катрин смеяться. Перед своей попыткой к бегству, положив рядом юбку матери и штаны повара, она еще раз взглянула на свою злую проделку и усмехнулась в кулак зловещей усмешкой. Теперешний ее смех как бы гасит прежний.)
      Офицер взрывается. Он посылает одного из ландскнехтов за мушкетом. Крестьянке тоже кое-что приходит в голову. "Господин капитан, я чего надумала. Вот ихний фургон стоит. Порубите его, так она перестанет. У них, кроме фургона, ничего нет". Один из ландскнехтов пинками заставляет крестьянского парня взять жердь и ударить ею по фургону. Немая в отчаянии глядит на них, она издает жалобные стоны. Но она продолжает бить в барабан. (И актриса знает: начни немая на несколько мгновений раньше, правда будет потеряна. Крестьянка права, фургон для них - все; чего только не принесено ему в жертву!)
      Барабанщица начинает уставать, бить в барабан тоже работа; видно, как трудно ей поднимать руки с палочками. Она сбивается с такта. Все более напряженно, все с большим страхом смотрит она в сторону города, наклонившись, полуоткрыв рот - это придает ей что-то идиотское. Она начинает сомневаться, что в городе ее когда-нибудь услышат. (Актриса придавала до сих пор всем своим движениям некоторую неловкость, мы должны были понять: готова помочь самая беспомощная. Теперь она впадает в смятение.) Она в отчаянии, и перед ней возникает искушение - перестать барабанить. Вдруг парень отбрасывает жердь и кричит: "Бей же, а то все погибнут!" Ландскнехт ударяет его копьем. Сейчас он убьет его. Немая беззвучно рыдает и, прежде чем снова ударить в барабан, делает несколько неуверенных движений палочками. Ландскнехт возвращается с мушкетом. Он ставит его на подпорку, направляет на крышу и прицеливается. ("Самый последний раз: прекрати!") Немая наклоняется вперед, перестает барабанить и смотрит в дуло мушкета. В минуту величайшей опасности на ее бледном инфантильном лице еще раз появляется новое выражение: ужас. Затем одновременно сильным и предельно усталым движением она поднимает руки с палочками и, громко рыдая, продолжает бить в барабан. Ландскнехт стреляет, пуля попадает в нее, когда ее руки еще высоко подняты. Она наклоняется. Она успевает ударить один раз; второй удар, последний, звучит потому, что падает вторая рука. Мгновение царит тишина, и офицер говорит: "Утихомирили!" Но тут на смену барабанной дроби раздается гром пушек с городской стены, Катрин их уже не слышит... Город ее услышал. (Актриса, показывая героическое поведение, показала и тот особый путь, которым ее героиня приходит к нему: победу мужества над страхом.)

## ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ ФОРМЫ, СВЯЗАННОЙ С НОВЫМ СОДЕРЖАНИЕМ

      Фридрих Вольф

      Давно уже в сфере театра мы идем к одной цели, хотя исходные драматургические позиции у нас были разные. Большой и заслуженный успех Вашей "Мамаши Кураж" сделал необходимым для наших сегодняшних друзей театра широкое обсуждение Вашей драматургии. Разумеется, Вы не случайно назвали свою "Мамашу Кураж" хроникой, без сомнения, это одна из форм Вашего "эпического театра". Не хотите ли Вы этим сознательно выбранным стилем хроники еще раз подчеркнуть, что для Вас в первую очередь важно заставить обращаться к зрителям факты, голые факты. При этом речь идет о фактах, которые могли бы иметь место с исторической точки зрения (по Аристотелю). Грубо говоря: объективизирующий театр вместо психологизирующего, даже той ценой, что факты сами по себе часто не воздействуют на человека.

      Бертольт Брехт

      Хроника "Мамаша Кураж и ее дети" - термин хроника в жанровом отношении приблизительно соответствует "history" в елизаветинской драматургии - разумеется, не является попыткой убедить кого-либо в чем-либо демонстрацией голых фактов. Очень редко удается застигнуть факты в голом виде, и они, как Вы справедливо заметили, мало кого могут соблазнить. Необходимо, правда, чтобы хроники содержали нечто "фактическое", то есть были реалистическими. Нам ничего не дает также и противопоставление "объективизирующий театр против психологизирующего", потому что можно создать объективизирующий психологизирующий театр, сделав главным предметом представления преимущественно психологический "материал" и стремясь притом к объективности. Что же касается вышеупомянутой хроники, то я не считаю, что она оставляет слушателей в состоянии объективности (то есть в состоянии бесстрастного взвешивания всех "за" и "против"). Напротив, я верю, или, скажем, я надеюсь, что она настраивает их критически.

      Фридрих Вольф

      Ваш театр обращается прежде всего к познавательной способности зрителей. Вы хотите прежде всего пробудить в Ваших зрителях ясное сознание всех взаимосвязей данной и возможной ситуаций (общественных отношений) и таким образом подвести Ваших зрителей к правильным выводам и заключениям. Значит ли это, что Вы отказываетесь от обращения в тех же целях непосредственно к чувству, к эмоции: к чувству справедливости, стремлению к свободе, "священному гневу" против поработителей? Я сознательно ставлю вопрос так просто. Уточним: считаете ли Вы, что историческая хроника, такая, как "Гетц фон Берлихенген" (чей характер тоже не претерпевает почти никакого развития, изменения, "катарсиса", но который в первую очередь обращен к эмоциональному переживанию), мало подходит для современного зрителя? Полагаете ли Вы, что период гитлеризма с лавиной поддельных эмоций дезавуировал их так, что они нам сегодня уже заранее кажутся подозрительными?

      Бертольт Брехт

      Нет, эпический театр, который не является - хотя это иногда и утверждают - просто недраматическим театром, не провозглашал боевого клича: "здесь - разум, там - эмоция (чувства)", - хотя это иногда тоже утверждали. Он никоим образом не отказывается от эмоций. И уж подавно не отказывается от чувства справедливости, стремления к свободе и праведного гнева. Он не только не отказывается от них, но, не полагаясь на их наличие, сам стремится усилить и вызвать их. Страстность "критического отношения", которое он стремится пробудить в публике, никогда не кажется ему достаточной.

      Фридрих Вольф

      В Ваших текстах, которые проецируются на экран \_перед\_ отдельными сценами ("Трехгрошовая опера", "Кураж"), Вы объясняете зрителям заранее содержание действия. Следовательно, Вы сознательно отказываетесь от таких "драматических" элементов, как "напряжение" и внезапность, и тем самым Вы также отказываетесь от эмоционального переживания. Стремитесь ли Вы к тому, чтобы любой ценой прежде всего пробудить в зрителе "способность познания?" Не вытекают ли из этого для театра определенные последствия: познание без напряженного действия, без столкновения противостоящих образов, без изменения и развития характеров? Как оцениваются с точки зрения Вашей драматургии драматические элементы напряжения (экспозиция - завязка - перипетии - неожиданная развязка), почти детективное развитие действия в "Гамлете", "Отелло", "Коварстве и любви"?

      Бертольт Брехт

      Как достигается напряжение и неожиданность в театре подобного рода, коротко не расскажешь. Уже такие "истории", как "Король Иоанн", "Гетц фон Берлихенген", не считаются со старой схемой: "Экспозиция - завязка - неожиданная развязка". Разумеется, изменение и развитие характеров имеют место, но это не всегда "внутреннее изменение" или "развитие, приводящее к осознанию", часто это было бы не реалистично; а мне кажется, что для материалистического представления необходимо, чтобы сознание героев определялось их социальным бытием, а не драматургическими ухищрениями.

      Фридрих Вольф

      Как раз в Вашей "Кураж", в которой Вы, по-моему, наиболее последовательно выдерживаете эпический стиль, поведение зрителей показывает, что вершиной спектакля являются именно эмоциональные моменты (сигнал барабана немой Катрин, как и вообще вся эта сцена, смерть старшего сына, сцена матери с возгласом "будь она проклята, эта война!"). И мой основной вопрос вызван \_самим содержанием\_, которое и у Вас определило форму этого замечательно поставленного спектакля. Этот вопрос: не должна ли мамаша Кураж (исторично все то, что возможно) после того, как она понимает, что война себя не окупает, после того, как она потеряла не только свое имущество, но и своих детей, не должна ли она в конце пьесы стать совсем другой, чем вначале? И именно для наших сегодняшних немецких зрителей, которые даже "после того, как часы пробили двенадцать", все еще оправдывались: а что можно было поделать? Война есть война! Приказ есть приказ! Поневоле тянешь лямку дальше.
      Дорогой Брехт, вот отсюда-то и проистекает мой главный, главный \_и в Вашем смысле\_, вопрос (он вызван великолепной постановкой и игрой актеров в этом захватывающе-прекрасном спектакле). Поскольку мы оба стремимся к тому, чтобы содействовать сценическими средствами развитию, то есть изменению людей, значит, конечной целью является преображение людей на сцене и в сознании зрителей. На это Вы можете возразить: при помощи моего искусства я изображаю отношения столь же объективно необходимые, как сама жизнь, и этим я побуждаю зрителей самих решать в пользу добра или зла. Вы же (Вольф) уже на сцене вкладываете персты в язвы, Вы переносите решение на сцену, этот метод слишком болезнен, его современный зритель не переносит. Гомеопат во врачебной практике, на сцене Вы действуете, как хирург; я же иду обратным путем, и зрители совсем не замечают, что их лечат, и проглатывают свое лекарство. Правильно. И все-таки я бы очень хотел, чтобы Вы показали Вашу замечательную "Святую Иоанну скотобоен" в такой же совершенной постановке, - и Вы услышите, как взвоет толпа! Разумеется, бессмысленно доктринерствовать вокруг произведения искусства. Мои вопросы среди вавилонского столпотворения в театре служат только нашей общей цели: как нашему немецкому театру показать нашему народу то, что ему нужно. Конкретно: как нам вывести наш народ из его фатализма и активизировать против новой войны? И мне кажется, что "Кураж" могла бы быть еще более действенной, если бы слова "будь проклята война" нашли бы в конце у матери (как у Катрин) действенное выражение, стали бы выводом из приобретенного знания. (Ведь во время 30-летней войны крестьяне соединялись в отряды, чтобы обороняться против солдатни.)

      Бертольт Брехт

      В этой пьесе, как Вы правильно заметили, показано, что Кураж ничему не научили постигшие ее катастрофы. Пьеса была написана в 1938 году, когда ее автор предвидел большую войну. Он не был уверен, что люди "сами по себе" смогут извлечь уроки из несчастья, которое, по его мнению, должно было их постигнуть. Дорогой Фридрих Вольф, именно Вы подтверждаете, что автор был реалистом. Если даже Кураж ничему не научилась, публика может, по-моему, все же чему-то научиться, глядя на нее.
      Я вполне согласен с Вами, что вопрос о том, какие средства искусства 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

## НЕСЧАСТЬЕ САМО ПО СЕБЕ - ПЛОХОЙ УЧИТЕЛЬ

      В зрительном зале стоял кисловатый запах несвежей одежды; это не нарушало праздничного настроения. Тот, кто пришел, пришел из развалин и вернется в развалины. Так много света, как на сцене, не было ни на одной площади, ни в одном доме.
      Старый, мудрый декоратор еще из времен Рейнгардта встретил меня <как короля. Общий наш горький опыт содействовал жесткому реализму спектакля. Портнихи в костюмерной понимали, что костюмы в начале спектакля должны быть богаче, чем в конце. Рабочие сцены знали, каким должен быть брезент на фургоне Кураж: белый и новый вначале, грязный и заштопанный потом, затем снова почище, но никогда уже не будет он по-настоящему белым, а в конце превратится в лохмотья.
      Вайгель играла Кураж резко и гневно; не ее Кураж была в гневе, а она, актриса. Она показывала торговку, сильную и хитрую, которая одного за другим теряет на войне своих детей, но все время продолжает верить в прибыль, которую принесет война.
      Было много разговоров о том, что Кураж ничему не научили ее несчастья, что она даже в конце ничего не поняла. Но мало кто понял, что именно в этом горчайший и роковой урок пьесы.
      Успех пьесы - впечатление, которое она произвела, - был без сомнения велик. Люди на улице показывали на Вайгель и говорили: "Вот Кураж". Но я не верю теперь и не верил тогда, что Берлин и все остальные города, где шла пьеса, поняли пьесу. Они все были уверены, что извлекли уроки из войны; они не понимали, что Кураж и не должна была, по замыслу драматурга, чему-нибудь научиться на своей войне. Они не увидели того, что подразумевал драматург: что люди не извлекают уроков из войны.
      Само по себе несчастье - плохой учитель. Его ученики познают голод и жажду но это не жажда знаний и не голод по правде. Страдания не превращают больного в лекаря. Ни взгляд издалека, ни разглядывание вблизи не делают свидетеля экспертом.
      Зрители 1949 года и последующих лет не видели преступления Кураж, ее соучастия, ее стремления нажиться на выгодном дельце - войне; они увидели только ее неудачу, ее страдания. И так же они смотрели на гитлеровскую войну, соучастниками которой они были, - это, мол, была плохая война, и теперь они страдают. Короче говоря, все было так, как драматург им и предсказывал. Война принесла не только страдания, но и неспособность извлечь из этого какие-нибудь уроки.
      "Мамаша Кураж и ее дети" идет теперь уже шестой год. Несомненно, это блестящий спектакль, в нем играют большие актеры. Что-то изменилось, конечно. Сегодня эта пьеса - больше не пьеса, которая появилась слишком поздно, а именно \_после\_ войны. Это ужасно, но нам грозит новая война. Никто не говорит об этом, все об этом знают. Большинство не за войну. Но у людей так много забот. Нельзя ли устранить их при помощи войны? Все же в последнюю войну неплохо можно было заработать, во всяком случае, почти до самого конца. Разве не бывает счастливых войн?
      Я хотел бы знать, сколько сегодняшних зрителей "Мамаши Кураж и ее детей" понимают предостережение, заключенное в пьесе.

## 1955

## "ГОСПОДИН ПУНТИЛА И ЕГО СЛУГА МАТТИ"

## ОПЬЯНЕНИЕ ПУНТИЛЫ

      Для исполнителя роли Пунтилы главная трудность заключается в сценах опьянения, которые занимают девять десятых роли. Они подействовали бы отталкивающе и вызвали бы отвращение, если бы актер изображал ставшее театральным штампом пьяное топтание, то есть то состояние отравления, которое обесценивает и стирает все душевные и телесные движения. Штекель изображал особое, пунтиловское опьянение, такое, благодаря которому помещик достигает сходства с человеком. Далекий от мысли изображать обычные дефекты речи и движений, он показывал почти музыкально окрыленную речь и свободные, почти танцующие движения. Этому вдохновению, правда, препятствует массивность тела, которое слишком тяжело для движений, задуманных как неземные. Крылья, хоть и слегка поврежденные, вознесли его на гору Хательма. В любом движении пьяного чудовища, и в его смирении, и в его гневе на несправедливость, и в легкости, с какой он одаривает и принимает дары, и в его чувстве товарищества - наслаждение самораскрытия. Пунтила отказывается от своих владений, как Будда, изгоняет свою дочь, как библейский старец, приглашает женщин из Кургела, как гомеровский царь.

## АКТУАЛЬНА ЛИ ЕЩЕ У НАС ПЬЕСА "ГОСПОДИН ПУНТИЛА И ЕГО СЛУГА МАТТИ" ПОСЛЕ

      ТОГО, КАК ИЗГНАНЫ ПОМЕЩИКИ?

      Существует такое почтенное нетерпение, которое стремится к тому, чтобы театр показывал на сцене действительность лишь в ее последней стадии. Зачем заниматься помещиками? Разве их не изгнали? Зачем показывать такого пролетария, как Матти? Разве нет активных борцов? Нетерпение это почтенно, но было бы неправильно поддаться ему. То, что рядом с произведениями искусства, которые мы должны организовать, существуют еще произведения искусства, которые мы получаем в наследство, не аргумент до тех пор, пока мы не докажем полезность последних, даже если организация новых требует времени. Почему пьеса "Господин Пунтила и его слуга Матти" еще актуальна? Потому что нас учит не только борьба, но и история борьбы. Потому что наслоения прошедших эпох еще долго остаются в душах людей. Потому что в классовой борьбе победа на одном поле сражения должна быть использована для побед на другом и расстЕновка сил перед сражением может быть сходной. Потому что жизнь людей, освободившихся от своих угнетателей, первое время может быть трудной, как жизнь всех пионеров; ибо им приходится заменить систему, выработанную угнетателями, новой. Эти и им подобные аргументы могут быть приведены в защиту актуальности таких пьес, как "Господин Пунтила и его слуга Матти".

## "ДОПРОС ЛУКУЛЛА"

## ПРИМЕЧАНИЯ К ОПЕРЕ "ДОПРОС ЛУКУЛЛА"

## 1

      В опере "Допрос Лукулла" действие - осуждение потомками завоевательной войны - перенесено в преисподнюю. Это - прием, который часто применяется в классике ("Пролог на небесах" в "Фаусте", классическая "Вальпургиева ночь" в "Фаусте", "Орфей и Эвридика" Глюка и так далее, и так далее). Смысл этого приема заключается отнюдь не только в том, что он позволяет завуалировать и таким образом протащить какую-то идею, - конечно, сегодня на Западе невозможно было бы поставить пьесу, где, скажем, Макартур стоял бы перед судом, - для искусства прием этот таит в себе большие возможности, потому что позволяет зрителю самостоятельно открыть для себя злободневность происходящего на сцене и тем самым ощутить ее еще сильнее и глубже. Ведь наслаждение искусством (и то наслаждение познанием и импульсами, которое дает искусство) возрастает оттого, что публика побуждается к умственной деятельности, к открытиям, осмыслению действительности.

## 2

      Мы ставим оперу "Допрос Лукулла" Пауля Дессау. В основе оперы лежит пьеса для радио, написанная Бертольтом Брехтом в 1939 году, то есть в то время, когда начались захватнические и завоевательные войны, которые достигли апогея во второй мировой войне и ею завершились. Речь идет о суде над римским полководцем Лукуллом, который в последнем столетии до нашей эры напал со своими легионами на Азию и подчинил Римской империи не одно большое государство.

## ДИСКУССИЯ ОБ "ОСУЖДЕНИИ ЛУКУЛЛА"

      Опера была уже принята, когда началась кампания против формализма. В Министерстве народного образования были высказаны некоторые опасения. Авторам предложили снять оперу с постановки. Но последние были согласны лишь отказаться от договора, но не соглашались снимать оперу, потому что не считали ее формалистической. Высказанные аргументы не убедили их, а доводы, приведенные музыкантами, даже показались формалистическими. Авторы подчеркивали важность содержания, а именно осуждение захватнической войны. И они предложили не прекращать репетиции оперы, которые уже начались, чтобы можно было устроить закрытый просмотр для ответственных работников и деятелей искусства. Предложение было принято, и понадобились очень большие средства, чтобы осуществить намеченное. Во время просмотра содержание оперы произвело на зрителей большое впечатление, хотя бы уже потому, что соответствовало мирной политике ГДР, осуждающей захватнические войны. Но имелись также серьезные сомнения, и во время трехчасовой дискуссии между ведущими членами правительства во главе с президентом и авторами выяснилось, что опера в ее тогдашнем виде могла внести известную сумятицу в ход только что начавшейся кампании, которая имела важное значение, так как должна была уничтожить пропасть между искусством и новой публикой. Иносказательный характер текста затруднял его понимание, а музыка недостаточно соответствовала уровню музыкальной культуры широкой публики того времени и отдалялась от классической линии. Кроме того, в музыке преобладали мрачные и резкие части, в которых характеризовался агрессор. Брехт и Дессау изъявили согласие внести поправки в духе дискуссии и затем вновь поставить оперу на обсуждение. Когда на второй встрече в том же составе был показан новый текст и композитор представил изменения в партитуре, было решено осуществить постановку оперы и сделать ее предметом широкого обсуждения.

## МУЗЫКА ДЕССАУ К "ЛУКУЛЛУ"

## 1

      Музыка несравнимо проще, чем, скажем, музыка Рихарда Штрауса. Непредубежденной публике она может дать наслаждение, особенно такой публике, которая пришла, чтобы получить наслаждение.

## 2

      Музыка вообще не имеет ничего общего с формализмом. Она образцово служит тексту, ясна, мелодична, свежа. Мы видим призраки, если нам \_повсюду\_ мерещится формализм.

## 3

      Дессау нашел совершенно новые выразительные средства, которые нашим композиторам следовало бы изучать. Он умеет создавать арии на основе текста, который прежде давал материал только для речитативов. Его музыка способна выражать чувства людей.

## "КАВКАЗСКИЙ МЕЛОВОЙ КРУГ"

## ПРОТИВОРЕЧИЯ В "КАВКАЗСКОМ МЕЛОВОМ КРУГЕ"

## 1. ОСНОВНЫЕ ПРОТИВОРЕЧИЯ

      Чем энергичнее борется Груше за жизнь ребенка, тем сильнее ставит она под угрозу свою собственную жизнь; активность может привести ее к гибели. Виной тому война, существующий правопорядок, одиночество Груше и ее бедность. С правовой точки зрения, спасительница является воровкой. Ее бедность причиняет вред ребенку и в то же время возрастает из-за ребенка. Ради ребенка ей нужен был бы муж, но она боится потерять его из-за ребенка. И так далее.
      Постепенно, принося жертвы и благодаря этим жертвам, Груше становится для ребенка настоящей матерью, и в конце концов, после всех потерь, которые она понесла или едва не понесла, она больше всего боится потерять самого ребенка. Аздак своим мудрым решением помогает окончательно вызволить ребенка из беды. Он присуждает ребенка ей, потому что между ее интересами и интересами ребенка больше нет противоречий.
      Аздак - разочаровавшийся человек, который не хочет разочаровывать других.

## 2. ДРУГИЕ ПРОТИВОРЕЧИЯ

      Просители бросаются на колени перед губернатором, когда он в пасхальное воскресенье идет в церковь. Латники отгоняют их плетками, тогда они яростно бьются друг с другом за место впереди.
      Крестьянин, который очень дорого берет с Груше за молоко, потом дружески помогает ей поднять ребенка. Он не алчен, он беден.
      Архитекторы верноподданически кланяются адъютанту губернатора, но один из них кланяется не сразу, а лишь увидев, как это делают двое других. Они не лизоблюды от природы, им просто очень нужен заказ.
      Трусливый брат Груше неохотно принимает сестру, но он зол на свою жену, кулачку, потому что зависит от нее.
      Трусливый брат унижается перед своей женой - кулачкой, а по отношению к крестьянке, с которой заключает брачный договор, он спесив.
      Материнский инстинкт крестьянки, которая берет к себе ребенка против воли мужа, ограничен и условен, она выдает ребенка полиции. (Материнский инстинкт Груше, куда более сильный, даже очень сильный, тоже ограничен и условен: она хочет доставить ребенка в безопасное место и потом отдать.)
      Груше, служанка, против войны, потому что война отнимает у нее любимого человека; она советует ему держаться середины, чтобы выжить. Но во время побега в горы она, чтобы подбодрить себя, поет песню о народном герое Coco Робакидзе, который завоевал Иран.

## ПРИМЕЧАНИЯ К "КАВКАЗСКОМУ МЕЛОВОМУ КРУГУ"

## 1. УВЛЕКАТЕЛЬНОСТЬ

      Пьеса написана на одиннадцатом году эмиграции, в Америке, и многое в ее композиции объясняется отвращением автора к торгашеской драматургии Бродвея; но она содержит в себе также некоторые элементы старого американского театра, который достиг подлинного блеска в фарсе и шоу. Интерес в этих полных выдумки представлениях, напоминавших фильмы великолепного Чаплина, был направлен не только на интригу - а если интерес и был направлен на интригу, то в более грубой и общей форме, чем теперь, - он в большей мере касался проблемы "как". Сегодня абсолютно незначительные вещи преподносятся в увлекательном виде, например, рассказывается о лихорадочных попытках быстро состарившейся проститутки с помощью малоизящных трюков отдалить или вовсе исключить момент, когда ей придется отдавать клиенту свое слишком часто оперированное и очень болезненное влагалище. Радость, которую доставляет рассказчику сам процесс рассказывания, задушена страхом перед малой его эффективностью. Вернуть права этому чувству радости не означает, однако, лишить его всяких границ. Деталь приобретает большое значение, но в то же время и экономность становится важной. Фантазия нужна и для того, чтобы быть кратким. Это означает, что нельзя уходить от предмета, который сам по себе таит богатые возможности. Самый большой враг настоящей игры - это наигранность; витиеватость - признак плохого рассказчика, смакование - отвратительного самодовольства...

## 2. НЕ ПРИТЧА

      Испытание с меловым кругом из старого китайского романа и пьесы, как и Соломоново испытание с мечом, описанное в Библии, не потеряло своего значения как испытание материнской любви (путем выявления материнского инстинкта), даже если материнство рассматривается не с биологической точки зрения, а с социальной. "Кавказский меловой круг" - это не притча. Пролог мог бы привести к такому заблуждению, так как внешне вся фабула действительно служит для прояснения существа спора: кто является владельцем долины. Но при более внимательном рассмотрении фабула оказывается основой подлинного повествования, которое само по себе еще ничего не доказывает, а лишь содержит определенную мудрость, некую отчетливую позицию, весьма полезную при разрешении любого актуального спора, и тогда станет очевидно, что пролог представляет собой фон, оттеняющий практическое применение этой мудрости и ее происхождение. Таким образом, театр не должен здесь пользоваться той техникой, которую он выработал для пьес параболического характера.

## 3. РЕАЛИЗМ И СТИЛИЗАЦИЯ

      Актеры, режиссеры и оформители обычно добиваются стилизации за счет реализма. Они создают стиль, создавая некий "обобщенный" тип крестьянина, играя некую "обобщенную" свадьбу, воспроизводя "обобщенное" поле битвы; то есть они исключают все неповторимое, особое, противоречивое, случайное и создают затасканные или, во всяком случае, маловыразительные образы, которые обычно не являются результатом осмысления действительности, а представляют собой копии с оригинала, которые легко получить, потому что в самом оригинале заложены элементы стиля. Эти стилизаторы сами не имеют никакого стиля и не пытаются понять стиль реальности, а подражают методам стилизации. Совершенно очевидно, что всякое искусство украшает (это не означает "приукрашивает"). Оно украшает уже хотя бы потому, что призвано сделать реальность предметом наслаждения. Но это украшение, поиски формы, стилизация не должны быть подделками и приводить к выхолащиванию живого содержания. Исполнительнице роли Груше стоило бы внимательно приглядеться к красоте брейгелевской "Безумной Греты".

## 4. ЗАДНИЙ И ПЕРЕДНИЙ ПЛАН

      Существует такое американское выражение sucker, которое точно обозначает, что представляет собой Груше к тому моменту, когда берет ребенка. Австрийское слово die Wurzen обозначает нечто подобное, а в литературном немецком языке этому соответствовало бы слово "дурак" (в обороте "нашли дурака"). Из-за своего материнского инстинкта она подвергается преследованиям, испытывает трудности, которые едва не приводят ее к гибели. От Аздака она не требует ничего, кроме разрешения продолжать действовать, то есть "приплачивать". Она теперь любит ребенка; свое право на него она доказала своей готовностью и способностью к действиям. Теперь она уже не sucker более.

## 5. СОВЕТ ИСПОЛНИТЕЛЮ РОЛИ АЗДАКА

      Это должен быть актер, который способен изображать кристально честного человека. Аздак предельно честен; он разочарованный революционер, который играет опустившегося человека, как у Шекспира мудрецы играют простаков. Иначе его приговор после испытания с меловым кругом будет лишен всякой силы.

## 6. ДВОРЦОВЫЙ ПЕРЕВОРОТ

      Короткие приглушенные команды, которые отдаются во дворце (с промежутками и тихие, чтобы дать представление о величине дворца), уже не нужны больше после того, как они помогут репетирующим актерам. То, что происходит на сцене, не должно казаться куском, вырванным из взаимосвязанного целого, отрывком, который видишь здесь, перед воротами дворца. Это весь процесс, и ворота - именно \_эти\_ ворота. (Дворец во всей его величине также нельзя представить пространственно.) Что нам необходимо сделать, так это заменить статистов хорошими актерами. Хороший актер равен целому батальону статистов. Вернее, он больше.

## 7. БЕГСТВО В СЕВЕРНЫЕ ГОРЫ

      Когда в сцене "Бегство в северные горы" ("Кавказский меловой круг") показывается, что служанка, которая спасла от гибели ребенка, хочет избавиться от него, едва только она вывела его из зоны непосредственной опасности, то это не следует спешить рассматривать как нечто само собой разумеющееся. По крайней мере в драматургии это не является чем-то совершенно естественным, и всегда, особенно из-за опасения, что пьеса окажется слишком длинной, будет возникать искушение сцену "Бегство в северные горы" просто вычеркнуть. И аргументировать это будут тем, что из-за этой сцены притязания служанки на ребенка в дальнейшем ходе действия были бы менее оправданы. Но, во-первых, дело не в притязаниях служанки на ребенка, а в праве ребенка на лучшую мать: пригодность служанки, ее деловые качества и надежность отлично подтверждаются ее вполне оправданными колебаниями в момент, когда она берет ребенка. На первый взгляд ее поведение можно было бы расценить так: готовность к самопожертвованию имеет свои границы. Здесь тоже есть предел. В человеке заложена определенная мера этого качества, не меньше и не больше, и мера эта зависит также от конкретного положения человека. Она может быть израсходована полностью, она может быть восстановлена, и так далее, и так далее. Такой взгляд не лишен реалистичности, но все же он слишком механистичен. Лучше опираться на следующую концепцию: забота о ребенке и забота о собственной жизни и собственном благополучии с самого начала соседствуют в душе служанки и находятся в противоречии. Борьба между этими интересами в душе Груше будет продолжаться до тех пор, пока они не перестанут противоречить друг другу. Такая концепция позволит создать более глубокий и полнокровный образ служанки.

## 8. ОФОРМЛЕНИЕ СЦЕНЫ

      Сцену в этой пьесе следует оформить очень просто; различные задники можно наметить с помощью проекционного фонаря, но проецируемые картины должны иметь самостоятельное художественное значение. Актеры, исполняющие маленькие роли, могут быть заняты в нескольких ролях. Пять музыкантов сидят на сцене вместе с певцом и играют.

## 9. О МУЗЫКЕ К "МЕЛОВОМУ КРУГУ"

      В противоположность нескольким песням, связанным с тем или иным действующим лицом, музыкальная тема рассказчика должна быть исполнена холодной красоты и при этом не быть трудной. Мне кажется, что можно добиться особого эффекта с помощью некоторой монотонности; однако основная музыкальная тема каждого из пяти актов должна отчетливо варьироваться.
      В пении первого акта должно звучать что-то варварское, и основной ритм подготавливает и сопровождает появление губернаторской семьи и солдат, отгоняющих плетьми толпу. Пение с пантомимой в конце акта должно быть холодным и дать Груше возможность контригры.
      Для второго акта ("Бегство в северные горы") театру нужна очень энергичная музыка, которая держит весь этот эпический акт; но она должна быть тонкой и деликатной.
      В третьем акте звучит (поэтичная) тема таяния снегов, а в главной сцене необходимо подчеркнуть контраст между траурной и свадебной музыкой. Песня в сцене у реки имеет ту же мелодию, что и песня первого акта (Груше обещает солдату ждать его).
      В четвертом акте энергичная баллада об оборванце Аздаке (которая, кстати, должна быть лучше piano) дважды прерывается песнями самого Аздака, которые непременно должны быть легкими для исполнения, потому что играть Аздака должен лучший актер, а не лучший певец.
      В последнем акте (суд) в конце необходима хорошая танцевальная музыка.

## БРЕХТ КАК РЕЖИССЕР

      Режиссерское руководство Б. было куда менее заметным, чем у многих известных крупных режиссеров. У тех, кто наблюдал за ним, не создавалось впечатления, что он хочет "воплотить в актерах нечто витающее перед ним". Актеры не были для него "инструментами". Скорее он вместе с ними рассматривал историю, которую рассказывала пьеса, и помогал каждому выразить свою сильную сторону. Его вмешательство всегда шло "в направлении ветра" и было по большей части почти незаметным, он не принадлежал к числу людей, которые умеют мешать работе даже полезными замечаниями. В работе с актерами он напоминал ребенка, который, сидя на берегу заводи, старается прутиком на- править щепочки в прекрасное плаванье по реке.
      Б. много показывал, но только маленькими кусочками, и прерывал на середине, чтобы только не дать чего-нибудь законченного. И он всегда подражал при этом актеру, которому показывал, конечно, оставаясь самим собой. Его поведение говорило при этом: люди такого рода часто действуют вот так.
      Он любил работать над постановкой, окруженный целым штабом учеников. Он всегда говорил громко и выкрикивал свои предложения, адресованные актерам на сцене, обычно снизу, из зрительного зала, чтобы всем все было слышно. (Это не причиняло никакого вреда незаметности его вмешательства.) И он старался "и говорить, и слышать" одновременно. Удачные предложения он тотчас передавал дальше, всегда упоминая имя предложившего: "X говорит", "Y думает". Так работа становилась общей работой.
      Б. считал важными и паузы между разговорами и в разговоре, а также ударения. Даже знаменитым актерам он кричал, какие слова во фразе надо выделить ударением, или обсуждал с ними это.
      Длинные дискуссии Б. ненавидел. За время более чем двухсот репетиционных часов "Гувернера" дискуссии между зрительным залом и сценой заняли в общей сложности около четверти часа. Б. был за то, чтобы все пробовать. "Не говорите об этом, а сделайте это!" или "К чему говорить о причинах, показывайте ваше предложение!" - говорил он.
      Мизансцены и проходы должны были служить раскрытию фабулы и быть красивыми.
      Каждый актер должен был хотя бы на один момент привлечь зрение и слух зрителей. Ни один человек не проходит по жизни незамеченным - как же можно допустить, чтобы актер прошел незамеченным по сцене?
      На сцене у Б. все, конечно, должно быть правдивым. Но он отдает предпочтение особому виду правды. Когда зритель восклицает: "Это правда!" - значит, правда пришла к нему, как открытие. Б. имел привычку во время игры радостно указывать вытянутой рукой на актера, который как раз в этот момент показывал что-нибудь особенное или особенно важное в человеческой природе или человеческих отношениях.
      "Вот ваша минута, - постоянно кричал он актерам, - ради бога, не выпустите ее из рук. Сейчас ваш черед, к черту пьесу". Разумеется, это случалось только тогда, когда пьеса этого требовала или же разрешала это. "Интерес всех участников к творимому сообща делу - это и ваш интерес. Но, кроме этого, у вас есть собственный интерес, который приходит в известное противоречие с общим. От этого-то противоречия все оживает", - говорил он. Он никогда не допускал, чтобы актер, то есть человек в пьесе, был принесен в жертву "на благо" пьесе, ради напряжения или темпа.
      Б. охотно соединял учеников с мастерами (звездами). Он говорил: "Тогда ученики учатся выступать как мастера, а мастера - как ученики".
      "Если некоторые режиссеры или актеры не умеют извлечь из пьесы или сцены то, что в ней заключено, тогда они начиняют ее тем, что не имеет к ней никакого отношения", - говорил Б. "Нельзя перегружать пьесу или сцену. Если что-нибудь имеет малое значение, оно все-таки имеет значение, если это значение преувеличить, пропадет малый (но подлинный) смысл. Во всех пьесах есть "слабые сцены" (и вообще слабости). Их не нужно усиливать. Если пьеса в какой-то степени хороша в целом, существует определенное, часто трудно обнаруживаемое равновесие, которое легко нарушить. Часто, например, драматург черпает особенную силу для одной сцены из слабости предыдущей и т. д. Наши актеры часто слишком мало доверяют тому, что происходит на сцене, - интересному моменту истории, которая рассказывается, сильной реплике и т. п.; они не дают этому, "и без того" интересному, воздействовать самостоятельно. Но, кроме того, пьеса должна иметь и менее эффектные места. Ни один зритель не в состоянии с одинаково напряженным вниманием следить за всем представлением, и с этим необходимо считаться".

## ГДЕ Я УЧИЛСЯ

## 1

      Теперь, на пороге новой эпохи, художникам предлагается пройти через серьезное учение; причем это относится не только к молодым, которые росли в большей или меньшей отдаленности от художественных впечатлений и которым нужно с азов изучить свое дело, но и к опытным мастерам. Полезным и поучительным считается народное искусство и искусство национальных классиков, а также искусство, созданное в условиях самого прогрессивного общественного строя нашей эпохи - в Советском Союзе.

## 2

      Это, разумеется, не значит, что больше учиться негде. К классикам восходящей буржуазии, на которых нам указывается в первую очередь, мы, немцы, можем не задумываясь прибавить и таких классиков, как в эпическом повествовании - Гриммельсгаузен, в лирике и памфлете - Лютер, а также классиков других народов, которые могут быть лучше поняты читателем после того, как он изучит немецких авторов, - ведь иноземные классики трудны не только по вполне понятным языковым причинам, но и по ряду других.

## 3

      Ниже я перечислю, где сам я учился, - по крайней мере в той степени, в какой я это помню. И я напишу об этом не только, чтобы принести другим известную пользу, но и для того, чтобы составить об этом представление самому. Когда мы вспоминаем, чему мы учились, мы учимся снова.

## 4

      С народными песнями я познакомился сравнительно поздно, если не считать некоторых песен Гете и Гейне, которые пелись то тут, то там; впрочем, я толком не знаю, причислять ли их к народным песням, - народ не внес в них даже ничтожных изменений. Можно, пожалуй, сказать, что великие поэты и композиторы восходящей буржуазии, впитывая ценнейшее народное наследие и придавая ему новые формы, присваивали самый язык народа. В детстве я слышал протяжные песни о благородных разбойниках и дешевые "шлягеры". Разумеется, одновременно звучали и старые вещи, они были стерты, искажены, и певцы, исполняя их, присочиняли свой текст. Работницы соседней бумажной фабрики не всегда помнили все строки песни и импровизировали переходы - это было поучительно. Весьма поучительной была также их позиция относительно песен. В них не было наивного смирения, и они ничуть не отдавались во власть этим песням. Они пели целую песню или отдельные строки с оттенком иронии, а некоторые пошлые, преувеличенные, фальшивые места как бы ставили в кавычки. Они были не так уж далеки от тех высокообразованных компиляторов гомеровского эпоса, которые надевали личину наивности, не будучи наивными.
      В детстве я часто слышал "Судьбу моряка". Это ерундовый "шлягер", но в нем есть одно поистине прекрасное четверостишие. После строфы, рассказывающей о гибели корабля в бурю, говорится:

      Когда же утренний бриз подул,
      Корабль уж лежал на дне.
      Лишь дельфины и стаи жадных акул
      Огибали скалу в тишине.

      Можно ли лучше изобразить, как улеглись грозные силы природы? Невольно вспоминается чудесное четверостишие из старой народной песни "Королевские дети". После описания бурной ночи, во время которой волны поглотили юного королевича, в ней говорится:

      То было воскресным утром,
      Ликовал и стар и млад.
      И только у королевны
      Погас измученный взгляд.

      Это гораздо более благородный материал; достаточно сопоставить две последние строки обоих четверостиший: дешевую романтику первого и поражающую трезвость второго, где описана бессонная ночь. Но и в том, и в другом случае - замечательно искусный прием диафрагмирования и начала новой темы; это объединяет обе песни. Продолжение, но и измельчание традиций можно изучить и на менее значительном стихотворении "Трубач у реки Кацбах", которое непременно содержалось во всех хрестоматиях моей юности:

      Весь ранами покрытый,
      Трубач умирая лежит
      У Кацбаха простертый,
      Из раны кровь бежит.

      Первый стих ритмом и содержанием напоминает стих Пауля Герхардта "Ах, он в крови и ранах", и этот зачин удачно придает ему характер восклицания; удачно - потому что без такого зачина он был бы причастным оборотом, и второй стих едва ли мог бы звучать как начало, он утратил бы монументальность. И все же второй стих обретает для деепричастия "умирая" продолжение в причастии "покрытый". Ударение тем сильнее падает на глагол "лежит", в котором все дело, потому что потом раненый поднимется, чтобы протрубить победу. "Простертый" третьего стиха тоже служит для усиления глагола "лежит"; и это смело, потому что, если прочесть его как причастие первого стиха, как "он лежит... простертый", то трубач станет длинным, как деревня.

## 5

      Трудно учиться у народной песни. Современные песни "в народном духе" нередко представляют собой отпугивающий пример - хотя бы из-за деланной простоты. Где народная песня говорит просто нечто сложное, там современные подражатели говорят просто нечто простое (или просто глупое). Кроме того, народ совершенно не стремится быть "народным". Это как с национальными костюмами, в которых прежде работали или ходили в церковь, - теперь в них только щеголяют, выставляя их напоказ. Немецкий романтизм собирал народные песни, и это его заслуга, но он и многое испортил, он привнес в них нечто фальшиво чувствительное, какое-то пустопорожнее томление, и сгладил все непривычное, все из ряда вон выходящее. Для меня самого народная песня была хорошей школой - под ее влиянием написаны "Легенда о мертвом солдате" и "Что получила солдатка".

## 6

      Что касается современников, то из родника народной песни умел черпать Бехер {Впрочем, мне кажется, что во многих "Новых народных песнях" Бехера влияние народной старины не слишком значительно. Они представляют собой попытку создать песни новые и нового типа, которые мог бы петь народ.}, а также Лорка; у Симонова я взял песню, в которой девушка обещает воюющему в дальних краях красноармейцу ждать его, - я переделал ее для одной из сцен "Кавказского мелового круга", где можно было дать лишь элементы народной песни.

## 7

      Изучить великие дидактические поэмы римлян - "Георгики" Вергилия и "О природе вещей" Лукреция - полезно по следующим причинам, причем причин этих по меньшей мере две. Во-первых, это образцы того, как можно в стихах описать земледельческий труд или целое мировоззрение; во-вторых, прекрасные переводы Фосса и Кнебеля неожиданно раскрывают нам с новой стороны богатство нашего языка. Гекзаметр - размер, принуждающий немецкий язык к плодотворнейшим усилиям. Наш язык представляется отчетливо "управляемым", и это очень облегчает его изучение {"Управляемым" язык представляется и в тех стихотворных переработках, которым Гете подверг прозаические наброски "Ифигении", а Шиллер - "Дон Карлоса".}. Вслед за Вергилием, переводчику необходимо изучить обработку стиха вместе с обработкой почвы и "полное вкуса, в высшей степени совершенное использование древним поэтом всего поэтического аппарата", одним словом - великое художественное чутье, свойственное древним, развивается при работе над великим содержанием.

## 8

      Буржуазные классики многому научились, занимаясь древними, - причем они не только создали новые произведения, которые, подобно "Герману и Доротее", "Рейнеке-Лису" или "Ахиллеиде", возникли в качестве копий, но и углубили свое понимание поэтических жанров. (Что является формой для той или иной поэтической мысли - баллада, эпос, песня и т. д.?) В наше время жанры по сути дела забыты; никто толком не понимает и того, что может считаться поэтической мыслью, а что еще не является таковой. Нередко наши стихи представляют собою более или менее мучительно зарифмованные статьи или фельетоны, или цепь зыбких полуощущений, еще не ставших мыслью.

      50-е годы

      Фрагмент

## МНЕ НЕ НУЖНО НАДГРОБИЯ

      Мне не нужно надгробия, но
      Если вам для меня оно нужно,
      Я хочу, чтоб на нем была надпись:
      Он давал предложения. Мы
      Принимали их.
      И почтила бы надпись такая
      Всех нас.

      50-е годы

## КОММЕНТАРИИ

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

## О СЕБЕ И СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

## ИЗ ПИСЬМА К ГЕРБЕРТУ ИЕРИНГУ

      В 1922 году Герберт Иеринг как член жюри присудил Брехту за пьесу "Барабанный бой в ночи", премьера которой состоялась незадолго до этого в Мюнхенском Камерном театре, премию имени Клейста. Тогда же он обратился к Брехту с просьбой сообщить о себе основные биографические данные. Настоящее письмо является ответом на эту просьбу.

      Стр. 283. Шарите - название берлинской университетской клиники.
      Арнольт Броннен со своими приказчичьими доходами...- Арнольт Броннен служил приказчиком в торговой фирме.

## ЕДИНСТВЕННЫЙ ЗРИТЕЛЬ ДЛЯ МОИХ ПЬЕС

      Эта заметка не может датироваться ранее, чем концом 1926 года, так как "Капитал" Маркса Брехт прочел в октябре 1926 года.

## ПЕРЕЧИТЫВАЯ МОИ ПЕРВЫЕ ПЬЕСЫ

      Статья была опубликована в журнале "Aufbau", 1954, Э 11, а потом вошла в виде предисловия в первый том издания пьес Брехта.

      Стр. 290. Йесснер Леопольд (1878-1945) - известный немецкий режиссер экспрессионистского направления. Его наиболее значительные спектакли -""Ричард III", "Вильгельм Телль", "Маркиз фон Кейт" Ведекинда и др. После гитлеровского переворота был вынужден эмигрировать, умер в США.
      Кортнер Фриц (р. 1892) - известный немецкий актер интеллектуального стиля, друг и соратник Брехта. Прославился исполнением ролей Франца Моора, Мортимера (в пьесе Брехта и Фейхтвангера), Шейлока, Отелло, Освальда и др. В годы фашизма находился и эмиграции. В последнее время выступает в качестве режиссера и актера в разных немецких театрах.
      Дюппельские укрепления - укрепления, сооруженные датчанами в Южной Ютландии, на подступах к проливу Малый Бельт. Во время Датской войны 1864 года они были взяты объединенными войсками германских государств.
      Карл Смелый (1433-1477) - герцог Бургундский. В 1476 году швейцарские войска нанесли ему поражение в битве при Муртене.
      Стр. 291. "Kirschkern, Revolver, Hosentasche, Papiergоtt" - вишневая косточка, револьвер, карман брюк, бумажный бог (нем.).

## ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЬЕСЕ "ЧТО ТОТ СОЛДАТ, ЧТО ЭТОТ"

      Этот текст был произнесен Брехтом по берлинскому радио 18 марта 1927 года в виде вступительного слова к радиопостановке комедии "Что тот солдат, что этот". Затем "Предисловие" было опубликовано в газете "Berliner Borsen-Courier", 19 марта 1927 года и в журнале "Die Scene", 1927, Э 4.

## ПРИМЕЧАНИЯ К ОПЕРЕ "РАСЦВЕТ И ПАДЕНИЕ ГОРОДА МАХАГОНИ"

      Примечания впервые были опубликованы в 1930 году в сборнике "Yersuche", Э 2.

      Стр. 298. Беклин Арнольд (1827-1901) - швейцарский художник-символист, населявший свои полотна нимфами, чудовищами, фантастическими зверями и т. п. Брехт, видимо, имеет в виду его картину "Тритон и Нереида".
      Стр. 300. Польгар Альфред (1875-1955) - австрийский литературный и театральный критик, а также прозаик.
      Стр. 303. Вейль Курт (1900-1950) - немецкий композитор, автор музыки к "Трехгрошовой опере", "Махагони" и некоторым другим произведениям Брехта.
      Стр. 305. "Электра" - опера Рихарда Штрауса.
      "Джонни наигрывает" - опера Кшенека.
      L'art pour l'art - искусство для искусства (франц.).
      Стр. 307. И все это новшества сделали пеньем своим - перифраз из известного стихотворения Г. Гейне "Лорелея", ставшего популярной народной песней: "И все что Лорелея сделала пеньем своим".

## НЕЧТО К ВОПРОСУ О РЕАЛИЗМЕ

      Стр. 308. Дудов Златан (1903-1964) - кинорежиссер, в 1932 году поставивший по сценарию Брехта фильм "Куле Вампе". В 1950 году Дудов был удостоен Национальной премии ГДР.

## РАЗЛИЧИЕ В МЕТОДАХ ИГРЫ

      Эта заметка относится к спектаклю, осуществленному в 1937 году в Рабочем театре Копенгагена с Дагмар Андреасен в заглавной роли.

## О СТИХАХ БЕЗ РИФМ И РЕГУЛЯРНОГО РИТМА

      Статья впервые была напечатана в журнале "Das Wort", 1939, Э 3. Поводом для ее написания был цикл стихотворений "Немецкие сатиры" (1937-1938).

      Стр. 318. Мой первый сборник стихов - то есть "Домашние проповеди".
      Стр. 320. Гавестон - персонаж из хроники Кристофера Марло "Жизнь Эдуарда II Английского", переработанной в 1923 году Брехтом и Фейхтвангером.

## О "СВЕНДБОРГСКИХ СТИХОТВОРЕНИЯХ"

      Написано в связи с предстоявшим выходом в свет книги Брехта "Свендборгские стихотворения" (выпущена издательством Малик в 1939 г.).

## К ЭПИГРАММАМ

      Эти заметки писались в связи с работой Брехта над "Финскими эпиграммами" и "Фотоэпиграммами". "Финские эпиграммы" Брехт писал в 1940 году, находясь в Финляндии, ориентируясь как на образец на древнегреческие эпиграммы. "Фотоэпиграммами" Брехт называл четверостишия, которые он писал к фотографиям, вырезаемым им во время второй мировой войны из газет и журналов. Эти четверостишия вместе с фотографиями были впоследствии, в 1955 году, изданы в виде отдельной книги под названием "Военный букварь".

      Стр. 328. За "Цезаря" я не принимаюсь...- Имеется в виду роман "Дела господина Юлия Цезаря", который так и не был завершен, хотя при жизни Брехта печатался главами, а затем в виде большого фрагмента вышел отдельным изданием.
      Стр. 329. Босвелл Джемс (1740-1795) - английский писатель, автор книги "Жизнь Джонсона" (1792), считающейся классическим произведением английской прозы.
      Георге Стефан (1868-1933) - немецкий поэт декадентско-эстетского направления, исповедовавший аристократический индивидуализм и ницшеански окрашенный культ героев.
      Краус Карл (1874-1936) - австрийский поэт, сатирик, публицист демократического направления.

## ФАБУЛА "ШВЕЙКА"

      Некоторые несоответствия в частностях тексту пьесы объясняются тем, что данное изложение фабулы основывается на неокончательной редакции "Швейка".

      Стр. 331-332 ...вопрос Клеопатры. - Имеется в виду легенда о Клеопатре и ее любовниках. На сюжет этой легенды Пушкин написал "Египетские ночи".

## "ЖИЗНЬ ГАЛИЛЕЯ"

## ЛАФТОН ИГРАЕТ ГАЛИЛЕЯ

      Это описание было сделано Брехтом в 1945-1947 годах во время работы по подготовке премьеры "Жизнь Галилея" в США и в течение последующих месяцев. В 1956 году оно вместе с многочисленными фотографиями американского спектакля было издано в качестве "модели" под названием "Построение роли - Лафтон играет Галилея". Чарльз Лафтон (1899-1962) - английский актер, с 1940 года живший в США, особенно прославился исполнением ролей Макбета, Лира, Анджело, Лопахина, Епиходова и др. - в театре, и Рембрандта, Генриха VIII и др. - в кино. Американские премьеры "Жизнь Галилея" с Лафтоном в главной роли состоялись в Лос-Анжелосе в июле 1947 года и в Нью-Йорке - в декабре 1947 года.
      В ряде случаев цитируемые в этой работе места из пьесы "Жизнь Галилея" не совпадают с текстом ее русского перевода (см. том 2), и описываемые сценические ситуации, последовательность событий и реплик и т. п. также не вполне соответствуют тексту пьесы. Это объясняется тем, что Брехт обращается здесь подчас к еще не окончательной редакции пьесы, как она складывалась в процессе подготовки спектакля в Лос-Анжелосе. В окончательной же редакции, легшей в основу как немецких, так и нашего издания пьесы, был уже учтен и опыт работы с Лафтоном.

      Стр. 340. Гаррик Давид (1716-1779) - знаменитый английский актер, особенно прославившийся исполнением шекспировских ролей.
      Сорель Сесиль (р. 1873) - знаменитая французская актриса драматического театра и кино.
      Бассерман Альберт (1867-1952) - известный немецкий актер; в годы фашизма эмигрировал в Швейцарию, затем в СТА. Его главные роли - Натан Мудрый, Филипп II, Лир и др.
      Стр. 345. Хокусаи Кацусика (1760-1849) - японский художник и график, работы которого повлияли на формирование французского импрессионизма.
      Дисней Уолт (р. 1901) - американский художник, выдающийся мастер мультипликационного кино.
      Стр. 350. ...не верил в его отречение. - Имеется в виду легенда о якобы произнесенных Галилеем словах: "А все-таки она вертится!"

## "МАМАША КУРАЖ И ЕЕ ДЕТИ"

## МОДЕЛЬ "КУРАЖ"

      Это описание суммирует опыт трех постановок пьесы "Мамаша Кураж и ее дети", осуществленных режиссером Брехтом в 1949-1951 годах: 1) 11 января 1949 года в Берлине в Немецком театре с Еленой Вайгель в главной роли, 2) 8 октября 1950 года в Мюнхене в Камерном театре с Терезой Гизе в роли Кураж, 3) 11 сентября 1951 года в Берлине в театре "Берлинский ансамбль" - это был одновременно сотый спектакль Немецкого театра, но режиссерски обновленный, с сильно измененным составом исполнителей. В 1956 году это описание вместе с обширным фотоальбомом было издано в качестве "модели" под названием "Кураж - модель 1949 года".

      Стр. 383. Дессау Пауль (р. 1894) - немецкий композитор, друг и сотрудник Брехта, автор музыки к ряду его произведений. Член Академии искусств ГДР.
      Стр. 384. Отто Тео (р. 1904) - известный немецкий художник, главным образом театральный. В 1933 году эмигрировал в Швейцарию. Оформлял первую постановку пьесы "Мамаша Кураж и ее дети", состоявшуюся 19 апреля 1941 года в Драматическом театре Цюриха.
      Стр. 386. Tabula rasa - чистая доска (лат.).
      Пальм Курт - немецкий художник, мастер театрального костюма, сотрудник Брехта по "Берлинскому ансамблю". В 1952 году был удостоен Национальной премии ГДР.
      Стр. 397. Бильдт Пауль (р. 1885) - немецкий актер, после разгрома фашизма выступал на сцене Немецкого театра имени Макса Рейнгардта.
      "Nit Betters als die Piep" - "Нет ничего лучше трубки" (голл.).
      Стр. 399. Гизе Тереза (р. 1898) - немецкая актриса. В 1933 году эмигрировала в Швейцарию. Главные роли - Кураж, Марта (в "Фаусте"), матушка Вольфен (в "Бобровой шубе" Гауптмана) и др.
      Стр. 401. "Господь - надежный наш оплот" - автором этого известного протестантского хорала был сам Мартин Лютер.
      Стр. 405. Xурвиц Ангелика - немецкая актриса. В пьесах Брехта исполняла роли Груше, немой Катрин, госпожи Сарти и др.
      Стр. 407. Pro forma - ради формы, для вида (латан.).
      Стр. 410. Шефер Герт - немецкий актер, в пьесах Брехта исполнял роли молодого солдата (в "Мамаше Кураж"), Симона Хахавы (в "Кавказском меловом круге") и др.
      Стр. 411. ...о на выступала в "Городе движения"... - Национал-социалистское "движение" зародилось в Мюнхене; здесь Гитлер начал сколачивать свою партию, здесь еще в 1923 году состоялся фашистский, так называемый "пивной" путч и т. д.
      Стр. 418. Хинц Вернер (р. 1903) - немецкий актер, известный, в частности, исполнением ролей Фауста, Гамлета, Пер Гюнта, Цезаря (в "Цезаре и Клеопатре" Шоу) и др.
      Гешоннек Эрвин (р. 1906) - немецкий актер-антифашист, в 1938-1946 годах заключенный гитлеровских концлагерей. В пьесах Брехта исполнял роли Матти, полкового священника и др. Снимался в кино. В 1960 году был удостоен Национальной премии ГДР.
      Стр. 422. Лютц Регина - немецкая актриса. В пьесах Брехта исполняла роли Иветты, Вирджинии, Виктории ("Трубы и литавры") и др.
      Стр. 433. Рейхель Кете - немецкая актриса, впоследствии прославившаяся исполнением роли Шен Де - Шой Да в "Добром человеке из Сычуани" на сцене "Берлинского ансамбля".
      Стр. 438. ...было вы сказано пожелание, чтобы хотя бы в пьесе Кураж прозрела. - Имеется в виду Фридрих Вольф, высказавший такое пожелание в диалоге с Брехтом - "Проблемы театральной формы, связанной новым содержанием" (см. стр. 443-447).

## КОГДА ЗАГОВОРИЛ КАМЕНЬ

      Эта статья была впервые напечатана в альманахе "Theaterarbeit". Там же был опубликован и разговор Брехта с Вольфом: "Проблемы театральной формы, связанной с новым содержанием".

## "ГОСПОДИН ПУНТИЛА И ЕГО СЛУГА МАТТИ"

      Обе эти заметки впервые появились в альманахе "Theaterarbeit".

      Стр. 450. Штекель Леонгард - немецкий актер и режиссер. Эмигрировав из фашистской Германии, работал в Цюрихском театре. В пьесах Брехта исполнял роли Галилея и Пунтилы.

## БРЕХТ КАК РЕЖИССЕР

      Эта статья, в данной редакции написанная Брехтом, была в свое время отредактирована и дополнена работником литературной части театра "Берлинский ансамбль" Кете Рюлике и в этом виде опубликована в альманахе "Theaterarbeit".

## ГДЕ Я УЧИЛСЯ

      Стр. 465. Шлягер - модная, мгновенно, но на короткое время завоевавшая широкую популярность песенка (обычно из кинофильма).
      Стр. 466. "Королевские дети" - одно из замечательных произведений немецкого фольклора. Возникновение этой народной баллады относится к XII-XIII векам. Сюжет ее восходит к древнегреческой легенде о Геро и Леандре.
      Герхардт Пауль (1607-1676) - немецкий поэт, протестантский священник, автор религиозных по духу, но по своей поэтике близких к фольклору песен.
      Стр. 467. ...у Симонова я взял песню...- Видимо, имеется в виду стихотворение К. Симонова "Жди меня", излагаемое Брехтом не совсем точно.
      Стр. 468. "Герман и Доротея", "Рейнеке-Лис", "Ахиллеида" - поэмы Гете.

      И. Фрадкин