Э.И. ГлуМОВА-ГлуХАрЁВА

**Бертольта**

Брехта

ДРАМАТУРГИЯ

БЕРТОЛЬТА

БРЕХТА

•ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВЫСШАЯ ШКОЛА»

Москва—1962

**Введение**

Бертольт Брехт выдающийся немецкий современ­ный писатель. Деятельность его была очень разносто­ронней, он — поэт, драматург, прозаик, публицист, тео­ретик искусства, театральный деятель и режиссер. Дра­матургические произведения Брехта известны всему ми­ру. Прогрессивное человечество ценит передовую идей­ность и художественное своеобразие его творчества, изу­чает выдвинутые писателем принципы, которые во мно­гом являются новым словом ъ драматургии и театре. Больше того, мы можем найти следы воздействия твор­ческой манеры Брехта на многих писателей различных стран, в том числе и капиталистических. Не будет пре­увеличением сказать, что Б. Брехт является властителем дум многих современных писателей-реалистов Запада; особенно ярко его влияние сказалось на произведениях молодых прогрессивных литераторов, вступивших на путь драматургии только в послевоенные годы.

Вокруг творчества Б. Брехта разгорелись за послед­ние годы горячие дискуссии. Далеко не все прогрессивно мыслящие деятели литературы и искусства принимают новаторские искания Брехта, его творческую индивиду­альность, убежденное, упрямое ниспровержение давно установившихся канонов драматургии и театра.

Пьесы Б. Брехта ставятся далеко за пределами его родины. Их можно увидеть на подмостках «репертуар­ных» театров США, они идут в небольших прогрессив­ных театрах Лондона, к ним обращаются передовые ре­жиссеры Франции (например, Жан Вилар), они широ­ко представлены и в странах социализма (вспомним хо- тя бы необычайно красочный спектакль «Трехгрошовой оперы» Бр.ехта в чешском театре Д-34 Э. Буриана).

В Советском Союзе Бертольт Брехт давно пользует­ся признанием. В 1954 году Бертольту Брехту за актив­ную общественную деятельность была присуждена Меж-

**Зак. 1191 о** дународная Ленинская премия «За укрепление мира между народами».

В 1956 году вышел на русском языке сборник пьес Б. Брехта, составленный из его лучших произведений. Почти одновременно был опубликован сборник теорети­ческих -статей Брехта. Кроме того, отдельными издания­ми вышли в свет ранние его пьесы, а также последняя драма «Дни Коммуны».

Заслуживает также внимания книга одного из со­ратников Брехта Б. Еайха, посвященная творчеству Брехта и опубликованная у нас в 1960 г.

В последнее время на сценах советских театров пос­тавлены йёкоторые пьесы Брехта. Нельзя не упомянуть спектакля «Мамаша Кураж и ее дети» в театре им. Ма­яковского и постановки Эстонского театра им. Кингисеп­па «Господин Пунтила и его слуга Матти».

Однако, надо сказать, что изучение и сценическое ос­воение драматургии Брехта широко развернулось в на­шей стране .только за последние годы, так как лучшие его пьесы появились в русском переводе сравнительно недавно.

Творчество Б, Брехта является для прогрессивной общественности мира знаменем революционной идейно­сти и смелых новаторских исканий. Но, как ни парадок­сально — Брехт вызывает сейчас HHfepec и у деятелей буржуазной культуры. В различных газетах и журналах Запада за последнее время на.чали появляться статьи «в защиту Брехта от коммунистической ‘ идеологии». Назовем хотя бы статью Эрнеста Борнемана «Подлин­ный Брехт», опубликованную в английском журнале «Епсоге» \ Признавая значение творчества Брехта, пи­сатель Э. Борнеман всячески пытается, вопреки здравому смыслу и объективности, доказать, что новаторство Брехта- якобы родственно современному модернизму. Здесь невольно вспоминаются слова Б. Шоу: «Всякий воспринимает меня таким, каким может вместить».

В .поисках формального экспериментаторства Э. Бор­неман сосредоточивает внимание на отдельных услов­ных приемах Брехта, обходя молчанием' поистине ги­гантский труд писателя в области идейного проникнове­ния в социальные проблемы действительности.

1. **«Encore».'July — Augusit, 1958, № 2, pp. 20—33.**

В середине 50-х годов во время гастролей театра Брехта ‘«Берлинский Ансамбль» в Париже и Лондоне буржуазная критика также выделяла прежде всего нео­бычные постановочные приемы. театра, обходя молча­нием те идеи, которые Брехт вкладывает в свои произ­ведения.

Наибольшим успехом пользуется ныне в западных странах пьеса Брехта «Добрый человек из Сечуана». И не потому, что ее тема—«человеческая жизнь в нече­ловеческом обществе» (по Брехту) захватила критику и зрителей, а потому, что роль героини пьесы Шен Те необычайно выигрышна. "

Можно также упомянуть, о популярности «Трехгро- шоаой оперы», одного нз остроумнейших ранних произ­ведений Брехта. Оно успешно ставится в нескольких странах, в том числе в США и Англии.

С каждым годом известность Брехта растет. Прис­тальное изучение наследия Брехта является насущной задачей сегодняшнего дня. Но до сих пор отдельные статьи -противоречат друг другу; многое в сложной тео­рии Брехта еще недопонято, многое в пьесах недооце­нено.

Настоящая работа не ставит перед собой задачи раз­вернутого анализа теоретических взглядов Брехта и его театральной практики. Главное внимание будет обра­щено «а .рассмотрение драматургии Брехта и тех теоре­тических положений, из которых Брехт исходил в созда­нии пьес.

* \*

\*

Драматургия, как и все творчество Брехта, отлича­ется социальной остротой и политической направлен­ностью. Драматург ставит в своих пьесах большие со­циальные проблемы, волнующие все прогрессивное че­ловечества Брехт открыто поставил свое творчество на службу-передовым устремлениям человечества, на служ­бу революционному изменению мира., Индивидуальная человеческая жизнь существует для него только как от­ражение сложных социальных процессов, совершающих­ся в мире. Брехт считает, что в «чувствах, мыслях и по­ступках людей каждый раз проявляется та или иная форма их общественного существования»[[1]](#footnote-2).

Именно действительность в самом широком смысле слова, реальность современного западного мира, со все­ми ее противоречиями, борьбой, достижениями и срыва­ми, занимает внимание Брехта. Брехт стремится пока­зать на сцене современного человека со всей сложно­стью его миропонимания и мироощущения.

Борясь за высокоидейную реалистическую драматур­гию, Брехт призывает в статье «Примечания к народ­ной пьесе» «кинуть клич о новом реалистическом искус­стве» [[2]](#footnote-3). Границы его, по Брехту, необычайно широки. Необходимо, с одной стороны, преодолеть натуралисти­ческие тенденции, с другой — отказаться от выспренной манеры романтической эклектики, царящей до сих пор на многих сценах. «Необходимо искать новые пути, — писал Брехт. — В каком направлении? Синтезом сла­бости было соединение романтическо-классического и натуралистического направлений в романтико-натурали­стический коктейль. Два пошатнувшихся великана дер­жались друг за друга, чтобы не упасть окончательно»[[3]](#footnote-4). Брехт предлагает отказаться от следования традициям, находя выход в новом реализме, в котором «искусство должно овладеть природой, ибо нам нужна художест- венно изображенная реальность и естественное искусст­во» [[4]](#footnote-5).

Большое значение Брехт придает вопросу нахожде­ния своеобразного стиля, который «одновременно арти­стичен и естествен»[[5]](#footnote-6).

Мысли Брехта о новом понимании реализма во мно­гом отражают художественные искания искусства се­годняшнего дня, отрицающего с одной стороны скрупу­лезное отображение будней, с другой — преувеличен­ную патетику чисто формальных исканий, оторванных от каких бы то ни было связей с действительностью.

Брехт рассматривает реализм не только, как худо­жественный стиль. Для него реализм — это главным образом миропонимание, выявленное богатыми, много­образными красками. В статье «Широта и многообразие реалистического литературного стиля» Брехт уточняет свое понимание нового реализма. «Когда мы наблюда­ем, сколь многообразно можно описать действитель­ность, то убеждаемся, что реализм не есть только внешняя форма» [[6]](#footnote-7).

\, Автор далее ссылается на революционного англий­ского поэта П. Б. Шеллй, литературный стиль которого, по его мнению, соответствует реалистической манере. Рассматривая балладу Шелли «Маскарадное шествие анархии», Брехт обнаруживает, что символические приемы не уводили Шелли от конкретности. «Его полет не поднимался слишком высоко над землей»2. И далее мы читаем: «Шелли показывает, что реалистические приемы не означают отказа от фантазии и артистично­сти. Ничто не мешало реалистам Сервантесу и Свифту показать, как рыцари сражаются с ветряными мельни­цами, а лошади основывают государства. Реализму соответствует понятие широты, а не узости. Эстет, на­пример, пытается спрятать мораль за событиями и за­прещает поэту высказывать свои суждения. Гриммель- схаузен, наоборот, не отказывается от морализирования и обобщений, как и Диккенс и Бальзак»3.

Свои теоретические взгляды Брехт полностью вопло­тил в драматургии, применяя разнообразнейшие прие­мы, от конкретной детализации до символических обоб­щений и условной фантастики. Но при всех условных приемах, отражающих многообразие и противоречи­вость жизни, Брехт стремится к целенаправленности со­держания, всегда связанного с социальными проблема­ми современности. «Ради одного искусства для искусст­ва я не пошевельну и пальцем», — писал в свое время Б. Шоу, эстетика которого при всех различиях совпала с эстетикой Брехта в основном вопросе отношения искус­ства к действительности. Именно условность в драма­тургии Брехта привлекает и ныне некоторых западно-

европейских эстетов, не разглядевших за многообрази­ем формальных приемов глубины содержания и нова­торского, революционного звучания его пьес.

Во всех своих произведениях, будь-то боевые песни и стихи, или же разнообразные по тематике пьесы, Брехт вступает в острую полемику со своими читате­лями и зрителями. Полемичность — один из основных признаков творческой манеры Брехта. Это, разумеется, не случайное явление. Первые шаги Брехта , в литерату­ре происходили в Германии двадцатых годов, когда в стране разыгрывались ожесточенные битвы между сто­ронниками революционного прогресса и растущими с каждьгм годом силами (профашистской реакции. Брехт находился на боевом посту. С молодым задором он оп­ровергал все косное, застывшее, вместе с тем порой сам еще блуждая в потемках, но при всех обстоятельствах горячо полемизируя с.теми, кто хотел повернуть колесо истории ©спять. Из этого духа полем-ики у Брехта выра­боталась в более зрелые годы особая манера построе­ния пьес. В большинстве случаев Брехт (поднимает в своих произведениях ту или иную существенную соци­альную тему, которую он, однако, разрешает далеко не прямолинейно, а путем метода «от противного». Как пример можно привести образ Мамаши Кураж, которая живет войной и считает ее для себя выгодной и благот­ворной, даже тогда, когда она все потеряла. Улрямая Кураж, по мысли Брехта, так -ничего и не -поняла до конца. Но тем больше должен понять читатель и зри­тель. Отталкиваясь от злоключений неисправимой мар­китантки, зритель должен сделать свои собственные вы­воды, противоположные мыслям и чувствам матушки Кураж.

Брехт таким образом считает, что зритель, переос­мысляя события, показанные на сцене, должен сделать свои самостоятельные обобщения, зачастую противопо­ложные увиденному на сцене. Вот почему большинство персонажей Брехта (за немногими исключениями) яв­ляются социально-негативными образами; они, по мыс­ли Брехта, не должны возбуждать у зрителя чувств ужаса и сострадания, что являлось основным требова­нием, предъявляемым Аристотелем к трагедии.

Брехт как бы изображает в своих пьесах своеобраз­ные судебные разбирательства того, что он сам назы- 8

вает «человеческой жизнью в нечеловеческих обстоя­тельствах». При этом он не собирается вызывать сочув­ствие к своим персонажам,‘он скорее .готов полемизиро­вать со многими из них, показывая, как не следует жить в условиях капиталистического мира. Перед нами встают маленькие люди, забитые и духовно искалечен­ные порой уродливые в своих человеческих проявлени­ях. 'Брехт осуждает их, показывает их слабости, огра­ниченность, иногда бездушие и жестокость, — но в ко­нечном 'итоге он обвиняет не лх. Его полемический за­дор обращен прежде .всего к тому обществу в целом, которое калечит и уродует человека, превращая его в слепой механизм беспощадной капиталистической сис­темы. Особенно часто эти беспомощные «винтики» об­щества встают перед нами в ранних пьесах Брехта (на­зовем Гейли Гейя в пьесе «Человек есть человек»). Но и рисуя образы сильных людей,. противостоящих злу, Брехт далек от их героизации, он показывает сложные дороги сомнений, борьбы, преодоления собственных противоречий, пути отступлений и побед. Так предстает перед нами в пьесах Брехта своеобразно воспринятый мир, мир, против которого писатель горячо и убежденно выступает, мир, который он мечтает изменить и испра­вить. Именно эта мысль лежит в основе большинства его произведений. Брехт не растворяется в образах своих пьес, он полемизирует с ними, оценивая их поступ­ки и действия как бы со стороны, призывая читателя и зрителя к острой дискуссии и осознанию великой прав­ды жизни. . ' .

Именно полемическим характером творчества Брех­та объясняется еще одна его особенность: драматург почти всегда обращается, к сюжетам, уже ранее разра­ботанным другими писателями. Его не столько интере­сует внешнее развитие конфликта и события пьесы; сколько те большие обобщения, которые вытекают из данной фабулы, то специфическое философское освеще­ние, которое он придает сюжетам- и образам. Вот поче­му пьесы Брехта воспринимаются нами как новые само­бытные произведения — ибо в них сохранились только прежние линии >интриги и действия, а концепция целого Дана по-иному, по-брехтовски.

И, наконец, еще одна характерная чёрта творчества Арехта. Его полемичность внешне скромна и ненавяз-

чи'ва, но внутренне необычайно горяча. Брехт не- создает дидактических драм, его пьесы далеки от сухой назида­тельности, автор как бы отступает далеко в сторону, чтобы с наблюдательной вышки ясно и отчетливо обо­зреть свое поле боя. Эта черта творчества Брехта (от­сутствие прямолинейных, навязанных автором выводов), правда, порой затрудняет восприятие текста, а также приводит иной раз к весьма вольной трактовке его произведений,- далекой от авторской интерпретации. Это характерно для многих современных постановок пьес Брехта в капиталистических странах (например, спектакль «Трехгрошовой оперы», осуществленный в США в 1959 г.).

* \*

\*

Бертольт Брехт родился 10 февраля 1898 г. в семье среднего коммерсанта города Аугсбурга в Баварии. Уже с юношеских лет молодой Брехт начал мыслить самостоятельно, отвергая укоренившиеся в его доме семейные традиции, не выходившие за рамки буржуаз­ной респектабельности.

Поступив в годы первой мировой войны на медицин­ский факультет, Брехт не закончил его и был призван в армию, где работал санитаром в одном из военных госпиталей. Здесь'он' видел бесконечные страдания жертв кровавой бойни, здесь зародился его протест против «нечеловеческого мира». Вскоре, с 1918 г., он начал писать. Именно в эти годы Брехт создал- острые сатирические баллады, среди которых выделяется его знаменитая «Легенда о мертвом солдате» (1918), пол­ная беспощадного сарказма и осмеяния немецкого ми\* литаризма.

Характерно, что литературная манера Брехта опре­делилась уже с первых его стихотворений, а именно: восставая против социальных пороков своей родины, Брехт говорит о них с нескрываемой усмешкой и даже юмором. В стихотворении «Костыли», например, Брехт рассказывает о хромом, которого врач вылечил, сломав его костыли пополам, потому что больной «хромал из- за этой дряни». Стихи кончаются строками:

Ю

**f рмехом исцелен я. без усилья**

**Я тепе$ьь хожу, как он и ты,**

**, Лишь увидев издали костыль, я Чую приближенье хромоты.**

Обстановка послевоенной Германии, раздираемой Классовыми Противоречиями, наложила отпечаток на все творчество Брехта, сформировала бунтарский характер молодого Интеллигента, многого еще не понимавшего до конца, но рано связавшего свою судьбу с передовыми кругами Германии.

С 1919 г. Брехт начал создавать свой драматургиче­ские произведения. Первыми еще незрелыми пьесами были «Барабанный бой в ночи» и «Ваал».

К тому же времени относится первый с&хенический успех Брехта. Молодым, ни на кого не похожим литера­тором, упрямым, одержимым Желанием во что бы то ни стало разбить мещанские иллюзии, мечтавшим о созда­нии новой эры в театре, заинтересовался в ту пору Лион Фейхтвангер и помог Брехту в осуществлении его пер­вой постановки. Речь идет о пьесе «Жизнь Эдуарда II» К- Марло, переработанной Брехтом совместно с Л. Фейхт­вангером и поставленной в Мюнхенском театре. Пье­са, главным образом благодаря творческой помощи Л. Фейхтвангера, имела некоторый успех, но не явилась еще новым словом1 в театре, как на это уповал начина­ющий драматург и режиссер. Затем Б. Брехт, переехав в Берлин, сразу же окунулся в среду молодых прогрес­сивных литераторов, журналистов, актеров и режиссе­ров, которые шумно спорили и не менее шумно протес­товали против всего окружающего. Многие -свидетели этих бурных лет образно описывают донельзя худого молодого писателя, презиравшего каноны буржуазной респектабельности. Брехт шел своим оригинальным пу­тем не только в творчестве, но и в быту и даже в одеж­де. Не выпуская изо рта дешевой сигары, Брехт проси­живал где-то в мансарде ночи напролет в настойчи­вых спорах с друзьями. Одет он был в куртку без гал­стука с открытым воротом рубашки. Порой Брехт брал гитару и надтреснутым, но всегда необычайно вырази­тельным голосом полунапевал, полунаговаривал свои остросатирические баллады.

В эти годы начали формироваться теоретические взгляды Брехта на литературу и театр, складывалась его теория «эпического театра», над которой драматург в дальнейшем не прекращал работать в течение 30 лет. В 1925 г. Брехт опубликовал пьесу «Человек есть чело­век», которая была вскоре поставлена в «Немецком те­атре» в Берлине. Общественность столицы обратила внимание на дерзкого молодого писателя,\но у широкой публики спектакль (успеха не имел.

И все же Брехт утвердился среди передовых деяте­лей литературы и театра Германии. Он завязал широ­кие связи, расширил круг своих единомышленников. Особенно плодотворными были встречи с немецким ре­жиссером Эрвином Пискатором, таким же искателем ' в области постановочного искусства, каким был Брехт в драматургии. Характерно, что и Пискатор в середине двадцатых годов впервые заговорил об «эпическом те­атре». В 1927 г. Брехт был приглашен Пискатором в ка­честве консультанта для постановки «Швейка» Яр. Гаше­ка, что снова подтверждает творческое содружество двух приверженцев революционного искусства.

^В 1926 г. Брехт написал острую пьесу-памфлет «Ор­леанская дева скотобоен», резко направленную против финансовых магнатов. Пьеса была поставлена через не­сколько лет -в Дармштадте, но на премьере разыгрался скандал, затеянный фашиствующими молодчиками, и спектакль был запрещен полицией.

Широкого признания Брехт впервые добился после постановки «Трехгрошовой оперы» в 1928 г, Успеху не­мало способствовали остроумие и занимательность са­мого сюжета. Но этот сюжет на самом деле был не только занимательным, но и глубоким по социальному содержанию, чего, однако, многие зрители Берлина ста­рались не замечать.

В конце двадцатых годов произошел перелом в соз­нании Брехта, он начал глубоко изучать труды К. Марк­са и В. И. Ленина, его высказывания и творчество это­го периода приобретают черты зрелости. С тех пор Брехт до конца своих дней стремился отразить в своих, произведениях понимание законов развития человечес­кого общества с позиций диалектического материализ­ма, объяснившего писателю противоречия капиталисти­ческого мира.

В 1932 г. Брехт посетил Советский Союз. Не слу­чайно он в том же году создал свою пьесу «Мать» (по 12 роману Горького), которая была поставлена в Берлине в юбилей Горького. Постановка продержалась недолго, через 30 спектаклей она была запрещена цензурой. Роль Пелагеи Власовой создавалась драматургом для талант­ливой характерной актрисы Елены Вейгель, которая была женой, другом и помощником Брехта до послед­них дней его жизни.

Успех и признание не часто выпадали на долю Брехта в предфашистские годы. Его жизнь в это время была трудной и тревожной. Против него, бунтаря и нис­провергателя основ капиталистического общества, все настойчивее начали выступать представители буржуаз­ной печати и театров, не говоря о полицейских властях. Естественно, что с установлением фашистского режима Брехт был вынужден покинуть пределы Германии, его имя было внесено в «черные» списки.

Наступили длительные годы эмиграции, годы «ссыл­ки», как их называл сам Брехт. Сперва — краткое пре­бывание в Праге и Вене, затем — несколько лет, прове­денных в Дании, далее Финляндия, Швеция и, наконец, США. Гонимый из страны в страну, Брехт нигде не на­ходил покоя и подлинного места в жизни. Чужой среди чужих, он продолжал жить мыслями о своей истерзан­ной родине, мыслями, которые поведал миру в пьесах, написанных за эти трудные годы.

Вынужденное одиночество, невозможность широкой режиссерской практики, оторванность от общественной жизни привели к тому, что Брехт проводил многие ^часы за письменным столом, сам с собой и своими творчески­ми замыслами. И время он потратил не впустую. Имен­но в эмиграции созданы его лучшие пьесы, которые сна­чала на чужбине не получили достойного признания и только в послевоенные годы получили признание в ГДР и прозвучали на весь мир, прозвучали и в тех странах, где Брехт жил в тяжелый для него период, где он ра­ботал над своими произведениями в одиночестве и без­вестности.

ЬВ Дании Брехт написал три пьесы, посвященные ан­тифашистской теме — гротесковый памфлет «Круглого­ловые и остроголовые», затем «Винтовки Тересы Кар- рар» — пьесу о героической борьбе испанцев против фа­шистов, а также «Страх и отчаяние в Третьей империи».

. Далее Брехт переехал в Финляндию,- где создал ан-

тибуржуазную сатиру «Господин Пунтила и его слугй Матти».по мотивам пьесы, финской писательницы Вуо- лиоки.

Но и в Финляндии антифашисту Брехту вскоре на­чала угрожать опасность — и он через Швецию эми­грировал в Соединенные Штаты Америки, где прожил до 1948 г. Здесь жизнь Брехта сложилась еще труднее, он лишен был возможности осуществить хотя бы одну постановку своих пьес в профессиональных театрах, здесь, (нельзя не упомянуть и об этом) ему пришлось, вместе с Еленой Вейгель пережить трудные дни нужды и лишений.

Но, несмотря <на тяжелые обстоятельства, Брехт жил напряженной творческой жизнью: он завершил ряд

пьес, над которыми начал работать еще в первые годы эмиграции и создал новые произведения, которые несо­мненно войдут в классику немецкой драматургии.

В 1943 г. Брехт закончил пьесу «Добрый человек из Сечуана». 1945—1947 гг. оказались особенно плодотвор­ными: Брехтом были завершены ранее начатые им пье­сы, среди них «Мамаша Кураж и её дети» и «Кавказ­ский меловой круг».

В этих пьесах Брехт пытался воплотить свою созрев­шую к тому времени теорию «эпического театра», кото­рая, может быть, усложняет непосредственное восприя­тие пьес, но вместе с тем углубляет их философское со­держание.

Незадолго до отъезда из США Брехт создал одну из своих наиболее сложных пьес — «Жизнь Галилея», над которой он работал в течение 10 лет.

В 1948 г. Брехт покинул США. Одной из причин отъезда явился вызов Брехта в «Комиссию по расследо­ванию антиамериканской деятельности», начавшей в те годы преследования всех свободомыслящих людей Аме­рики. Комиссия заинтересовалась и немецким эмигран­том Брехтом. Он был приглашен на допрос. Чаша пере­полнилась. Трудные материальные условия, одиночест­во, непонятость, тоска по родине — все вместе взятое побудило Брехта покинуть негостеприимную американ-\* скую землю.

Драматург направился сначала в Швейцарию, а от­туда по приглашению Культурбунда ГДР — в родной Берлин.

Начались последние, богатые поисками и творчески­ми достижениями годы жизни Б. Брехта. Главное вни­мание писатель отдал режиссуре, а также совершенст­вованию- своих теоретических трудов. Вместе с тем он выпустил за эти годы и несколько новых пьес: «Швейк во второй мировой войне», «Карьера Артуро Уи, кото­рой могло и не быть» и, наконец, свое последнее произ­ведение — историческую драму «Дни Коммуны».

Германская Демократическая Республика предоста­вила Брехту широкие возможности для театральной де­ятельности. В 1949 г. был организован театр Брехта «Берлинский Ансамбль», завоевавший ныне мировую славу. В первые годы существования «Берлинский Ан­самбль» ставил спектакли в помещении «Немецкого те­атра», который гостеприимно принял новый коллектив. Именно здесь была осуществлена Брехтом известная постановка его пьесы «Мамаша Кураж и ее дети». На­чалось крепкое творческое содружество двух театров. В спектаклях «Берлинского Ансамбля» выступали и актеры «Немецкого театра», среди них упомянем преж­де всего талантливого Эрнста Буша.

Брехт ставил спектакли совместно с Еленой Вейгель, которая одновременно выступала в качестве исполни­тельницы главных ролей.

Деятельность Брехта в «Берлинском Ансамбле», впи­савшем славную страницу в историю современного не­мецкого театра, дала ему возможность на практике про­верить и отточить свои теоретические мысли об актер­ском искусстве. Брехту удалось создать свой индиви­дуальный режиссерский почерк, основанный на совре­менном прочтении драматургических произведений и на воплощении на сцене принципов нового реализма, о ко­торых Брехт писал в то время в своих статьях.

Спектакли «Берлинского Ансамбля», лаконичные по форме, предельно выразительные, отличаются своеобра­зием и неповторимостью. Вспомним почти пустую сцену в спектакле «Мамаша Кураж и ее дети», фургон Анны Фирлинг, который причудливыми, кругами разъезжает по сцене, фургон, который символизирует в спектакле предприимчивость, задор, торговую сметку мамаши Ку­раж, а в финале, когда он полуразбит и прострелен, и снова его тянет вдаль несчастная-Анна — неисправи­мость ничего не понявшей маркитантки. В этом спектак­ле Брехту удалось найти сценические средства, глубоко раскрывающие идею пьесы, средства, которь/е приобре­ли символическое звучание.

Так, шаг за шагом, формировалось незаурядное ре­жиссерское искусство Брехта, — зрелого мастера новых сценических приемов, всегда внутренне оправданных, не выходящих за р^амки реализма в-его современном по­нимании.

Важно отметить, что Б. Брехт находил для каждой постановки новые выразительные средства, всегда свя­занные с идейным подтекстом пьесы.

Ближайшая соратница Брехта Елена Вейгель про­должила после «смерти драматурга дело его жизни — претворение принципов эпического театра >на сцене.

Помимо режиссерской и драматургической деятель­ности Брехт в последние годы жизни снова обратился к теоретическим статьям, выпустив «14 опытов», в кото­рые входят как ранние, так и последние работы Брехта, включая его «Маленький Органон» (1948). и статью «Новая техника актерского искусства» (1952).

* \*

\*

Б. Брехт — теоретик театра — выдвинул теорию «эпического театра», над которой он работал в течение тридцати лет и которая легла в основу построения многих его пьес, а также его режиссерской деятельнос­ти. .

Впервые термин «эпический театр» был применен Брехтом, в 1928\* г. в примечаниях к «Трехгрошовой опе­ре». Но это было только начало. Принципы эпического театра разрабатывались Брехтрм далее в этюде «Об опере», приложенном к изданию его пьесы «Подъем и падение города Махагони» (1930). К вопросам эпичес­кого театра Брехт постоянно возвращался и дальше в своих статьях «14 опытов», среди которых наиболее су­щественны — «Краткое описание новой техники актер­ского искусства» (1940), «Малый Органон» (1948) и, наконец, «Диалектика на театре» (1955).

Основой теории «эпического театра» Брехт считает мысль, что драматургия и театр призваны в первую очередь воздействовать на разум человека, должны за­ставить его глубоко осмыслить проблемы общественной

и личной жизни, чтобы в конечном (итоге переделать че­ловеческое общество.

Пьесы, по Брехту, должны быть продуманными и точно рассчитанными инструментами воздействия на че­ловеческое сознание. Эпический театр — это театр мыс­ли, он обращается не к чувству, а к разуму, интеллекту зрителей;

Для Брехта наиболее важным в пьесе и спектакле являются не сами изображенные события, а те обобще­ния, которые вытекают из них. «Непосредственный пе­реход от показа к комментированию характеризует эпи­ческий театр» — писал Брехт [[7]](#footnote-8).

•Можно в известной степени говорить о том, что тео­ретические взгляды Брехта смыкаются с учением К. С. Станиславского о сверхзадаче. Идея, определяющая по Станиславскому значимость произведения, лежит в ос­нове спектакля и пьесы. Именно идейную сущность вы­двигает и Брехт. Но дальше дороги Станиславского и Брехта расходятся. Брехт абсолютизирует идею, счита­ет ее главным действенным началом театрального про­изведения, альфой и омегой' сценического воплощения пьесы. Станиславский пытается воздействовать на зри­теля непосредственно, Брехт выдвигает опосредствован­ное интеллектуальное воздействие. Станиславский стро­ит свою теорию «четвертой стены» на иллюзии жизни, Брехт отвергает какую бы то ни было иллюзию. «Сле­дует уничтожить все магическое,, всякую почву для гипноза», — писал он[[8]](#footnote-9).

Новая теория потребовала и новых творческих при­емов.

В своей теории «эпического театра» Брехт призыва­ет читателя и зрителя к интеллектуально-,полемическо- •му восприятию действия, выдвигая свой знаменитый «прием отчуждения» (Verfremdungseffekt). Цель «прие­ма отчуждения» заключается в том, чтобы «вызвать у зрителя аналитическое, критическое отношение к изоб­ражаемому событию»[[9]](#footnote-10).

Новаторский метод, предложенный Брехтом, вызвал волну кривотолков, но нашел и многочисленных подра­жателей. Ибо «метод отчуждения» — важнейший ком- полент теории «эпического театра» Брехта, проявляется не только в постановочных приемах и актерской игре, но пронизывает конструкцию почти всех пьес Брехта. В его произведениях, которые почти всегда имеют ост­рую фабулу, имеются отдельные элементы, прерываю­щие последовательность действия, не разрушая при этом восприятия целого. Брехт свободно переносит действие в разные времена, в разные места, в различные ситуа­ции и к различным персонажам, как бы проводя анало­гию между далекими на первый взгляд событиями, или же, наоборот, прямо противопоставляя их. Линия дейст­вия прерывается знаменитыми брехтовскими «зонгами» (песнями), которые часто непосредственно не связаны с развитием сюжета и даже с самими персонажами, ис­полняющими их, а представляют мысли самого автора «по поводу» услышанного и увиденного. Такова, напри­мер, «Песня о капитуляции» мамаши Кураж. Чтобы от­влечь внимание от конкретного действия, Брехт предла­гает во время исполнения песен, которые должны быть, обращены прямо.в зрительный зал, спускать с софитов плакат, объясняющий песню, но не имеющий прямого отношения к событиям пьесы.

Развитие действия прерывается также перед нача­лом отдельных сцен специальными стихотворными зас­тавками (см., например, пьесу «Страх и отчаяние в Тре­тьей империи»), где автор кратко излагает смысл и со­держание предстоящей, сцены. Брехта меньше всего ин­тересует неожиданное развитие сюжета, по мнению Брехта, фабула не представляет основы драматургий. Ведь часто, как уже сообщалось, пьесы Брехта построе­ны на ранее известном сюжете. Брехту важно подчерк­нуть смысл-тех событий, о которых он говорит, и тот способ, с помощью которого эти события предстают перед зрителем. В этом, по Брехту, заложены основы «метода отчуждения», с помощью которого автор как бы подсказывает читателю и зрителю верное с его точ­ки зрения направление мыслей.

Порой в пьесы вводятся цитаты из известных класси^ ческих произведений.. Они также призваны служить средством «отчуждения» конкретного текста, вызывать оценочное отношение к происходящему на сцене, сопо­ставлять србытия исторического прошлого с современ­ностью.

*IS*

На первый взгляд может показаться парадоксаль­ным, что Брехт, отрицавший «аристотелевский» театр, на самом деле явился продолжателем принципов, ха­рактерных для античной драмы. В самом деле — чем отличаются «зонги», заставки, цитаты в пьесах Брехта от роли античного хора в трагедии или от «парабаз» в комедиях Аристофана? Таким образом, Брехт, хотел он этого или -не хотел, явился в современной драме продол­жателем отдельных приемов античной драмы.

В этом вопросе кроется наиболее уязвимое противо­речие в теоретических взглядах Брехта. Принимая на деле комментирование действия, что свойственно антич­ной драме, Брехт резко восстал (особенно в своей ран­ней статье «Об опере») против «аристотелевского» теат­ра в целом, противопоставляя театру эмоций театр мыс­ли. Следует во имя объективности указать, что теория Аристотеля была значительно более последовательной, чем ранние взгляды Брехта. Античная драматургия не чуждалась органического слияния высокой интеллекту­альности и больших человеческих страстей, Брехт же отрицал в своих ранних статьях подобную органическую, связь, но отрицал главным образом в теории, так как в пьесах его мы легко обнаружим синтез больших мыс­лей и человеческих эмоций.

Прием «отчуждения» . (комментирования текста пьес) несомненно внес новое в драматургичеекое^искус- ство современности. Наряду с множеством противников Брехт нашел в различных странах мира и последовате­лей своего метода. Разве американский (прогрессивный драматург Артур Миллер не использует брехтовский прием «отчуждения» в пьесе «Вид с моста», где все дей­ствие комментируется мудрым адвокатом Альфьери? Правда, сам Миллер в своих статьях конкретно ссыла­ется только на античную трагедию. Но вместе с тем он в предисловии к французскому изданию своих пьес, не­давно опубликованном в газете «Les lettras frangaises»[[10]](#footnote-11), указывает на огромное значение драматургии Брехта для современной литературы и театра.

Широкой известностью пользуется в нашей стране пьеса чешского драматурга Когоута «Такая любовь».

На чем, как не на приемах «отчуждения», построена пьеса, в сущности представляющая собой судебный ре­портаж?

А если идти дальше, то и в советской драматургии мы найдем отклики брехтовских принципов. В одной из ныне наиболее популярных советских пьес — «Иркут­ской истории» А: Арбузова применены элементы «отчу­ждения». Чем является хор, введенный автором, как не мудрым комментатором событий пьесы?

Но надо подчеркнуть, что Брехт во многом отличает­ся от указанных авторов, ибо он вводит «отчуждение» не только как сопутствующий развитию действия эле­мент (песни, заставки, надписи, цитаты), но пронизыва­ет им и само действие. У Брехта и актеры своими дей­ствиями должны комментировать события, не должны ‘ограничиваться непосредственностью мыслей и чувств, а «изображать все подтексты, читать текст не как им­провизацию, а как цитату»[[11]](#footnote-12). В этом .отношении пьесы Брехта значительно отличаются от произведений других авторов, нося самобытный, ярко индивидуальный харак­тер. Было бы бесполезным устанавливать мерила дос­тоинства или недостатков; как один, так и другой прин­цип построения драматических произведений имеет пра­во на существование.

Брехт назвал свой метод «эпическим», т. е. рассказы­вающим, повествовательным. События, изложенные в его пьесах, он не намерен показывать во всей их непосредственности, а пытается рассказать о них, вступая при этом в спор с читателем и зрителем. Оттал­киваясь от действия пьес, следует воспринимать второй план, в котором заложено идейное содержание пьесы. В этом отношении Брехт идет новыми путями.

Важно отметить изменения в теоретических взглядах Брехта, произошедшие в последние годы жизни драма­турга. Его наиболее интересные статьи были написаны именно в этот период. Большую путаницу в (умах произ­вела ранняя статья Брехта об «аристотелевском» и «эпическом» театре, под названием «Сб опере» (1930). В дальнейшем автор многократно оговаривал и исправ­лял прямолинейность, которая присуща названной ста­

тье. Речь идет о резком разделении театров на два ви­да искусства, на эмоциональный и интеллектуальный. Отталкиваясь от этой схемы, некоторые исследователи делали необоснованный вывод, что' Брехт является апо­логетом4 рационалистического искусства, что он засуши­вает актерскую игру и восприятие зрителя. Последую­щие высказывания Брехта по этому вопросу многое уточняют и разъясняют. В статье «Маленький Органон» (1948) Брехт неоднократно подчеркивает, что театр дол­жен доставлять наслаждение. «Особые свойства теат­рального воздействия заключаются в том, что понима­ние и импульсы воспринимаются путем наслаждения, — писал он, — глубина понимания и импульсов соответст­вует глубине наслаждения» К

Тезис о том, что театр должен доставлять зрителю удовольствие и наслаждение, повторяется Брехтом мно­гократно в его последних статьях. Если обратиться к существу вопроса, то вряд ли можно утверждать, что наслаждение оторвано от эмоционального восприятия, здесь речь идет, разумеется, о взволнованной интеллектуальности, выдвинутой Брехтом, о глу­боком соединении мысли и эмоции в их органической целостности.

Наиболее полно Брехт высказывает свои соображе­ния о природе эмоционального в работе «Новая техника сценического искусства». «Тезис вульгарной эстетики о том, что эмоции могут быть вызваны только вживани­ем, неверен. Но «неаристотелевская» драматургия долж­на подвергнуть вызванные ею эмоции осторожной кри­тике... Во многих современных произведениях искусст­ва можно говорить о возрождении эмоционального воз­действия в связи с подчеркнуто рационалистическими тенденциями...»[[12]](#footnote-13).

Тащм образом, Брехт приходит в последний период творчества к обоснованной мысли о теснейшем слиянии рационального и эмоционального, ибо «восприятие эмо­ций является своеобразной формой о<ценки»[[13]](#footnote-14).

Не отвергая наличия эмоций в драматургии и теат­ральном искусстве, Брехт вместе с тем неизменно отка-

зывался от изображения сентиментальных чувств и ли­рических излияний. Борьба человеческих страстей, инту­итивных, не поддающихся контролю разума, также от­сутствует в его пьесах. Эмоция должна, по Брехту, од­новременно апеллировать к разуму человека. «Путем приема «отчуждения» вызываются эмоции, правда, эмо­ции, отличающиеся от традиционных» К

Широко распространенное мнение, что в драматур­гии и театральном искусстве Брехта отсутствуют эмоци­ональные мотивы, следует считать несостоятельным. Ба­евой, активный дух, которым проникнуты произведения Брехта, сам \по себе немыслим без внутренней взволно­ванности. В дальнейшем при анализе пьес’мы обнару­жим наряду с глубокими мыслями персонажей не ме­нее глубокие, но, правда, всегда внешне сдержанные чувства. «Эмоция должна быть выявлена, эмансипиро­вана, чтобы показать ее крупным планом»[[14]](#footnote-15). Мелкие че­ловеческие чувства не интересуют драматурга. Действи­тельно, большинство образов Брехта обрисовано круп­ными штрихами, в сложных жизненных коллизиях, ино-' гда на грани трагических событий. Характерно, что те противоречия, которые присущи большинству образов Брехта, в которых порой причудливо переплетаются доб­ро и зло, вызывая сложные мысли, одновременно апел­лируют к чувствам человека. Но эти эмоции никогда не бывают расслабленными, слащавыми, не обладают чер­тами филантронического сострадания. Они скорее обра­щены к воле и активности человека, носят мужествен­ный, а иногда и суровый характер.

Суровость характера. Суровость красок. Да, именно суровым можно назвать мироощущение Ьрехта.

Первые шаги творчества молодого поэта и писателя проходили в трудной обстановке послевоенной Германии, и Брехт «воспринимал действителыюс1ъ жестокой и от­талкивающей», — как пишет Ъ. Райх[[15]](#footnote-16). Юность, прошед­шая в борьбе за существование, окружающие Ьрехта со­циальные противоречия и классовые бои, вся необычай­но сложная и трудная обстановка общественной и лич­ной жизни, закалили характер Брехта, сформировали

боевые его черты. Но вместе с тем они наложили на все его творчество неизгладимый отпечаток. Блеклые тона' заволакивают радужные оттенки природы и бытия. Солние не может пробить нависшие облака, оно светит и не светит, греет и не греет, все кругом приобретает серый, па'Смт',рный колорит. В этом — своеобразная кра­сота затуманенных дней: В этом — своеобразная красо­та (произведений Брехта.

Не случайно и лучшие постановки в режиссуре само­го Б. Брехта (вспомним «Мамашу Кураж» в «Берлин­ском Ансамбле») были окрашены в тусклые, сероватые тона.

Однако это не значит, чта жизненный тонус в пьесах Брехта понижен и вял. Именно в сером мире мелких и крупных пороков, страданий и падений, разочарований и ошибок, преступлений и возмездий, кипит страстная жизнь, иногда трагическая в своей неустроенности, но чаще нелепая в своей скованности и блужданиях.

И как солнце жаждет вырваться из-за туч, так писа­тель пытается своим творчество-м пробить путь к свет­лому будущему.

В этом — идейный смысл всех его произведений, на­чиная от ранних драматургических опытов и кончая по­следними драмами, которые^обладают не только глубо­ким социальным содержанием, но и отточенностью ли­тературного мастерства.

Художественные приемы Брехта носят черты ориги­нальности и самобытности, переводы его пьес и стихов представляют иногда большею трудность. Уроженец юж­ной Германии — Брехт внес в текст пьес отдельные эле­менты 1южногерманского диалекта, элементы, трудно пе­редаваемые при переводе на другой язык. Речь идет о народных оборотах речи, 'о своеобразном лаконизме и простоте, об отсутствии какой бы то ни было патетики. Возвышенно-патетическая речь вообще чужда Брехту. Никаких романтических взлетов, никаких метафоричес­ких отступлений, никаких поэтических реминисценций.

Язык Брехта жизненный/, .реалистический, до преде­ла трезвый, логичный. Но, вместе с тем, несмотря на общий суровый колорит, диалоги 'Действующих лиц по­строены в живом темпе, и, что ещё важнее, полны остро­умия и юмора. Драматург широко использует, как ху­дожественные средства, едкую иронию и сарказм. Его герои не бродят по сцене как бледные, забитые тени, это всегда живые люди, шо-своему устраивающие свою жизнь, пусть плохо, пусть двигаясь по ложному пути, но всегда уверенно, а порой даже весело.

Критические реалисты XIX—XX веков часто применя­ли в своих произведениях прием парадокса. Этот худо­жественный прием можно обнаружить и в драматургии Брехта. Действующие лица пересыпают свою острую речь неожиданными парадоксами, бьющими в цель, ра­зящими порой сильнее, чем прямой выпад или обвине­ние. Остроумные диалоги придают пьесам Брехта боль­шую живость и даже занимательность. Читатель и зри­тель с вниманием следят за игрой слов, за неожиданны-’ ми поворотами мыслей, в которых заложены идеи и обоб­щения самого автора.

Парадокс как прием характерен для критического восприятия жизни. Вот почему и Брехт пользуется этим приемом, причем не только в диалогах, но иногда и в построении самих пьес. Чем, как ни парадоксом, можно назвать комедию «Господин Пунтила и его' слуга Мат- ти», где парадоксальнейшим образом перед нами пред­стают два Пунтилы — один добродушный, но пьяный весельчак, другой — бессердечный и жестокий трезвый хозяин. Приемы парадоксального построения действия можно обнаружив и 'В других пьесах Брехта, например, в «Добром человеке из Сечуана» или в ранней «Трехгро­шовой опере». '

У некоторых зарубежных писателей парадоксаль­ность как художественный прием играет только внеш­нюю роль, являясь оригинальной формой украшатель­ства, расцвечивания фразы или действия. У Брехта па­радокс всегда служит углублению и заострению мысли; оживляя действие, парадокс в то же время направляет логический ход умозаключений по определенному пути.

В большинстве.пьес Брехта изображены острые кон­фликты, развитие которых доходит порой до грани жиз­ни и смерти. Брехт не избегает и трагических финалов,— сын Тересы Каррар погибает, жизнь многих героев «Страха и отчаяния в Третьей империи» кончается на­сильственной смертью, немая Катрин («Мамаша Кураж и ее дети») умирает от вражеской пули, Артуро Уи («Ка­рьера Артуро Уи, которой могло и не быть») беспощад­но убивает своих врагов, народные герои в исторической

***24*** а,ра/ме «Дни Коммуны» умирают смертью храбрых. В на­пряженных коллизиях разворачивается перед нами и жизнь девушки Груше («Кавказский меловой круг»). Даже неунывающий Швейк («Швейк во второй миро­**вой** войне»), находится в постоянной опасности. В этих острых ситуациях.особое значение приобретают посту­пки, а не слова персонажей пьес. Именно в них полно­стью раскрываются образы, >в них заключена идейная на­грузка пьесы. В пьесах Брехта, как правило, нет моно­логов, самоанализов; лаконичная, острая речь персона­жей как бы служит подготовкой для их поступков, в которых окончательно определяется внутренняя сущ­ность эпизода. Таким образом характеры раскрываются прежде всего через действенное начало. Единственным исключением является философская драма «Жизнь Га­лилея», где противоречйя Галилея выявляются в порой мучительных раздумьях героя.

Наряду с интеллектуализмом творчества Брехта, следует отметить и своеобразную поэтичность некоторых его пьес. Ведь Брехт вступил в литературу прежде все­го как поэт, как создатель революционных стихов и не переставал писать стихи до конца своих дней. Но и для стихов Брехта, и для его пьес характерны сдержан­ность, и как отзвук сурового времени, порой трагичес­кие мысли о судьбах человечества.

Стихи Брехта вплетены в ткань почти всех его пьес в виде заставок, песен, неожиданных афоризмов. В них несомненно сказывается самобытное поэтическое даро­вание Брехта. Писатель широко пользуется белым сти­хом, но часто применяет и звучно рифмованные строки. Характерен ритм его стихов — неравномерный, порой разорванный. Брехта в молодости критика пыталась об­винить в литературной неряшливости, в отсутствии про­фессионализм а. Но это не так. Брехт намеренно разры­вает строчки, нарушает ритмический рисунок ради дос­тижения особой, только ему присущей выразительнос­ти, ради показа сложности мира, в котором ничто не движется со спокойной размеренностью.

Но поэтичность Брехта проявляется не только в стихах. Отдельные образы пьес, в первую очередь жен­ские, также неоут в себе высокую поэтичность. Разве не поэтична немая Катрин, полная жажды простого че­ловеческого счастья и материнства? А служанка Груше, которая наперекор .обстоятельствам приобрела пр^-во на материнство? Разве видения Симоны Машар («Сны Си­моны Машар») не окрашены особой поэтической атмос­ферой? Один из наиболее мягких поэтических образов— девушка Шен Те из «Доброго человека из Сечуана\*. Своеобразным очарованием овеян та,к же образ матушки Кабэ и молодой учительницы Женевьевы Жерико иг драмы «Дни Коммуны».

Вспомним также поэтические картины природы, встающие перед нами в пьесах Брехта. Какой красотой и глубоким смыслом овеяна сцена в осажденном Пари­же, когда рядом с баррикадой распустилась весенним цветом одинокая яблоня («Дни Коммуны»). По-своему поэтичны и северные пейзажи Финляндии в комедии «Господин Пунтила и его слуга Матти», и городской парк в дождливый день в «Добром человеке из Сечуа- на» .и кавказские пейзажи в «Меловом круге». Эти кар­тины говорят о поэтическом восприятии природы, о том, что Брехт понимал красоту окружающего мира, не от­гораживался от нее.

Лирические сцены редко встречаются в пьесах Брех­та. Однако те немногие любовные объяснения, которые Брехт описывает, поражают неповторимым целомудри­ем, внешней сдержанностью и внутренней проникновен­ностью. Здесь следует упомянуть встречу Груше с сол­датом Симоном, а также девушку Шен Те, спасшую летчика Сун" от самоубийства.

Таким образом, несмотря на то, что эпические дра­мы Брехта выражают прежде всего социальные разду­мья писателя, они богаты многообразием красок и не чужды поэтического восприятия ^ира. Но поэтичность Брехта носит самобытный характер девственной, нес­колько суровой красоты.

Для полноты понимания творческого метода Брехта необходимо остановиться на особенностях построения его пьес, особенностях, которые имеют принципиальное зна­чение. Драматург не пользуется классическим разделе­нием на акты, а вводит многочисленные сцены — эпи­зоды, которые почти всегда имеют заглавие, определяю­щее смысл или содержание сцены. Жизнь, по мнению Брехта, противоречива и многообразна; полноту жизнен­ных явлений можно изобразить только при свободном перемещении места, а порой и времени действия. Одно- 26 временно драматург пользуется приемом параллелизма скцен; в следующих друг за другом картинах рисуются разные образы, разные события, которые на первый взгляд не имеют никакой связи между собой. Но затем жизнь сталкивает чуждые друг другу человеческие судь­бы, чтобы яснее оттенить полемическую мысль автора. Скажем, в «Кавказском меловом круге» злоключения служанки Груше развиваются самостоятельно от зло­ключений деревенского писаря Аздака, но в кон-це пьесы именно Аздак вершит, мудрый суд и возвращает Груше ребенка.

В пору творческой молодости Брехта расчленение на мелкие эпизоды широко применялось в немецкой дра­матургии, а также в постановочных приемах отдельных театров (например, в театре Эрвина Пискатора). Здесь несомненно сказалось влияние кинофильмов, дававших широкую всеобъемлющую картину жизни в отдельных, разрозненных эпизодах. Это получило отражение и в драматургии Брехта.

**I. РАННИЕ ПЬЕСЫ БРЕХТА**

В ранний период творчества Брехта ведущим напра­влением в немецкой литературе был экспрессионизм, за­родившийся в Германии после первой мировой войны. Однако экспрессионизм нельзя рассматривать, как единое художественное течение; внутри экспрессиониз­ма с момента его зарождения наметились две линии развития. Являясь реакцией на действительность, кото­рая разбила упования и надежды на улучшение жизни, экспрессионизм был формой протеста против существу­ющего буржуазного мира. Но этот протест был весьма расплывчатым и абстрактным, носил анархистско-бун­тарский характер. В способах выражения протеста экспрессионисты не были однородны. Одни, как Франц Верфель и Унру, уходили от неустроенности (мира в мистику и субъективную фантастику, другие сосредото­чивали'свое внимание на трагической судьбе маленько­го человека, зажатого в тисках городской цивилизации с ее беспощадной, размалывающей индивиду механис­тичностью.

Как бы то ни было — протест вторых^ при всей его ограниченности, был конкретнее,\* не отрывался от реаль­ности. Именно к этому крылу экспрессионистов в ранние годы творчества примыкал и Бертольт Брехт, хотя он сам пытался отмежеваться от них, утверждая, что их дороги разные. Однако было бы неверно, хотел этого Брехт или не хотел, целиком отрывать его первые дра­матургические опыты от художественного направления немецкой литературы, заполнившего в ту пору умы мо­лодых писателей.

Тема маленького человека, бьющегося как рыба об лед в мире корысти и неравенства, захватила Брехта в его первых пьесах и несомненно была близка мироощу­щению экспрессионистов. Да и литературная манера Брехта в его первых пьесах отличалась «деревянной ла­коничностью», свойственной творчеству экспрессионис­тов.

Первые пьесы Брехта «Барабанный бой в ночи» и «Ваал» написаны в 1919 г. Автор обратился в них к незадачливой судьбе двух, разных по своему социаль­ному положению людей, которые, первоначально проте­стуя против существующего, в конце кон!цов подчиня­ются ему. В «Ваале» перед нами предстает талантли­вый художник; он сначала .восстает против окружающей его среды, но затем приспосабливается к ней, в нем са­мом начинают проявляться черты внутренней порочно­сти и в конце концов он бесславно погибает.

Более отчетливо тема никчемности, неприспособлен­ности маленького человека к жизни проявляется в пье­се «Барабанный бой в ночи». Молодой солдат, героиче­ски боровшийся во время войны, не находит себе места в жизни после ее окончания. Любимая девушка его покинула, он пытается (не по убеждению, а от отчая­ния) примкнуть к революционному движению. Но когда любимая к нему возвращается, он все ей прощает и одновременно прощается со своим участием в револю­ционной борьбе.

Солдат в пьесе «Барабанный бой в «Человек есть ночи» явился как бы эскизом к обра- человек» зу Гейли Гейя, созданному Брехтом в

„ пьесе «Человек есть человек» (1925). Здесь несомненно продолжается экспрессионистская те­ма простого человека, гибнущего в условиях буржуаз­ного мира. Этот человек в изображении Брехта о\*Гень 28

далек от боевого духа, наоборот, он пассивен-, позволяет обстоятельствам и окружающему миру победить себя.

Обращение молодого Брехта в двадцатые годы к этой теме было закономерным. Молодой бунтующий ин­теллигент, Брехт не мог примириться с обликом немец­кого филистера, с ег0 бездеятельностью и попуститель­ством, которые в конечном итоге привели Германию к установлению позорнейшего фашистского режима.

Хотя мировосприятие Брехта в ту пору было огра­ниченным, хотя он по-настоящему и не сумел увидеть подлинных борцов, само по себе изображение малень­кого человека, находящегося в тисках капиталистичес­кого мира, так или иначе подготавливало п,уть к показу больших социальных проблем, которым посвящены его более поздние пьесы.

\* Упаковщик Гейли Гей стал жертвой милитаризма и безропотно подчинился своей судьбе. Основная идея пьесы заключается в том, что маленький человек, не умеющий говорить «нет», становится социально опас­ным, ибо делает своей профессией убийство.

Действие происходит в фантастической обстановке Индии, куда волею судеб попало небольшое подразделе­ние британских солдат. Они бражничают, пропивают свои последние гроши и чтобы обогатиться, врываются в пагоду, которую намерены ограбить. Но не тут-тб было, пагода хорошо охраняется, и им приходится бежать. Только один из них, Джип, застревает в храме. Солдаты боятся разоблачения, на вечерней перекличке обнару­жится пропажа „ четвертого солдата, и их мародерство может раскрыться. Положение спасает упаковщик Гей­ли Гей, случайно встреченный ими. Он обладает дале­ко не стойким характером и легко соглашается заме­нить Джипа. Затем автор переходит к эксцентриаде: на завтра объявлена отправка в поход, Гейли Гей должен и дальше выступать в облике Джипа. Затем происходит неправдоподобная сцена суда над Гейем, которая за­канчивается его мнимым повешением за кражу и прода­жу слона. Словом, Гей, как пишет Брехт, добровольно дал себя «перемонтировать» в военный механизм, ма­ленький'человек не устоял перед соблазном постоянного заработка, обмундирования и солдатского пайка.

Брехт в пьесе «Человек есть человек» едко иронизи­рует над теми обывателями, которые в Германии не

только спокойно наблюдали за усилением реакции, но сами по бесхарактерности и неведению становились ее пособниками. Однако за иронией автора сквозит глубо­кая печаль о безвыходности положения, ибо реального выхода Брехт в ту пору еще не видел.

Антибуржуазные позиции привели Брехта в те го­ды к критике существующего положения, к негативно­му отношению к действительности; но при всем этом пи­сатель тогда еще не нашел позитивного решения.

Особое место в творчестве Брехта за- «Трехгрошовая нимает его сатирический памфлет — опера» «Трехгрошовая опера» (1928). Пьеса

создана по мотивам «Оперы нищих» английского драматурга XVIII века Джона Гея. Ис­пользуя сюжет английского просветителя, Брехт значи­тельно заостряет ситуации и характеры, наполняя пьесу намеками ,на положение в современной ему "Германии.

«Трехгрошовая опера» представляет собой перелом в творчестве драматурга. От изображения маленького че­ловека, искалеченного условиями капиталистического об­щества, т. е. в сущности от экспрессионистской темы, Брехт переходит к едкой издевке над представителями буржуазии, т. е. критическое начало выдвигается им на первое место.

В примечаниях к пьесе Брехт следующим образом раскрыл ее идею: «Пристрастие буржуа к разбойникам объясняется заблуждением: разбойник, дескать не бур­жуа. Это заблуждение породило другое заблуждение: буржуа — не разбойник» [[16]](#footnote-17).

«Трехгрошовая опера» явилась первым сатирическим гротеском Брехта. В этом жанре автор создал в даль­нейшем много замечательных пьес. Брехт гиперболизи­рует не только характеры персонажей пьесы, но и их поступки и ситуации, в которые они попадают. Пьеса полна блистательного юмора, юмора, за которым скво­зит беспощадное разоблачение.

В «Трехррошовой опере» с большим мастерством рас­крывается парадоксальная, необычайно остроумная ли­тературная манера Брехта. Именно в парадоксальном плане драматург изменяет и заостряет положения и ха-

рактеры персонажей старинной английской пьесы. Если у Джона Гея буржуа Пичум является продавцом краде­ного, то у Брехта он занимается «сверхоригинальной» профессией, возглавляя фирму «Помощь нищим». Дея­тельность этого предприятия заключается .в беспощад­ной эксплуатации нищих, которые за право нищенство­вать в определенных районах Лондона, и за экипировку специальным костюмом нищего или калеки, обязаны платить фирме'не менее половины своего «заработка». Данная профессия придумана , Брехтом, конечно, не только как парадокс. Здесь скрыта далеко идущая мысль о сверхэксплуатации, которой занимается буржуазия по отношению к обездоленным. И характерно, что заост­ряя необычность ситуации, Брехт вместе с тем создает вполне реалистические образы, жизненные; психологи­чески обоснованные, не похожие на сатирический пла­кат. Пичум предстает перед нами, как типичный «респе­ктабельный» буржуа, который борется за свою обыва­тельскую честь и за честь своей дочери. А его дочь Полли — эксцентричная^ избалованная барышня: она

увлеклась элегантным бандитом Мэкхитом главным об­разом потому, что он ни на кого не похож. Черты обы­вательской респектабельности можно найти и у глава­ря шайки разбойников Мэкхита. Свадьба Полли и Мэк- хита, которая справляется в сарае, обставляется с по­тугами на подражание торжественному празднику в фешенебельном обществе. А когда Полли перед своими гостями-бандитами поет веселую песенку о «Пиратке Дженни», Мэкхит как «добропорядочный» муж недово­лен ее «тягой к лицедейству». Больше того, разбойничья шайка Мэкхита, которая грабит и. убивает, представле­на в пьесе как некий буржуазный трест, -помещающий свои капиталы в одном из английских банков. Распре­деление «заработков» тоже ведется по строго разрабо­танной системе. Когда Мэкхит вынужден бежать, он пе­редает своей молодой супруге Полли конторские книги, объясняет порядок и даты расчетов с бандитами сло­вом — здесь Брехт зло пародирует коммерческое пред­принимательство, ничем не отличающееся, по мысли ав­тора, от бандитской шайки.

И еще один существенный мотив пьесы, почерпнутый Брехтом из пьесы Гея: главарь шайки Мэкхит тесно свя­зан с английской полицией. Его лучшим другом являет­ся шериф полиции Браун, который спасает его от поли­цейских преследований, помогает ему .в темных делах, а Мэкхит выплачивает Брауну определенный процент со своих «заработков».

Мэкхит дважды попадает в тюрьму и дважды избе­гает смерти. А попадает он в тюрьму только по собст­венному легкомыслию, не будучи в состоянии отказать­ся от посещения проституток, которые выдают его поли­ции.

В финале пьесы, когда петля виселицы уже обхвати­ла шею Мэкхита, Брехт применяет неожиданный прием «deus ex machina» — появляется друг Мэкхита Браун с помилованием королевы, причем не только помило­ванием, но и возведением разбойника в сан потомствен­ного дворянина с предоставлением ему пожизненной ренты. Таким образом, конец пьесы снова имеет остро­сатирический смысл: бандитизм близок не только бур­жуазному миру, он имеет известное отношение и к чо­порному дворянству.

Помимо упомянутой основной линии действия, иног­да переходящей в эксцентриаду, следует упомянуть и некоторые другие острокомедийные эпизоды, например, сцены ревности между двумя'женами Мэкхита — Полли •и Люси, и их дальнейшего примирения.

Пьеса «Трехгрошовая опера» относится к жанру му- зыкально-драматических произведений. В ней много ос­троумнейших песен, арий, дуэтов, текст которых написан Брехтом великолепными легкими стихами, проникнуты­ми поистине музыкальными 'ритмами. Немецкий компо­зитор Курт Вейль сочинил музыку к пьесе, соответст­вующую острокомедийному характеру сатиры Брехта.

Берлинская постановка «Трехгрошовой оперы» имела громадный успех. Имя Брехта стало известно в широких кругах. Пьеса была воспринята главным образом, как веселая эксцентриада, а ее весьма язвительный антибур­жуазный подтекст нарочито замалчивался или не заме­чался прессой. Брехт — остроумный .весельчак, — та­ким его воспринимала буржуазная критика и буржуаз­ный зритель.

Но вскоре «Брехт-весельчак» показал литературной и театральной общественности Верона, что ему «совсем не до смеха».

'В следующей пьесе «Святая ,Иоанна

«Святая скотобоен» (1930) Брехт перешел от

Иоанна веселой насмешки и издевки к драма-

скотобоен» тическим мотивам. Изображение мяс­

ного короля Пирпонта • Маулера и конкурирующих с ним коммерсантов носит, правда, са­тирический характер, но Брехт не ограничивается этим. Он сталкивает с миром предпринимательства мир фи­лантропии. Перед нами предстает девушка Иоанна Дарк1, член религиозно-благотворительного общества «Черные капоры». В пьесе нет ни одного ярко очерчен­ного положительного образа, так как рабочие и безра­ботные, представленные по ходу действия, проходят вто­рым и даже третьим планом. А как относится автор к своей героине — Иоанне Дарк? На первый взгляд, она предстает предельно честной, благородной и возвышен­ной, ибо старается облегчить участь бедняков и безра­ботных. Но по,рывы благородства Иоанны — бессмыс­ленны и бесцельны. Она, например, пытается направить на П|уть истинный заядлого дельца Пирпонта Маулера, который порой прикрывает свои коммерческие махина­ции лицемерными словами об угрызениях совести и че­ловеческом сострадании. Тема ханжества проявляется также в показе «Черных капоров», которые дают бед­някам тарелку жидкого супа за участие в церковных песнопениях.

«Филантропия» Иоанны кончается полным крахом, девушка в конце концов сама погибает.

Брехт уже в этой пьесе применяет свой «метод от­чуждения». Иоанну и основной конфликт драмы следует воспринимать не прямолинейно. Иоанна ярко символи­зирует попытку изменить мир утопическими средствами, героико-социальный облик Иоанны на самом деле, по мысли автора, превращается в свою противоположность, ибо деятельность Иоанны носит черты буржуазного хан­жества.

Дилемма изменения мира осталась для Брехта пока нерешенной. Но, как горячий поборник социального пе­реустройства, Брехт пытается во что бы то ни стало найти выход. И он его находит.

**1 Dark — пю-английски темный. 3 1191**

В начале тридцатых годов наступил перелом в твор­честве Брехта. Глубоко изучив труды классиков марк­сизма-ленинизма >и освоив законы сериального развития общества с позиций диалектического материализма, пи­сатель начинает отражать новое миропонимание в сво­их последующих произведениях.

В это время Брехт уже создал свою теорию «эпичес­кого театра». Вот почему пьесы «Высшая мера» (1931) и «Мать» (1932) были названы Брехтом «эпическими» драмами. Кроме того, в них ставятся уже социальные проблемы, в частности, классовая борьба пролетариата, к чему и призван «эпический театр».

В художественном отношении эти пьесы еще слабы. Они скорее похожи на инсценированные доклады, чем на драматические произведения.

Действие «Высшей меры» разыгрыва- «Высшая мера» ется в Китае, который изображен ус- •# ловно, ибо никакой национальной спе­цифики в пьесе нет. Перед нами разворачивается су­дебный процесс. Суд, который представляет в пьесе хор, допрашивает трех ,агитаторов-коммунистов, которые убили юного товарища, чуть не сорвавшего своим неу­мелым, неосторожным поведением дело подпольной пропаганды. Обо всех событиях агитаторы только рас­сказывают суду, непосредственное действие в пьесе от­сутствует. В финале суд, т. е. хор, оправдывает агита­торов и одобряет их действия.

Пьеса была неудачной. Подчеркнутый рацио­нализм, обнаженное применение метода «рассказыва­ния» убили сценическую выразительность. Три агитато­ра — все на одно лицо, остальные образы также безли­ки, единственный персонаж, несколько более индивиду­ализированный — юный товарищ.

В следующей пьесе «Мать» (1932) «Мать» Брехт использовал одноименный роман

А. М. Горького, сохранив сюжетную линию и даже имена действующих лиц. На первый план выдвинуто постепенное прозрение простой негра­мотной женщины Пелагеи Власовой, которая под влия­нием революционных событий становится после сложной внутренней борьбы революционным деятелем и пропа- 34

га1!дистом. Брехт показывает судьбу Власовой также и после 1905 г., в отличие от романа М. Горького, в' пос­ледних сценах мы видим Пелагею во время объявления первой мировой, войны, и наконец, она шествует с крас< нЫм знаменем в руках во главе демонстрации рабочих в 1917 г.

В первых сценах Пелагея Власова — обыкновенная женщина, заботливая мать .рабочего Павла. Она жалу­ется на то, что Павлу снова срезали заработную плату, что им не хватает средств на жизнь. Она выражает не­довольство посещением рабочих, печатающих у Павла листовки, — они втянули его в опасную игру! Но когда после обыска рабочие продолжают печатать листовки и поручают Павлу распространить их завтра на заводе,— материнское сердце Пелагеи (пока только материнское!) заставляет ее пойти вместо Павла на это опасное дело. Постепенно она втягивается в дело революции, а к кон­цу пьесы мы видим Пелагею — героического борца и\* агитатора. Итак, Брехт поставил перед собой задачу продемонстрировать «школу коммунизма», которую про­шла простая русская женщина Пелагея Власова, Все окружающие Власову персонажи, включая и Павла, об­рисованы несколько однолинейно, не обладают индиви­дуальным человеческим характером. Они существуют главным. образом для иллюстрации действий Власовой в различных ситуациях.

Несмотря на то, что автор применяет в пьесе. «Мать» метод «рассказывания», менее прямолинейно, чем в «Высшей мере», все же пьеса построена по прик/ципам «эпического театра», с вставными зонгами в исполнении главного действующего лица пьесы Пелагеи Власовой. Назовем ее песню «Хвала коммунизму» или «Многие люди — лишние» и песню эпилога «Пока, ты жив — не говори «никогда».

Естественно, что в инсценировке Брехта повесть Горького многое утратила, стала назидательным, дидак тическим произведением.

Необходимо указать также и на. отсутствие правди­вого национального колорита. Обрисовка «местного ко­лорита» не удавалась Брехту и во многих последующих пьесах. Для автора более существенным было воплоще­ние социальных идей, которые несли его пьесы, а не их национальный колорит. Все это сказалось и в пьесе .3\* П91 35

|Мать». Действующие лица, начиная от Пелагеи Власо. вой, Павла, Весовщикова, и кончая рабочими, учителем, лавочником и соседками, не похожи на русских, боль> шинство бытовых черт -скорее напоминает Германию -на­чала тридцатых годов.

Вместе с тем в эволюции творчества Брехта в целом пьеса «Мать» была важной вехой, ибо она свидетельст­вовала о коренном переломе в миропонимании автора, об освоении им передовой коммунистической идеологии.

Пьеса «Мать» была поставлена в одном из рабочих театров Берлина, однако, после тридцати спектаклей она была запрещена цензурой. Полицейские власти пред- фашистской Германии обратили пристальное внимание на Брехта, бунтаря и пропагандиста марксистских взгля­дов. Его деятельность была взята «на заметку». После провозглашения фашистского режима 30 января 1933 г. Брехт эмигрировал из своей страны.

**III. АНТИФАШИСТСКИЕ ПЬЕСЫ БРЕХТА**

/

Начались годы странствий Брехта и одновременно период его плодотворнейшего драматургического твор­чества. За это время автор создал первые варианты мно­гих своих пьес К Некоторые из них, как мы увидим, были изданы только после возвращения Брехта в Гер­манию в \*1948 г.

Первым произведением, созданным Брехтом на чуж­бине, — была пьеса на антифашистскую тему. И это за­кономерно. Находясь недалеко от родины, в Дании, Брехт всеми своими помыслами продолжал жить с ис-# терзанным немецким народом. Как отобразить его судь­бу, как показать сущность человеконенавистнического фашистского режима? Приемы «эпических» драм уже не могли удовлетворить антифашиста Брехта,, и он обра­тился к манере, в которой был написан его антибуржу­азный памфлет «Трехгрошовая опера», где весьма серь­езные мысли высказывались в гротескной форме.

**1 Необходимо указать, что датировка пьес Брехта представляет известные трудности, так как многие пьесы, созданные в период эмиграции, были опубликованы значительно позднее. Этим объяс­няется тот разнобой в указании годов написания пьес Брехта, кото­рый имеется в советских и зарубежных изданиях.**

Именно в таком сщле Брехт написал f Круглоголовые сатирическую эксцентриаду «Круглого-» и остроголовые» ловые и остроголовые» («Чухи к чи­хи») (1933—1936).

Действие перенесено в несуществующую страну Яху/ в ее столицу Луму, с несуществующим вице-королем, наместником Иберином и фантастическими жителями, круглоголовыми и остроголовыми, напоминающими .сви­фтовских персонажей.. Но в аллегорической игре; раз\* вивающейся живо и как будто, обыденно, перед нами встает фашистская Германия с ее расизмом, антинарод-\* ной сущностью, антигуманизмом и человеконенавистни­чеством.

В пьесе три линии действия, переплетенные между собой. Первая (и основная) — это назначение авантю­риста Иберина наместником короля для наведения по-\* рядка в стране. Этот «порядок — остросатирическое изоб­ражение разгула расизма. Население разбивается на «чухов» (круглоголовых) и «чихов» (остроголовых). Круглоголовые поддерживаются Иберином» остроголо­вые беспощадно истребляются. .Остроумие и фантазия подсказали Брехту ввести в пьесу оригинальный прием: по городу шныряют «сбиши», сбивая шляпы’ у всех про^ хожих, чтобы удостовериться в форме их головы — пра­вильной или порочной. Важно отметить, что в известной мере образ Иберина является дальнейшим развитием образа бандита Мэкхита из «Трехгрошовой оперы».

В число преследуемых попадает и остроголовый по­мещик Гусман. Его злоключения — арест, смертный при­говор и, наконец, помилование —.представляют вторую сюжетную линию пьесы. Параллельно с Гусманом дей­ствует его сестра Изабелла, которая хотела"спрятаться, дав крупную "взятку, в монастыре. Характерно, что Брехт вкладывает в историю с Гусманом весьма острый социальный подтекст. Хотя Гусман и «чих» — он в кон­це концов помилован, ибо правительство Иберина под­держивает богачей. Так, автор проводит антифашистские параллели с современностью, которыми пьеса заполнена от начала до конца.

Третья, но не менее существенная линия — это линия арендаторов, поднявших восстание «Серпа». Они, прав­да, изображены вторым планом, но так или иначе имен­но восстание крестьян привело к «кризису» в стране Яху,

кризису, который ви(це-король пытается изжить . путем иберинской эксцентриады. Интересны злоключения арендатора Кальяса. Прообразом Кальяса является Гейли Гей — маленький человек, бесхарактерный, без­вольный, готовый за маленькое собственное благополу­чие отказаться от каких бы то ни было принципов. Ха­рактерно, что несмотря на то, что пьеса «Круглоголовые и остроголовые» существенно отличается от ранних про­изведений. Брехта, автор в новом преломлении возвра­щается к своим старым образам и ситуациям. Кальяс только мечтает освободиться от арендной платы и зав­ладеть лошадьми, чтобы пахать свое поле. Больше ему ничего не надо. Он безвреден, это понимает даже Ибе- рин, в финале пьесы он освобождает арестованного Ка­льяса, который должен был на виселице «заменить» по­мещика Гусмана:

**За чиха чух умрет — веселая картина Бедняк за богача, слуга за господина!**

. Когда восстание «Серпа» разбито, на виселице поги­бают двести крестьян, .как чихи, так и чухи. Но их об­разы проходят третьим планом, не играя заметной роли в развитии действия. И на этот раз Брехту «е удалось сделать выразительные зарисовки революционного на-\* рода. Вместе с тем заключительная песня «Серпа», ко­торую поют несчастные перед казнью, звучит героичес­ким апофеозом:

**Крестьянин, восстань!**

**1 \_ На помещика грянь!**

**Хватит тебе страданья —**

**Нет ни в ком состраданья.**

**В гроб ты себя уложишь,**

**Коль сам себе не поможешь.**

**На помещика грянь!**

**Крестьянин, восстань!**

Эта песня, завершающая пьесу, придает финалу иной характер и приводит нас от политического гротеска к революционной патетике, которая., однако, в пьесе толь­ко намечена.

Помимо названных трех линий действия, в пьесе име­ются и побочные эпизоды, тесно переплетающиеся с ос­новным сюжетом и написанные в том же гротесковом плане. В этих эпизодах участвуют: дочь Кальяса—про- <38 ститутка Нанна, сестра помещика Гусмана Изабелла,, настоятельница монастыря Св. Варвары, владелица ко­фейни госпожа Корнамонтис и другие жители города Лумы. Все они обрисованы несколькими яркими штри­хами и играют немалую роль в развитии интриги.

Художественные приемы пьесы чрезвычайно разно\* образны. Некоторые сцены написаны легкими, звонки­ми, остроумными стихами, в парадоксальной манере, другие — про.стой, реалистической прозой. Автор снова пользуется приемами «отчуждения». В пьесе много пе­сен и баллад, органически вплетенных в действие, кото­рые обобщают авторские мысли и выражают подтекст пьесы. Некоторые песни и стихотворные отрывки сами по себе представляют великолепные образцы остросоци­ального поэтического творчества.

Назовем для .примера «Балладу о гадании на пугови­цах», которую распевает госпожа Корнамонтис в ответ на вопрос домовладельца Кальямаси: «А разве вы не верите, что иногда и бедняк может одолеть богача?». Каждый рефрен баллады заканчивается характерными строчками:

**Никогда и ничего ты не получишь,**

**Прав ты иль неправ, — гони монету!**

Острым политическим смыслом наполнены также пе­сня «Что взять успел, то и твое» и «Баллада о водяном колесе».

Создавая злую пародию на гитлеровский рейх, Брехт одновременно поднимает вопросы социальной неспра­ведливости и торгашеского духа капиталистического ми­ра.

В пьесе «Круглоголовые и остроголовые» Брехт об­наружил, помимо художественного мастерства и соци­альной зрелости, — верное политическое предвиденье. В финальной сцене вице-король, надевает Кальясу на го-\* лову стальной шлем и накидывает на его плечи шинель, говоря при этом:

**Ну, что ты скажешь? Ты совсем солдат!**

**Конечно, не сегодня и не завтра Я позову тебя, но скоро позову:**

**Для высших целей ты мне будешь нужен..t**

**Вот новая задача для тебя.**

**На нас идет ьеликая война,**

**Неслыханно кровавая, такая,**

**В которой каждый, кто ходить способен,**

**Нам будет нужен, чтобы победить...**

Нельзя не отметить, что эти слова, написанные Брех­том в 1936 г., говорят о том, что драматург из юного бунтаря превратился в трезвого мыслителя, великолеп­но разбиравшегося в политической обстановке мира в канун второй мировой войны.

Сатира «Круглоголовые и остроголовые» является существенным этапом в творчестве Брехта. Это — пер­вая антифашистская пьеса драматурга. Необходимо от­метить высокие художественные достоинства пьесы..По­сле блужданий в публицистическом и дидактическом жанре Брехт вышел на большую дорогу искусства.

В ту пору драматург жил в Дании, в «Винторки прибрежном селении вдали от боль- Тересы Каррар» шого мира, но писатель не мог не от­кликнуться на мировые потрясения. В Испании разыгрывались кровопролитные антифашист­ские бои — героическая страница истории тридцатых годов. Этим событиям Брехт посвяти^ одну из своих самых вдохновенных пьес. Речь идет об одноактной драме «Винтовки Тересы Каррар» (1937). Здесь нет от­ступлений, зонгов, стихотворных заставок — содержа­ние небольшой, глубоко человечной трагедии захватыва­ет непосредственностью мыслей и эмоций. Действие происходит в скромной рыбачьей хижине андалузской деревни на берегу моря. Издалека доносится гром ору­дий, фашистские войска наступают. Но в деревушке еще держатся республиканские отряды, в которые входят испанцы, французы, поляки, немцы, итальянцы, англи­чане; с революционными песнями движутся они по пыльной дороге. Селение опустело. Все, кто в состоянии бороться, ушли на фронт —юноши, старики и женщины.

Героиня пьесы Тереса Каррар недавно потеряла сво­его мужа Карло, он погиб в героической битве. Тереса до оих пор не может забыть свое горе, — больше того, она стала другой. При Карло она поддерживала его 40

святое дело,—'сейчас силы ее подорваны и она малодуш­но цепляется за тот остаток счастья, который у нее сохранился, — за жизнь своих сыновей — двадцатилет­него Хуана и пятнадцатилетнего Хосе. Тереса надломле- на> — она стала набожной, лишилась внутренней силы, предстает перед нами как обыкновенная, недалекая женщина, которая ограничивает свой мир домашним бытом и стремлением к покою. Но как сохранить покой, когда кругом бушует пламя и сама жизнь врывается в бедную хижину? Надо бороться, уберечь свой дом от -соприкосновения с безумной действительностью! Так го­ре, вызванное утратой любимого мужа, за/крыло Тересе глаза, она упорно твердит соседям, священнику и сво­им собственным детям, что надо быть в стороне, переж­дать, замкнуться. «Я не хочу, чтобы мои дети были сол­датами», — говорит Тереса, — они не убойный скот». Ее осуждают деревенские жители, осуждают и собственны\* ■сыновья. Она насильно заставляет Хуана рыбачить, т. а заниматься в тяжелые дни боев мирным’трудом, застав­ляет младшего, Хосе, следить в окошко за огоньком ры­бачьей лодки Хуана, чтобы тот, упаси бог, не удрал на фронт, а сама разыгрывает домовитую и безразличную ко всему другому хозяйку: печет хлеб и чинит рыбачью сеть. При обрисовке образа Тересы Брехт пользуется тонкими психологическими приемами: чем упорнее она ^настаивает на своем, чем горячее .борется за маленькое ^благополучие свое и своих сыновей, тем настойчивее Цюзникает мысль о том, что это — не настоящая Тереса. Косе только пятнадцать лет, но он великолепно разби­рается в характере матери, знает, что в ней наносное, а ргго свое: в тот момент, когда она демонстративно разы­грывает хромоту, он ей не верит.

Хосе просит мать отпустить его на фронт, ■— все Юноши пошли бороться! Он упорно старается добитьсяч ее согласия, — но все напрасно.

Такова ситуация в начале пьесы. Действие обретает движение с момента неожиданного появления брата Те­ресы, республиканца Педро. Ему для фронта нужны винтовки, которые муж Тересы Карло спрятал в хижи­не. Но Тереса резко восстает, ни винтовок, ни сыновей она не отдаст!

Трагичен финал. На обагренном кровью парусе вно­сят в хижину убитого Хуана, которого фашистский ка­тер расстрелял на берегу из пулемета. Тереса окамено\* ла, не верит: «этого не может быть! Это ошибка! Он выехал ловить рыбу!». Потрясенная мать замерла v\ вдруг — преобразилась. Глаза загорелись: «Это не лю> ди. Это проказа, их надо выжечь, как проказу».

С большим мастерством, несколькими скупыми ело вами Брехт рисует возрождение Тересы. Трагически { финал превращается в героический — Тереса с Хосе и Педро, захватив винтовки, покидают дом, уходят на фронт...

Небольшая пьеса Брехта проникнута глубоким' пси­хологизмом. Автор пользуется приемом аналогии как средством художественной выразительности/ В начале ^ьесы Хосе, рассказывая о гибели отца, говорит: «Вдруг вечером у нас открылась дверь, вошли соседки, как бы­вает, когда приносят утонувшего, и,- не сказав ни сло­ва, стали к стене, бормоча молитву деве Марии. Потом внесли его на куске полотна и положили на пол». В фи­нале пьесы слова Хосе почти дословно повторяются в ре­марке, когда рыбаки вносят труп Хуана. Или еще один пример: Тереса как волчица набрасывается на Педро, когда он забирает винтовки, завернутые в красное зна­мя Карло. Она. выхватывает знамя и рвет его на мелкие куски. А в финале мать поднимает парус, на котором лежал ее убитый сын и смотрит на него: «Я только что разорвала знамя, а они принесли мне другое».

Автор сумел несколькими штрихами дать выпуклую характеристику образов. Мальчик Хосе в начале пьесы Сел перекинуться с дядей в карты; реплика Педро о том, что Хосе «смел, но неосторожен», отчетливо рисует нам горячий, смелый нрав Хосе.

Образ Тересы представлен многообразно и вырази­тельно. Она замкнулась в себе, слышать не хочет о вой­не, но когда раненый республиканец заходит к ней \*и просит его перевязать, Тереса не может ему отказать и даже разрывает новую рубашку на куски, чтобы бинты были чистыми.

Но, наряду с человеколюбием по отношению к ране­ному, Тереса способна на черствость и на мелкие хит­рости; она не передала, например, Хуану записку его не­весты Мануэлы, в которой сообщалось о том, что его ждет молодежь на собрание в школе.

Брехт не вводит в пьесу специальных приемов «от­

чужден'ия», и все же элементы «отчуждения» имеются и здесь. Споры Тересы со старой женщиной, с Педро, с Хосе, ее рассуждения с священником о нейтралитете как бы раскрывают перед нами критическое отношение- Брехта к своей героине.

. Пьеса «Винтовки Тересы Каррар» может быть назва­на жемчужиной творчества Брехта. В ней отчетливо про­явились тонкое психологическое мастерство и беском­промиссность идейного начала.

г Через год Брехт создал свое третье

« трах и антифашистское произведение; это бы-

**ОТЧЯЯНИРR v**

j V 7 ло знаменитое «обвинительное заклю- ретьеи чение» против фашистского рейха —

империи» «Страх и отчаяние в Третьей империи»

(1938). Брехт отош.ел в пьесе от сарказма и пародийно­сти антифашистского памфлета «Круглоголовые и остро­головые». Пять лет гитлеровского режима заставили писателя с глубокой болью взглянуть издалека на свою родину. Брехт отказывается от фантастики, остроумия и иносказательности и создает потрясающие по трагиз­му реалистические картины действительности фашист­ской Германии. Перед нами как на смотре проходит жизнь германского народа, освещенная писателем с раз­ных сторон, и представленная в различных обстоятель­ствах.

Не случайно пьеса начинается стихами «Немецкий парад», в которых автор пишет:

**Тогда решили мы взглянуть: какой народ, каких людейг С какими думами и нравами он сможет Объединить под знаменем своим. И мы тогда Построили Германию к параду.**

Пьеса состоит из 24 картин, не связанных друг с другом по сюжету, но объединенных общей антифаши­стской направленностью. Некоторые картины очень не­большие, занимают даже меньше страницы, но они пре­дельно выразительны.

На первый взгляд в этих картинах рисуется самая обыкновенная жизнь, тихая, как будто в стороне от тре­вог и испытаний.' Но за внешней размеренностью кроют­ся «страх и отчаяние», а иногда с трудом сдерживаемая ненависть людей, закабаленных нацистским режимом. Вот, например, небольшая сценка «Черные башмаки». Будничная обстановка. Мать чистит картошку, дочь- подросток делает уроки. Девочка просит дать ей ' два пфеннига для взноса в союз гитлеровской молодежи, это поможет ей поехать летом в деревню. Мать колеблется. Дочь начинает понимать ее настроение, но не подает ви­да. А затем, — сама отказывается надеть черные баш­маки, полученные от «рейха» в виде подачки беднякам^ И мать уже уверенно отказывает девочке в двух пфен­нигах.

В других отрывках, рисующих будничную - жизнь обывателей, мы встречаемся с такой же простотой, отсут­ствием патетики, но -за скромными обыденными слова­ми скрыты большие человеческие трагедии.

Вот перед нами жена-еврейка. Она уложила чемода­ны, решив покинуть мужа-арийца, чтобы не мешать его работе и жизни. Она «никогда не говорила с ним на эту тему», все делается молча и внешне безропотно. Где-то в глубине души у жены теплится надежда — ког­да муж вернется домой, он начнет протестовать, угова­ривать ее остаться. Она даже приготовила длинную речь, чтобы убедить его. Но все оказывается гораздо проще. Уговаривать не пришлось. Муж сперва удивлен, затем поспешно (и с затаенным облегчением) соглаша­ется на ее отъезд — ведь только «на какие-нибудь две- три недели», и подает ей шубу. А ведь шуба понадобит­ся ей только зимой! Так, снова внешне спокойно, но^ с глубоким драматическим подтекстом Брехт показывает человеческую трагедию гонимой женщины, с Одна из лучших сцен этого цикла «Шпион». Брехт беспощадно рисует уничтожающую силу страха, которая лишает простых людей малейшего чувства достоинства, волеизъявления, каких бы то ни было принципов. Дей­ствие происходит в семье учителя. Муж и жена объяты страхом перед всем окружающим. Страх внушает им и собственный сын.. Он неожиданно ушел, чтобы, как им кажется, донести на них в гестапо, ведь гитлеровской молодежи внушают слежку за родителями, а он слышал презрительные слова отца о фашистских газетах и «ко­ричневом доме». Когда сын возвращается с кульком конфет, — сомнения все равно их не покидают. «Ты ду­маешь, он говорит правду?» — спрашивает муж.

^ Атмосфера коррупции, доносов, неуверенности в ка­ждом дне и часе превратила немцев в жалких рабов и трусов. Боятся все — даже крестьянин тайком кормит 44 собственную свинью из запасов собственного зерна («Крестьянин кормит свинью»). Горничная начинает бо­яться своего жениха-штурмовика, когда тот ведет про­вокационные разговоры с безработным, навестившим ку­харку («Меловой крест»). «Подозрение, — говорит штурмовик, — это уже все равно что уверенность. А когда так, сразу делается вывод». И он берет на за­метку безработного, рисуя ему якобы в шутку меловой крест на спине. После ухода гостей горничная просит кухарку сбегать к рабочему и предупредить его об опас­ности. Сама она тоже перепугана, — нет ли у нее мело­вого креста на спине?

Во многих сценах Брехт показывает, как недоверие превратилось в Германии в массовый психоз. Общение людей становится невозможным, так как все боятся кле­веты и доносов. Два физика, разрабатывающие сложные научные проблемы, боятся произнести имя Эйнштейна ^«Физик»), в рабочей семье боятся освобожденного из лагеря товарища («Выпустили из лагеря»), тревожатся даже за слова умирающего отца, так как сын его—штур­мовик («Нагорная проповедь»), на заводе рабочие ос­терегаются произнести лишнее слово перед диктором радио («Радиочас для рабочих»).

1 Но страхом объяты и сами предатели. Муж и жена донесли на соседа, слушавшего по радио иностранные передачи («Предательство»). Избитого соседа штурмо­вики тащат вниз по лестнице, а предатели в страхе при­слушиваются, лицемерно сожалея о его изодранной кур­тке. Поистине, люди в гитлеровской Германии утратили человеческое достоинство и честь!

Так сцена за сценой Брехт с глубокой болью пока­зывает то жалкое, унизительное положение, в которое попал народ Германии. В своем произведении автор об­виняет человеконенавистнический режим, который прев­ратил немецкий-народ-в жалких, ничтожных трусов.

Краски Брехта меняются в сценах, посвященных жизни \* заключенных в концентрационных лагерях. Здесь звучит подлинный трагизм и нескрываемый гнев.

В отрывке «Болотные солдаты» изображены заклю­ченные за работой, они мешают цемент. Когда над ни-, ми по насыпи проходит эсесовец, они уныло затягивают «Песню болотных солдат», но стоит ему отойти, как ме­жду ними разгораются опоры, так как они находились в разных партиях, враждовавших друг с другом.

В пылу дискуссии один из заключенных выкрикивает слова: «Предатели народа». Но, когда эсесовец начина­ет допытываться, кто. крикнул эти слова, заключенные, только что враждовавшие между собой,. становятся друг за друга сплоченными рядами. Все молчат, не вы­дают друг друга. И эсесовец отправляет их «гнить в карцер».

В сцене «Служба народу» Брехт изображает бесче­ловечную порку заключенного. Другой небольшой отры-, вок «Ящик» полон глубокого драматизма: в рабочую семью эсесовцы приносят цинковый гроб, в нем отец се­мьи, недавно арестованный. Гроб велено ве открывать, и жена подчиняется строгому приказу, ведь труп навер­ное обезображен.

/ Одна из больших сцен — «Правосудие». Здесь Брехт показывает бессмысленность судейского механизма в гитлеровской Германии. Перед слушанием дела об огра­блении штурмовиками ювелирного магазина еврея Арндта судья мечется, советуется то со следователем, то с прокурором, то с советником, не знает, какую пози­цию занять, чтобы самому выйти сухим из «дела». Воп­рос усложнен тем, что истец—еврей, обвиняемые — фашисты. «Только осторожно, не сядьте в лужу, — го­ворит судье прокурор, — и оглянуться не успеете, как очутитесь в какой-нибудь глухой дыре, в Померании. А там в наше время довольно-таки неуютно». В зависи­мости от «советчика» судья трижды меняет свое заклю­чение: если виновны штурмовики (а это исключается!)

* ему не снести головы. Если виновен еврей Арндт, буд­то Оы спровоцировавший эсесовцев, запротестует домо­хозяин фон Миль, материально заинтересованный в Арн­дте. А ведь фон Миль имеет связи в очень высоких сфе­рах! Кроме того, обвинение Арндта причиняет убыток его компаньону Штау, который «является своим челове­ком в отряде номер семь». Штау предъявит иск огра­бившим магазин, и к.атавасия начнется снова.

Судья в полной растерянности, тем более, что про­курор его предупредил: «На всех не угодишь. А кому угождать, это уж, любезный Голь, вам должно подска­зать ваше национальное сознание». Вот пойди разбе­рись! Сознание ему только подсказывает, что надо убе- 46 ' ,

речь самого себя, а сделать это при таком «запутанном» деле почти невозможно. «Господи, я же на все готов.

* решу так или этак, как прикажут, но я же должен 3‘нать, что мне приказано. Если этого не знаешь, так и правосудия больше нет».

Когда судью зовут в переполненный штурмовиками зал заседаний, он «вытирая пот, в полном смятении вы­ходит», перепутав папки, чуть не забыв обвинительного заключения. ,

Да, поистине, правосудия нет, ибо судьи в Германии утратили какие бы то ни бьищ принципы, спасая собст­венную шкуру!

Таким образом, в различных сценках Брехт\* рисует своеобразный глубоко трагический «парад» немцев, ут­ративших при гитлеризме волю, мысли, чувства, прин­ципиальность, честь и совесть, утративших все, кроме звериного страха. Именно он определяет их жизнь и поступки. Автор не склонен оправдывать их. И они ви­новны... Судьба Германии могла бы сложиться по-ино­му. Брехт впервые поднимает здесь «тему вины», кото­рая в его произведении во весь голос прозвучала в пер­вые послевоенные годы в Германии, Германии, ко? торую сами немцы не сумели освободить от фашистско­го ига.

Однако Брехт не ограничивается в пьесе обрисовкой унизительного страха, а поднимает такж^ тему отчая­ния, охватившего народ, загнанный до та:кой степени, что у него не сохранилось никаких чувств, кроме полу- животного ужаса.

В двух сценах пьесы показаны эсесовцы «в дейст­вии». Первая из них — «Народное единство». О единстве разглагольствуют два подвыпивших эсесовца, бродя 30 января 1933 г. по уснувшим улицам Берлина. «Зна­чит, все-таки наша взяла». С этих слов не случайно на­чинается первая сценка пьесы. Бахвалясь своей победой, фашистские офицеры одновременно испытывают страх. Когда в одном из домов тихого переулка открывается окно и старческий голос зовет: «Эмма, ты?», эсесовец «почуял дичь» и без разбора стреляет в одно из окон, за которым раздается душераздирающий крик уби­того.

И еще одна сцена — «Зимняя помощь». Штурмови­ки, чтобы задобрить народ, бесплатно раздавали бедня-

кам посылки, которые они в насильственном порядке со­бирали в виде «пожертвований» от таких же бедняков. При получении подачки старуха неосторожно промолви­ла дочери: «Сам# теперь видишь — твой муж з.ря бол­тает». Этого достаточно, чтобы дочь, муж которой гово­рил только о том, что «цены вскочили за последнее вре­мя», была арестована, и ее, как ни молит старуха, уво­дят.

Брехт изображает немцев во всех сценах пьесы по­верженными, не способными, на борьбу. Только в пос\* ледней сцене — «Плебисцит» — звучит протестующее «нет» жены рабочего. Она читает цод шум радиорепро­дуктора, передающего репортаж о плебисците в Вене, трагическое письмо заключенного, написанное перед казнью и присланное из тюрьмы.

* Каждая сцена начинается с небольшой стихотворной заставки, в которой автор кратко излагает содержание, а также свои собственные мысли «по поводу».

Заставка последней картины «Плебисцит» как бы за­вершает пьесу, начавшуюся с «Немецкого парада». Пе­ред нами прошла галерея трагических образов измож­денного, закабаленного народа. И Брехт заключает:

**Так шли они страшным парадом,**

**А мы провожали их взглядом,**

**Крича, какого рожна Вы молча шагаете к смерти Во имя нацистов? Поверьте,**

**Ведь это не ваша война!**

Все эти сцены как бы полны горьких раздумий о жизни поверженного в прах немецкого народа, в них яв­ственно звучит протестующий голос Брехта, призываю­щий немцев сбросить ярмо фашизма.

Пьеса «Страх и отчаяние в Третьей империи» написа­на прозой, простым, ясным языком, без авторских от­ступлений (кроме заставок). С предельной, внутренней обнаженностью предстает перед нами жизнь фашист­ской Германии в ее наиболее отвратительных -проявле­ниях.

Пьеса является своеобразным репортажем автора, наполненным острой публицистичностью, и одновремен­но это — антифашистский документ громадной силы.

В конце тридцатых годов в Европе сгущается атмо­сфера предвоенного угара. Брехт снова обращается к остро современной теме, создавая пьесу, .осуждающую войну, военный психоз и тех, кто в войне находит для себя выгоду.

м Пьеса «Мамаша Кураж и ее дети»

«Мамаша (1938) — оДно из лучших произведе-

Кураж ни» Брехта, в котором наиболее пол-

и ее. дети» но проявилось своеобразие драматур­

гического мастерства автора, его умение глубоко про­никать в сущность человека и жизненных явлений.

«Мамаша Кураж и ее дети» — третья пьеса Брехта,, в центре которой стоит образ матери. В драме «Мать» мы видели простую, неграмотную женщину, которая по­степенно превращалась в сознательную революционер­ку» В пьесе «Винтовки Тересы Каррар» перед нами предстала, мать двух сыновей, пережившая жизненную трагедию — потерю мужа в революционных боях в Ис­пании, и цепляющаяся за своих сыновей, отгородившись, от людей и революционных событий. Новое несчастье— потеря старшего сына — всколыхнуло Тересу, она сама встает в ряды бойцов. Таким образом, образы двух ма­терей приобретают в трактовке Брехта героическое зву­чание.

Третья мать — мамаша Кураж. Здесь образ матери получает иное преломление, прямо противоположное об­разу Пелагеи Власовой и Тересы Каррар. Мамаша Ку­раж лишена каких бы то ни было героических черт.- Практицизм маркитантки, здравый смысл, эгоцентризм,. умение приспосабливаться к обстоятельствам жизни — вот наиболее характерные черты Анны Фирлинг. Она по-своему смела, за что и прозвана Кураж, и за словом в карман не полезет. Ее упорное желание не отдавать своих сыновей в солдаты — в некоторой степени напо­минает упрямство Тересы Каррар. Но только в некото-. рой степени, так как никакого перерождения Кураж в финале пьесы не происходит. «Автор не намерен пока­зывать Кураж в конце прозревшей, — писал Брехт, — она кое-что поняла в конце 6 сцены, а потом снова ни­чего не видит» !. ,

Разноплановые образы матерей были созданы Брех­том для актрисы Елены Вейгель, которой и принадлежа­ло запоминающееся исполнение этих ролей.

Безусловно, образы трех матерей объединяет, при всем их идейном различии, внешняя сдержанность, не­которая суровость, отсутствие лирических чувств, силь­ная воля, энергия и мужественный характер, т. е. крас- ки, свойственные и творческой манере Елены Вейгель. Но каждый образ сам по сёбе индивидуален и по-разно­му противоречив. Это прежде всего касается Тересы Каррар и мамаши Кураж.

Поднимая в пьесе «Мамаша Кураж и ее дети» кар­динальные вопросы современности, Брехт, однако, пере­нес время действия в Германию XVII века, в период Тридцатилетней войны. Сюжет пьесы он почерпнул из повести немецкого писателя Ганса Гриммельсхаузена[[17]](#footnote-18).

По дорогам войны бродит много лет со своим фурго­ном предприимчивая маркитантка Анна Фирлинг с дву­мя сыновьями и немой дочерью Катрин. Война прино­сит Кураж выгоду, хорошо продаются ее товары:

**Без колбасы, вина и пива Бойцы не больно хороши.**

**А накорми — забудут живо Невзгоды тела и души.**

* бодро поет мамаша Кураж в начале пьесы. Но когда появляются вербовщик й фельдфебель, чтобы забрать на войну ее сыновей, она сперва заговаривает им зубы, а потом начинает, как Ниобея, защищать своих детей. «Ремесло солдата не для моих сыновей», — заявляет она.

Но Кураж разрывается на части, с одной стороны она мать-наседка, с другой — у нее .в руках прибыльное дело, при всех обстоятельствах надо торговать. Именно торговля подводит ее: в то время, как она продает фельд­фебелю серебряную пряжку, вербовщик успевает увес­ти ее старшего сына Эйлифа. А дальше мы видим, как страсть к наживе приносит Кураж все новые несчастья. Ведь и второй сын ее Швейцеркас погибает из-за жад­ности матери, она пожалела заплатить за его освобож­дение из-под ареста требуемую взятку в 200 гульде-

цовУПока она торговалась, Швейцеркаса успели рас- стрелять. 1

**Бойкою думает прожить,**

**За это надобно платить.**

* как бы звучит голос самого Брехта.

Мамаша Кураж упорно продолжает поддерживать ,войну как коммерческое предприятие. «Если бы не на- ;;жива, то маленькие люди, вроде меня, не стали бы (уча­ствовать в войне»,—говорит она. В течение 12 лет бро­дит она по дорогам войны в стужу, дождь и непогоду. ЙЭйлиф на фронте, Швейцеркас убит, осталась у нее

!

 только немая Катрин. А дела идут все'хуже и хуже. Страна разорена длительной войной, кругом смерть и разруха. Но несмотря ни на.что Кураж не сдается; в «Песне о великой капитуляции» она излагает свое жиз­ненное кредо:

**^ И, затаив свои мечты\***

**;< Со всеми в ряд шагаешь ты.**

**Увы, приходится шагать И ждать, ждать, ждать.**

**Наступит час, настанет срок!**

**:"f- Ведь человек же ты, не бог —**

**''\*■ Лучше промолчать!**

**Целый год — ведь это же немало! Приспособиться приходится и мне.**

И Кураж действительно «приспосабливается», не уны­вая, с острой шуткой на устах; впрягшись вдвоем с Кат­рин в фургон, тащит она его зимой и летом вслед за войсками, покупая и снова продавая.

Только однажды Кураж начинает проклинать войну. Она послала Катрин в город за товаром, на обратном пути ее ранили — лицо обезображено, теперь никто не возьмет Катрин замуж. «Будь проклята война!» — вос­клицает она. Как и многие другие тысячи-простых людей, она не знает настоящей причины войны.

Но в следующей же скцене, когда Кураж «на верши­не делового успеха», она забывает свое проклятье и снова прославляет войну.

**Кому в войне не хватит воли,**

**Тему добычи не видать.**

**Ксль торговать, ке все равно ли,**

**Свинцом иль сыром торговать?**

Наступает кратковременный мир, но именно в это время Кураж теряет своего старшего сына Эйлифа, ко­торого расстреливают за мародерство. Когда он уво­дил ^олов крестьян в дни войны, начальство поощряло его, в мирное же время его расстреливают за это. Ма­маша Кураж до конца пьесы не знае'т о гибели Эйлифа, и в последней сцене она надеется на встречу\* с сыном.

Гибнет и Катрин, гибнет героически, пытаясь бара­банной дробью разбудить уснувший город Галле, к ко­торому ночью подкрадываются вражеские войска. «Если бы вы ради барыша не пошли в город, может, ничего бы и не было», говорят мамаше Кураж крестьяне. Итак, Кураж теряет дочь в сущности также по своей вине. Hi. и последнее испытание не сломило ее, не уничтожили желания продолжать торговое дело. Кураж быстро от­считывает крестьянам деньги на похороны Катрин, и одна, старая и сгорбленная, впрягается в свой полураз­битый фургон. «Пожалуй, я справлюсь с фургоном и одна. Дотяну, вещей в нем немного» — говорит она. Когда проходит еще один полк, Кураж кричит ему вслед: «Эй, возьмите меня с собой!». - -

Итак личные трагедии и полное одиночество не раскрыли Кураж глаза, со слепой верой в свою правоту она тащится дальше, н'е чувствуя никакой ответственно­сти за участие в войне и за гибель своих детей.

Несмотря на то, что судьба героини пьесы\* трагич­на, она не должна, по мысли Брехта, вызывать состра­дания. Автор требует не растворения в образе мамаши- Кураж, а трезвой оценки ее ошибочного жизненного пу­ти — в этом заключается метод «отчуждения». Основ­ная иде.я пъъеы,«Мамаша Кураж и ее дета» заключена в настойчивом напоминании об ответственности каждого! за участие в войне, ибо война — самое «нечеловеческое деяние в человеческом обществе».

Брехт изображает в пьесе негативные образы и со­бытия во имя позитивного восприятия и позитивных вы­водов. Заблуждения мамаши Кураж не заслуживают прощения, пусть даже ее судьба трагична, но она сама повинна в ней.

Однако в пьесе имеется образ, требующий иного, непосредственного восприятия, так как он создан в эмо­циональном ключе. Речь идет о немой Катрин. Она яв­ляется антиподом мамаши Кураж. Она не сочувствует 52 еи, выражает, как может, свой протест, жаждет мира, человеколюбия, а в финале совершает подлинно герои­ческий поступок. Образом Катрин как бы «отчуждает­ся» образ мамаши Кураж. Если чувство материнства борется в душе Кураж с жаждой наживы, причем пос­ледняя часто побеждает, то жажда материнства Катрин |стает перед нами в положительном смысле. С какой Нежностью несчастная немая прижимает к- своей груди ребенка, спасенного из горящего дома, как она мечта­ет о мире, чтобы выйти -замуж и завести свою собствен­ную семью; и, наконец, именно чтобы спасти детей, ус- иувших в спящем городе, Катрин совершает в финале героический поступок, стоивший ей жизни. Катрин все юидит, все слышит. Бессловесная жизнь сделала ее чрез­вычайно наблюдательной, она имеет свои самостоятель­ные взгляды и представления о мире, которые не сов­падают с взглядами мамаши Кураж. Между ними на­зревает серьезный конфликт. Кураж, например, отказы­вается разорвать новые рубашки на бинты для перевяз­ки раненых, а Катрин, вопреки воле матерй, отдает эти ,рубашки. Мамаша Кураж жаждет войны, Катрин спит '№ видит, когда настанет мир. В одной из картин немая [собралась покинуть мать. Повар, примкнувший к торго­вому делу Кураж, вступивший с ней к тому же в близ­кие отношения, начинает сманивать маркитантку бро­дить «дело», которое уже не приносит выгоды. Они вдвоем, именно вдвоем, без Катрин, собираются отпра­виться в Утрехт, где он наследует трактир, а Катрин пусть останется фургон. Катрин, сидя в фургоне, все слышала и пытается убежать от матери. Но Кураж во­время спохватилась, — дочь все же ей дороже, повару она дает отставку! «На войне для нас еще найдутся де­ла», — говорит она'.

Пьеса «Мамаша Кураж и ее дети» относится к наи­более взволнованным и трагедийным произведениям Брехта. Но прямолинейная интерпретация драматичес­кой судьбы мамаши Кураж представляется нам оши-' бочнойл В этом смысле трудно согласиться с трактов­кой пьесы в театре им. Маяковского. Режиссура (М. Mt Штраух) разрешает спектакль только в эмоциональ­ном, плане. Именно в таком плане артистка Э. С. Гли- зер великолепно исполняет роль мамаши Кураж. Но ее попытка выделить проклятие войне, которое Кураж про­

износит по мимолетному настроению, сделав из него центральный монолог, а также игра Глизер в финале, где разбитая жизнью и судьбой Кураж падает и оста' ется лежать недвижной, уводят от основной идеи пьесы об ответственности каждого, участвующего в войне, й о пагубной роли, которую сыграла Кураж в жизни своих детей.

Вывод автора заключался в широком, далеко иду­щем обобщении, заключающемся в осуждении тех, кто, страдая и порой даже погибая\* своей аполитичностью и пассивностью способствует военному психозу и чело­веконенавистническому фашистскому режиму.

Брехт вводит в пьесу много песен, которые только частично связаны с действием; кроме того, все 12 эпи­зодов пьесы начинаются с ремарок, излагающих основ­ное событие предстоящей- сцены — в этом заключается прием «отчуждения», применяемый Брехтом. Внешняя интрига не имеет для него первостепенного значения. Существенным для автора является способ показа со­бытий, реакция действующих лиц на них, те мысли, ко­торые персонажи высказывают по поводу событий, а также выводы, которые должны возникнуть у воспри­нимающего.

Необходимо указать на отточенность языка пьесы, на его лаконичность, остроту и часто встречающиеся парадоксы. Все это отражено в многочисленных словес­ных битвах, которые всегда остроумно и живо ведет предприимчивая, неунывающая и вполне приспособив­шаяся к тяготам жизни мамаша Кураж.

ж В те же годы (1938—39) Брехт соз-

« Жизнь дал пьеСу «Жизнь Галилея» — одно

алилея» из своих наиболее сложных философ­ских произведений.

Научный ‘Подвиг Галилея, постоянные преследования, которым католическая инквизиция его подвергла\*, уни­зительное отречение Галилея под страхом смерти от своего учения и, наконец, последние годы, проведенные Галилеем в сущности в заточении, под неусыпным оком стражей церкви — все эти подлинные факты из жизни великого ученого правдиво отображены в (пьесе Брех­та. Знаменитое изречение Галилея, приписывавшееся ему, — «она все-таки вертится» — на самом деле ни­когда не было, им произнесено. Последующие поколения 54

Лридумалй $ти слова в своих легендах о жизни подвиж­ника науки во имя героизации образа Галилея.

Брехт строго придерживается исторической правды,— Галилей, вызванный судом инквизиции в Рим, отрека­ется от своего учения, потому что боялся боли, ему по­казали орудия пыток.

Сложный образ великого ученого, развившего и обосновавшего систему движения небесных светил Ко­перника, но трусливо отрекшегося в минуту опасности от своего учения, заинтересовал драматурга йе случай­но. Противоречия Галилея, его внутренняя борьба, сверхчеловеческие достижения и обыкновенное челове­ческое падение — давали драматургу богатый матери- $л для психологического анализа. Образ Галилея и об­становка, в которой он жил, привлекли внимание Брех­та и по другой причине. Преследования фашистского ге- бтапо принимали с каждым годом все более широкий размах. Многие объективно честные люди отказывались под страхом смерти от своего «я», кривили душой, кле­ветали на самих себя, утрачивали'человеческий облик.\* С предельным психологическим проникновением Брехт показывает все повороты жизни Галилея, пред-, ставляет его не только, как великого физика, но и как обыкновенного человека, который «склонен к наслаж­дениям больше, чем кто-либо другой из людей».\*Это и Заставило Галилея в решающий момент, во имя сохра­нения своего физического бытия и физических' наслаж­дений жизнью отказаться от своего «я», отказаться от рвоего самого сокровенного. Но это сокровенное он про­должал нести и хранить в душе, тайно от всех. Бдитель-

!

ость инквизиции он усыплял скучным менторским тру- ом, восхвалявшим церковную догматику. Свой же на- чный труд он продолжал наперекор всему. Подлинник еминуемо попадал в руки инквизиции, — и, естествен- о, уничтожался ею. Но Галилей в тиши ночей снимал опию со своих знаменитых «Диалогов». Эта копия бы- [а опубликована за границей, в Голландии. \* Одна из ол'нующих сцен пьесы — встреча старика Галилея\* со воим учеником Андреа Сарзщ, который в течение многих ет не мог простить Галилею его отречения. А теперь,^ огда он пришел проститься перед отъездом в Голлан­дию,— учитель и ученик снова поняли друг друга. «Вы рьшграли время, — говорит Андреа, — чтобы создать

* **55**

научный труд, который могли осуществить .только вы один. Если бы вы погибли в огненной славе костра, то т е были бы победителями».

В верные руки Андреа Галилейчпередает копию сво­его труда. Финальная сцена происходит на границе — Андреа удается обмануть бдительность пограничников и перевезти труд Галилея за границу\*,

В пьесе много философских споров, рассуждений,^ длиннот, абстрактные дискуссии часто уводят от непос­редственного действия. Но и в данном случае Брехт на­ходит выход, оживляя действие бытовыми сценами. Га­лилей предстает перед нами jie только как гениальный ученый, но и как обыкновенный человек, которому ни что человеческое не чуждо. С каким удовольствием он угощает своих гостей вином, з в финале, когда Галилей почти ослеп, он с жадностью садится за стол после про­щания с любимым Андреа, чтобы с аппетитом съесть гуся.

Двойное лицо Галилея изображено во всей пьесе, оно очеловечивает его и вместе с тем снимает с Галилея героический ореол. Обыкновенный человек с обыкновен­ными слабостями и одновременно обладатель гениаль­ного .ума,

Среди других персонажей пьесы выделяется поистине светлый облик честного Андреа, которого мы видим с детских лет до зрелого- возраста.

Сложную эволюцию претерпевает образ дочери Га­лилея, Вирджинии. Вначале это молодая красавица, ти­пичная женщина своего времени, ничего не понимающая в научных трудах отца. Но когда Людовико, жених Вирджинии, покидает ее, испугавшись дурной славы Галилея, Вирджиния постепенно превращается в рели­гиозную ханжу и окончательно подпадает под влияние своего исповедника. Она шпионит за отцом не менее ре­тиво, чем прислужники католической церкви.'

Пьеса «Жизнь Галилея» отличается от'других про­изведений Брехта несколько умозрительным характе­рам. В абстрактных философских дискуссиях автор рас­крывает социальное зло реакции. Наука и слепая вера, «Диалоги» Галилея и библия — вот те силы, которые сталкиваются в пьесе.

«Ж'изнь Галилея» можно с полным основанием наз­вать «драмой для чтения». Постановка пьесы в театре 56

представляет немалые трудности, что сказалось и на спектакле «Берлинского Ансамбля». Несмотря на вели­колепное исполнение роли Галилея Зрнстом Бушем, спек­такль не избежал 1растянутости и некоторой бездейст­венности. I

Характерно, что в пьесе «Жизнь Галилея» нет обыч­ных для Брехта зонгов, отступлений и заставок. Сама по себе тема пьесы, ее философское содержание, уже ^несет в себе элементы «отчуждения».

В 1940 г. Брехт вынужден был поки- «Господин нуть свой тихий приют в Дании, ибо

: Пунтила и его и здесь ему начала грозить опасность.

| слуга Матти» Драматург переехал в Финляндию.

\ На первых порах он попал под обая­ние своеобразной северной природы, мягких красок пей\*

\*зажа.

**Поэзия ее из текста вам видна:**

**Бидонов звон и рощ березовых покой,**

**И белой ночи блеск над медленной рекой,**

**И пенье петухов в ссле, в глухом затишье,**

**И утренний дымок над черепичной крышей....**

вписал Брехт в прологе пьесы «Господин Пунтила и его слуга Матти» (1940). Драматург создал пьесу «Госпо­дин Пунтила и его слуга Матти» по мотивам рассказа финской писательницы Хеллы Вуолиоки, значительно уг­лубив и обострив сюжетную линию. Брехт назвал свое произведение «народной пьесой». В статье «Примечания к народной пьесе» автор определяет комедию «Госпо­дин Пунтила и его слуга Матти» как соединение «эле?

ментов старой комедии дель арте с элемента\*ми реалмсти- .ческой комедии нравов» \ Брехт взял от комедии' дель арте гиперболу и гротеск, от комедии нравов — сатири­ческое изображение действительности. Пьеса «Господин Пунтила и его слуга Матти» во многих отношениях сто- !ит особняком в творчестве драматурга, являясь резкой [антибуржуазной сатирой, созданной, в отличие от «Трех­грошовой оперы», на современную тему.

| Автор обращается в комедии к парадоксу, как худо-^ жественному приему, характерному для лучших произ­ведений критических реалистов XX века. Не только диа­логи действующих лиц, но и сама пьеса построена на парадоксах. В пьесе чередуются сцены дикого пьянства помещика Пунтилы со сценами его так называемого «припадка вменяемости», т. е. сценами трезвости. Когда Пунтила пьян — он проявляет удивительнее человеко­любие по отношению ко всем, даже к простым людям, он необыкновенно добрый. Но стоит ему отрезветь, как обнаруживается его настоящее лицо деспота, эксплуата­тора и грубейшего «животного» (как называет Пунтйлу Брехт).

На парадоксальном противопоставлении двух обра­зов Пунтилы, в сущности противоположных трезвому и пьяному состоянию человека, Брехт строит все действие пьесы. Казалось бы, опья'нение должно было привести Пунтйлу к скандалам и дебошам, но ,в пьесе показано обратное: в пьяном виде помещик предстает добряком и другом всех окружающих его людей.

Комедия обладает подлинной сценической вырази­тельностью благодаря живости действия, остроумию, легкости, порой даже бесшабашной 'веселости, за кото­рыми, однако, скрыты глубокие раздумья автора:

**Почтенный зритель! Пусть борьба трудна!**

**Уже сегодня нам заря видна —**

пишет Брехт в прологе, а заканчивает комедию следую­щими словами:

**Я знаю — день придет, и господину**

**Все слуги, как один, покажут спину.**

**Господ хороших мы отыщем сами,**

**Когда себе мы станем господами.**

Пунтила изображен Брехтом с юмором, как бы шу­тя, но подтекст образа весьма значителен, наполнен резкой критикой, резким осуждением. Пунтила имеет не только два лица, он даже в состоянии опьянения и бла­годушия противоречит себе. В первой сцене он говорит своему слуге Матти: «А разве ты человек? Только что ты сказал, что ты шофер?», — а вслед за тем ой начи­нает изливать Матти свои «сокровенные» мысли, заве­ряя его, что «с удовольствием кормил бы свою челядь одним жареным мясом. Разве они не такие люди, как я?».

Полна комедийного блеска сцена «Пунтила обруча­ется с ранними пташками», где помещик раздобывает себе ранним утром в аптеке спирт, попутно обещая трем скромным труженицам —-Маде из аптеки, Сандре-теле- фонистке и Лизе-коровнице жениться на них. Все онц получают приглашение явиться к нему в поместье «в воскресенье через неделю». А в долгожданное воскре­сенье Пунтила страдает «припадком безудержной трез­вости» и со скандалом выгоняет трех девкЦ, пришед­ших к нему по приглашению.

Когда Пунтила «выпьет лишнего — он живет только чувством, когда он трезвый, — он живет умом», — го­ворит Брехт, противопоставляя чувство и разум, —чув­ство как наносное, ум — как подлинную сущность чело­века. На этом несколько искусственном противопостав­лении драматург строит все действие пьесы. Как пара­докс построена'сцена обручения дочери Пунтилы Евы с дипломатическим атташе. Атташе всем своим поведени­ем раздражает Пунтйлу, который, напившись; выгоняет его с позором. Но Еве нужен муж, решение моменталь­но зреет в уме пьяного отца, — ее мужем будет шофер Матти» Начинается фантасмагория с «испытаниями» Евы. Чтобы быть хорошей женой батрака, Ева должн? научиться штопать носки, стягивать с мужа сапоги, не мешать ему читать газету, стирать и трудиться с утра до ночи. Еве приглянулся здоровый парень Матти, он нравится ей больше, чем ее тщедушный жених-атташе, она старательно, но неловко выполняет все требования Матти, который открыто издевается над ней, а заодно и над ее отцом. Но сговор не состоялся — Ева оскорб­лена фамильярным шлепком, который Матти позволил себе по отношению к ней, и все становится на свое ме-» сто. Капризная невеста в конце концов примиряется с выродком-атташе, сосватанным ей отцом.

В сцене «Господин Пунтила и его слуга Матти вос­ходят на гору Хательма» драматург меняет краски, пе­рейдя от сатирических тонов к гиперболе и гротеску. Пунтила решил раз и навсегда бросить пьянство и тре­бует, чтобы ему принесли все винные запасы в доме, дабы их собственноручно уничтожить. Но стоило буты­лочкам предстать перед очами Пунтилы, как он не вы­держивает испытания, напивается как свинья, заставляя Матти построить из мебели гору Хательма, с которой «можно увидеть всю страну». Эта сцена является не только кульминацией безобразий Пунтилы, но и пово­

ротом в судьбе Матти: он окончательно решил поки­нуть своего хозяина и рано утром уходит в неизвестное, без рекомендации, ибо Пунтила «напишет или что я красный, или что я «настоящий парень», И так и так я места не найду».

Положительным героем пьесы является слуга Мат­ти, с самого начала «раскусивший» своего хозяина. Когда Пунтила его спрашивает, друг ли он ему, Матти прямо отвечает, что нет. «Посмотри на меня, кто перед тобой? — спрашивает Пунтила. «С вашего разрешения

* толстая образина, и пьян, как стелька», — говорит ему Матти прямо в лицо. Но Пунтила все прощает, ког­да пьян. Зато в трезвом состоянии он груб и нетерпим как с Матти, так и с другими слугами.

До поры до времени Матти терпит выходки хозяина, даже готов порой опрокинуть вместе с ним рюмочку и паясничать. Автор вкладывает в уста Матти ряд разум­ных высказываний,-которые, однако, тонут в шумихе пьяных безобразий Пунтилы. Образ Матти несет в пье­се элемент «отчуждения». Надо сказать, что противопо­ставление Пунтилы и Матти сделано иногда без соблю­дения равновесия. Пунтила «перетягивает» на весах об­разности умного, обаятельного Матти, смелые и мудрые мысли которого иной раз повисают в воздухе. Брехт в «Заметках к премьере пьесы в Цюрихе» (1948) писал: «необходимо создать подлинный баланс между Матти и Пунтилой» \ как бы, понимая недостаточную обоснован­ность и художественную выразительность Матти по сра­внению с полнокровным образом Пунтилы.

Несмотря на сказанное, комедия «Господин Пунтила и его слуга Матти» отражает подлинно брехтовское кри­тическое восприятие мира. Пьеса полна национальной финской атмосферы и обладает незаурядными сценичес­кими достоинствами.

Переехав в 1940 г. в Швецию, Брехт „ ^ „ создал там овою вторую пьесу, постро-

«Добрый чело- енную на парадоксах \_ «д0брый че-

векиз Сечуана» ловек из Сечуана» (1940). Пьеса была впервые опубликована в 1953 г.

Автор поднимает в этом произведении вопрос: может ли человек в капиталистическом обществе прожить доб-

^

'ьвми делами? Ответ звучит парадоксально и ино казательно. Парадоксальность заложена как в по- ггроении пьесы, так и в образе главной героини, ки- айской девушки Шен Те. В «Добром человеке из Сечу- ша» действие разыпрывается в условном Китае, не от­ражающем национального колорита страны. Автор пи- цет в предисловии, что «провинция Сечуан представля­ет собою все те места, где человек эксплуатирует чело­чка».

В пьесе тесно сочетается фантастика и реальная дей- твительность.

S

C неба спускаются три бога; они хотят убедиться в ом, что на земле существуют добрые люди. Но при ервой же встрече с людьми они убеждаются в обрат­ом: никто не согласен предоставить им ночлег. И толь­ко простая девушка Шен Те, вынужденная обстоятель­ствами заниматься проституцией, освобождает им свою каморку. В благодарности за доброту боги дарят Шен Те деньги, чтобы она могла устроить свою судьбу. Шен Те покупает табачную лавочку, но на первых порах ей ,не везет, — она слишком добра к соседям, — и ей гро­зит разорение. Чтобы спастись, Шен Те превращается Ь своего мнимого двоюродного брата Шуи Та, бессердеч­ного, черствого и практичного. Дела быстро налажива­ются, Шуи Та резко отказывает соседям в помощи и ду­мает только о собственном благополучии.

Но снова Шуи Та принял облик Шен Те. У Шен Те доброе сердце, — она случайно в парке спасает безра­ботного летчика от самоубийства и влюбляется в него. Начинается грустная повесть: новоявленный жених, Сун, заинтересован только в деньгах Шен Те, собирается с ее деньгами бежать от нее в Пекин. И снова перед на­ми Шуи Та, которому жених, Сун, ничего не подозре­вая, открывает свои намерения. Решение Шен Те при­нято. Свадьба не состоится, ибо Шуи Та не принесет на свадьбу обещанных денег.

Перед нами проходят сцены, когда Шуи Та налажи­вает коммерческие дела Шен Те, беспощаден к людям, открывает табачную фабрику, где заставляет тяжело трудиться тех, кто ждал от него помощи. На фабрику поступает и бывший жених Шен Те, Сун. Он осознал свою неправоту и искренне мечтает о возвращении Шен Тр. Нг> строгий хозяин LTJvw Тя не обедняет ое скорого возьращения. Шен Те ждет ребенка, для него ей надо наладить жизнь, а наладить ее можно только без доб^ рых дел, с помощью бессердечного хозя-ина фабрики Шуи Та. Пьесу завершает фантастическая судебная сцена. Судьями выступают боги — Шуи Та обвиняется в убийстве Шен Те, ее вещи найдены в доме Шуи Та, а жених Шен Те, Сун, слышал ее рыдания.

Как в сказке, все разрешается самым неожиданным образом, — Шуи.Та сбрасывает на суде маску и свою одежду. Перед судьями предстает сама Шен Те. «Дол­жна вам сказать, что я сама тот злой человек, о кото­ром вы здесь говорили». Но ей возражают: «Нет, ты

тот добрый человек, о котором все рассказывали так много хорошего». «Я и тот, и другой», — отвечает им Шен Те. Разочарованные боги решили, что им больше нечего делать на земле, и воспаряют на розовом облаке в небеса... Шен Те в отчаянии. Ведь ей нужен двоюрод­ный брат Шуи Та!

Так заканчивается фантастическая 'пьеса Брехта, названная автором притчей, т. е. иносказанием. В ней драматург с горечью размышляет о жизни в «нечелове­ческом обществе», где только тот преуспевает, кто бес­пощаден к близким и думает только о собственном бла­ге. В эпилоге актер обращается к публике о предложе­нием самостоятельно найти выход: «Может быть это другой человек? Или другой мир?».

«Добрый человек из Сечуана» — одно из наиболее своеобразных, оригинальных произведений Брехта. Глу­бокая социальная идея автора показана в ряде пара­доксальных, живых, а по-рой и /полных светлото очарова­ния эпизодах. В пьесе много зонгов и отступлений, ко­торые непосредственно обращены, к зрителям; в тех и других слышен прежде всего голос самого драматурга.

В притче «Добрый человек из Сечуана» бытовые сценки чередуются с фантастическими, а также с кар­тинами, полными своеобразной поэтичности. Поэтич­ность Брехта особая. Она отличается некоторой суро­востью, сдержанностью, блеклостью красок, лаконизмом в выражении чувств. Эпизоды, изображающие Шен Те, носят отчетливо поэтический характер. Мы видим ма­ленькое, забитое, нежное существо; мелкими шажками девушка носится по городским закоулкам, с мягкой улыбкой встречает людей, каждому готова помочь и 62

t

дуется этому. Но вот она;в парке видит безработного тчика, он в отчаяньи собирается покончить с собой, и !ен Те спасает его. Брехт тонкими штрихами показы- 1ет возникновение чувств в сердце Шен Те., Здесь нет адужных красок, сверкающей красоты неба. Наоборот, \*ет дождь, серые тучи нависли над партом. Первое лю- )вшое объяснение звучит односложно и целомудренно:

**С yiH. Что» собсгведаю говоря, знаешь ты о любви?**

**Шен Те. Все.**

**С у н. Ничего, сестра. Или это было приятно?**

**Ш е н Т е. Нет.**

***С у н. (Проводит рукой по ее лицу, не поворачиваясь к ней).***

**А это — приятно?**

**Шен Те. Да.**

а этими немногими словами скрыто больше чувства, :ем за патетическими излияниями и взволнованными [юбовными объяснениями.

г Когда Шен Те узнает, что ее жених Сун интересует­ся не ею, а прежде всего ее деньгами, она готова рас­

статься с ним. Но первая же встреча с Суном заставля­ет Шен .Те забыть обиду и окорбление:

**|**

**Я пойду с тем, кого люблю Я не буду считать, сколько это стоит.**

**Я не хочу задумываться, хорошо ли это,**

**[ Мне не надо знать, любит ли он меня,**

1. **Я пойду с тем, кого люблю.**

***\***

(• Итак, Брехт вводит в пьесу сцены, полные подлин­ной красоты чувств и лирики.

: Разноплановость отдельных сцен, полусказочный ха­

рактер, глубокие подтексты, пронизывающие пьесу, де­лают притчу «Добрый человек из Сечуана» тончайшим произведением поэтического и драматургического твор­чества Брехта.

л^ать отказывается тянуть с силой ребенка к себе из ме­лового круга. Брехт изменил ситуацию, у него служан­ка Груше пожалела малютку.

Подобное изменение сюжета понадобилось драма- тургу для доказательства основной идеи пьесы — форми­рования новой передовой человеческой морали. Пьеса начинается с пролога, в котором действие происходит в 1945 г. в советском колхозе на Кавказе. Только что за­кончилась Отечественная война, всюду виднеются раз­валины, предстоит тяжелый труд по восстановлению раз­рушенного хозяйства. Между двумя колхозами возни­кает спор. До войны в долине находился скотоводческий колхоз; в военные годы ему пришлось подняться в го­ры, где он и обосновался. За это время в долине распо­ложился другой колхоз, занимающийся виноградарст­вом и виноделием. Здесь собираются построить плотину, расширить площадь посадок, для этого виноградарям нужна бывшая территория скотоводческого колхоза. По­беждает новая мораль, новые человеческие взаимоотно­шения: во имя общего блага скотоводы уступают доли­ну виноградарям. Общественные интересы берут верх над собственническими инстинктами.

В качестве подтверждения этой новой морали: что

человеку должно принадлежать то, что он заслужил, ви­ноградари разыгрывают перед своими друзьями-ското- водами спектакль цод названием «Кавказский меловой круг». Певец Аркадий Чхеидзе комментирует все пред­ставление своими песнями, — своеобразным конферан­сом. Перед зрителями предстает история простой слу­жанки Груше, которая спасла от смерти ребенка губер­натора, казненного во время дворцового переворота.

Жена губернатора Абашидзе занята в момент пос­пешного бегства'только спасением своих нарядов и за­была о маленьком сыне, Михаиле. Груше после некото­рых колебаний берет ребенка с собой. Несмотря на ли­шения и опасности, она самоотверженно заботится о нем в течение нескольких лет. Когда власть старого князя снова восстанавливается, Нателла, вдова губер­натора, требует возвращения сына. Он ей нужен, чтобы унаследовать дворец и имущество мужа. Дело доходит до суда, но. на этот раз суд вершит не судья, а народ­ный мудрец, писарь Аздак. Оц решает вопрос в пользу Груше, это она настоящая мать, а не Нателла, которая 64 готова покалечить сына, лишь бы его перетянуть к себе 13 мелового круга, нарисованного на полу. А Груше от­секает руку Михаила, жалеет его, не может ему причи- 1ИТЬ боль.

Помимо основной сюжетной линии: злоключений

I борьбы Груше, параллельно показана судьба деревен­ского писаря Аздака, который благодаря случайности становится судьей и выносит справедливый приговор. \здак не отличается высокими моральными качествами. Эн обрисован многосторонне и многокрасочно. Аздак не грочь выпить лишнюю рюмку, готов во время суда по- кивиться денежками просителей, порой грубоват, даже 1иничен. Но вместе с тем он носитель народной мудро- :ти, народной шутки и острословия. Этот образ — ти­пично брехтовский, положительный в своей сущности, но одновременно обладающий человеческими слабостя­ми и даже пороками.

1. И в этой пьесе присутствует особая поэтичность Бре­ста, проявляющаяся в изображении главной героини— Груше. Служанка в момент бегства встречает солдата Симона Хахаву. Он должен идти на войну, а Груше не­когда, ее зовет хозяйка. Но оба, торопясь, хотят сказать, шруг другу все о себе и «наконец, главный вопрос...»,— [говорит Симон. «Симон Хахава, — отвечает 'ему Гру­ппе, — так как я должна идти на третий двор и мне не­когда, то я сразу отвечаю «да». Никаких объятий, ника­ких поцелуев, Симон надевает Груше на шею цепочку с крестиком, оба низко кланяются друг другу и — расста­ются. Снова в этой, лирической по существу сцене, ска­зывается удивительная сдержанность и целомудрие чувств. А чувства оказались глубокими, в финальной сцене, после нескольких трудных лет, после вынужден­ного замужества, Груше снова встречает Симона, любит его по-прежнему и, наконец, соединяется с ним.

Для любовных еден, изображенных Брехтом, харак­терно, помимо лаконизма и сдержанности, отсутствие какой бы то ни было сентиментальности, чувствительно­сти и красивости. Тем более они впечатляют.

В отличие от других пьес Брехта, обычно распадаю­щихся на много мелких эпизодов, «Кавказский меловой круг» построен почти по классическому образцу: пролог и 5 актов. Каждый акт имеет заглавие, определяющее основу действия.

1. акт — «Важное дитя». Это завязка. Здесь речь идет о дворцовом перевороте, убийстве губернатора, бег­стве придворных, а с ними и челяди, >и среди челяди — Груше с брошенным на произвол судьбы ребенком.
2. акт — «Дорога в северные горы». Мы видим развитие действия: трудный путь Груше через горы, пре­следования девушки, оскорбления, сцену с латником, ра­зыскивающим губернаторского сына. Груше, чтобы спа­сти от него ребенка", ранит латника в голову и бежит с! младенцем в горы, с опасностью для жизни переходит по полуразвалившемуся мостику через ущелье.
3. акт — «В северных горах». Груше после семи трудных дней достигла селения, где живет ее брат. Но и здесь ее ждут разочарования и горе, издевательства же­ны брата, вынужденное замужество и, наконец, траги­ческая кульминация — случайная встреча с женихом Оимоном; он не верит в искренность Груше, покидает ее, а латники забирают ребенка, которого разыскивает Нателла, вернувшаяся в губернаторский дворек\*.
4. акт — «История судьи» переносит нас в селение, где живет пьяница и весельчак, деревенский писарь Аз- дак. Он прячет в своей хижине оборванного старого ни­щего, который оказывается скрывающимся от преследо­ваний великим князем. Узнав об этом, Аздак решил до­бровольно передать себя в руки правосудия.

Далее автор рисует два года из жизни Аздака, его злоключения и удачи, назначение судьей и насильствен­ное смещение с этой должности, приговор его к смерти через повешение и спасение в последний момент бла­годаря приказу вернувшегося к правлению великого князя, когда-то спасенного Аздаком и т. д., и т. п. Эпи­зоды быстро сменяются один другим, автор как бы спе­шит к финальному акту, благополучно разрешающему судьбу девушки Груше.

1. акт — «Меловой круг». Здесь происходит развяз­ка. Автор рисует суд над Груше, суд, который ведет Аздак, вершащий высшую справедливость. В финале разрешаются все противоречия — зло наказано, добро­детель торжествует: Груше не только отвоевала ребен­ка, она соединяется с солдатом Симоном. А Аздак исче­зает:

В заключительной песне мы как бы слышим голос самого автора:

**f Все на свете принадлежать должно**

**Тому, кто добрым делом славен, то есть:**

**Дети — материнскому сердцу, чтобы росли и мужали, Повозки — хорошим возницам, чтобы быстро катились, А долина тому, кто ее оросит, чтобы плоды приносила.**

В притче «Кавказский меловой круг» —. одной из амых совершенных пьес Брехта, автор применил почти се приемы своей драматургической техники.

Прием «отчуждения» заключается в органической зязи пролога с действием пьесы, объединяющей исто- ию двух колхозов на Кавказе с повествованием о жиз- и и деяниях девушки Груше из древней сказки. «От- ужденной» является также роль певца, комментатора рассказчика событий.

Пьеса «Кавказский меловой круг» была опубликова- а Брехтом в 1954 г. в «Опыте № 31», в котором была апечатана также статья о «Широте и многообразии ре­алистических литературных приемов». Своей пьесой >рехт как бы иллюстрирует положения статьи. В «Кав- аэском меловом круге» фантазия и действительность, Философские размышления и конкретная жизнь предста- пяют слитное, органическое целое. Здесь же Брехт ри- /ет жизнь во всем ее многообразии, людей разных со- ловий, образа мыслей, характера, миропонимания. На­яду с главными действующими лицами:\* Груше и Азда- 1ом, второстепенные фигуры также имеют свое лицо и есут определенную идейно-художественную нагрузку.

И, наконец, в пьесе наряду с сатирическими и быто- ыми сценами имеются лирические отступления, полные воеобразной красоты и эмоциональности.

В литературном архиве Брехта сохра- «Швейк во нилась пьеса «Швейк во второй миро- горой мировой вой войне», созданная им еще в эми- войне» грации (1944), но изданная в ГДР

только после смерти драматурга. Это роизведение является как бы итогом творческих иска- ий Брехта в течение многих лет. Автор снова обраща- тся к антифашистской теме, снова рисует деятелей фа- шстского рейха в гиперболизированной гротесковой анере. С другой стороны перед нами встает простой быватель, будто затерявшийся в жизненном водоворо- г, обыватель, напоминающий Гейли Гейя из ранней ьесы Брехта «Человек есть человек». Но прошли го­ды, Брехт многое пережил и многое передумал, его творчество приобрело черты зрелости и совершенства. Гейли Гей-Швейк теперь уже не безвольный робот, вин­тик милитаристского механизма, он приобрел новые чер­ты характера, обладает самостоятельностью мысли, здоровым народным юмором, по-своему мудро умеет выходить из положения, а если и попадается в лапы во­енщины, то не теряет доброго настроения и бодрости. Словом Гейли Гей превратился в думающего человека, остроумного и. хитрого; он иногда приспосабливается, но всегда умеет постоять за себя и многое понимает.

Использовав образ из повести чешского писателя Гашека, Брехт продолжает в пьесе рассказ о приключе­ниях Швейка во время фашистского режима в Чехии и завершает произведение участием героя во второй миро­вой войне.

Пьеса состоит из восьми картин, пролога, интермедий и эпилога. Во всех картинах Швейк показан в реальной обстановке Чехии при фашизме, интермедии лее, пролог и эпилог, посвященные гротесковому изображению- Гит­лера и его пособников, гиперболичны.

В известной мере можно говорить о том, что Брехт создал картину жизни чехов во время фашистской ок­купации в виде отдельных реалистических сцен, похо­жих на пьесу «Страх и отчаяние в Третьей империи»,с другой же стороны автор использовал в интермедиях гиперболичность и парадоксальность памфлета «Остро­головые и круглоголовые». '

Маленький человек, участник первой мировой войны, Гейли Гей эволюционировал и вырос. Швейк живет во враждебном окружении немецких нацистов, посеявших ужас и отчаяние среди чешского народа. Но. Швейка нельзя взять голыми руками, он выворачивается и лов­чит, заговаривает зубы, -на каждую реплику нацистов находит мудреный ответ, в котором звучат наивность и простодушие, идиотизм и остроумие, а часто между строк .проглядывает и издевательство над фашистами, завуалированное потоком всяческих благоглупостей. Ди­алоги Швейка с шарфюрером’Буллйнгером являются блистательными образцами словесной эквилибристики. Даже прожженный Буллингер не выдерживает натиска Швейка: «Не знаю, почему я все вожусь с тобой, с моей стороны это просто какое-то извращение, кажется, мне 68

ipocTo хочется посмотреть, как далеко такой тип, как 'ы, может зайти в игре со смертью», — говорит ему Бул- шнгер. И, действительно, Швейк не раз «играет со сме- )тью». Впервые он попадает в лапы гестапо за неосто­рожную болтовню в трактире «У чаши». Агент гестапо Зретшнейдер сначала провоцирует его на беседу, а за- 'ем, когда Швейк отдался своей стихии, т. е. болтовне, ылавливает «опасные» места в велеречивых излия-ниях Лвейка и уводит его с собой.

Но Швейк изворотлив. Потоком речи, хитростью, на­бранным сервилизмом Швейку удается усыпить бди­тельность шарфюрера Буллингера, допрашивающего то, тем более, что тому приглянулся шпиц советника Войты. Швейк обещает раздобыть ему собачку.

И снова у Швейка дружеская встреча в трактире «У ^аши» с любимыми друзьями: обжорой Балоуном, оча­ровательной хозяйкой Копецкой и неудачником Прохаз- К£>й. Жизнь улыбается Швейку. Он, опытный собачник, : легкостью ворует шпица и прячет его в трактире у копецкой. Но маленький человек Швейк «себе на уме»: 5еоплатно он собачку не отдаст даже грозному Буллин- 'еру! Надо написать ему письмо с требованием ЮО крон. Но на этот раз Швейк «перехватил» и — про­считался. Буллингер собственной персоной разыскивает Швейка в трактире и требует пса. Но, увы, — новое, пол- рое юмора злоключение — Швейк зарезал собачку, что­бы предоставить наконец своему голодному другу Бало- уну давно обещанное жаркое! Жаркое обнаруживает Булливгер! Швейк снова арестован, на этот раз за спе­куляцию, за торговлю «запрещенными продуктами» !(т. е. мясом) из-под полы.

Однако и в камере тюрьмы Швейк не теряет доброго расположения духа. Он ошарашивает заключенных вся­кими полубредовыми рассказами и, наконец, начинает всерьез, но с несомненно издевательским подтекстом, агитировать за войну, «которая ведется для защиты ци­вилизации от большевизма». Когда один из заключен­ных высказывает предположение, что Швейк — шпик, Ьн отвечает" блистательным парадоксом: «Да что

Ьы, никогда! Я просто постоянно слушаю немецкое |радио: И вам бы следовало слушать почаще, это очень [мило».

[ Шрейк снова спасается от расстрела. На этот раз

1. б& ему помогают обстоятельства — фашистское командо­вание обеспокоено, в связи с военными неудачами, от­сутствием резервов. На фронт теперь в «добровольном» порядке должны идти все — даже узники, калеки, уми­рающие и идиоты.

Швейк попадает в заснеженные степи под Сталин­градом. Но не как герой. Маленький человек «себе на уме» отбился от своей части и хочет во что бы то ни стало добраться через метели и бездорожье в Сталин­град «до канцелярии, чтобы поставить печать на своих документах». Знаменательны встречи Швейка в степи: двое немецких солдат сначала с подозрением относятся к нему, но.разговорившись, даже угощают его из фляж­ки и готовы пригласить с собой — они уходят к рус­ским!

Попадается пьяный в дым полковой священник, фельдкурат, над которым Швейк открыто йздевается. Но бравый Швейк способен и на благородные поступ­ки — он защищает от фельдкурата двух несчастных рус­ских женщин.

В финальной сцене Брехт создает оригинальное гро­тесковое скерцо: Швейк встречает под звуки «дикой му­зыки» самого фюрера, растерянного, мечущегося, пред­чувствующего свой конец. Финал—символический: Гит­лер пытается пойти на север, но дорога завалена сне­гом, на юг — там британцы, на восток — там «стоит большевик». Выхода нет, и Гитлер пускается под прок­лятия .Швейка в дикую пляску.

Эпилог пьесы дан в сочетании реальности и фантас­тики. Все остальные сцены с Гитлером, разыгрываю­щиеся в «высших сферах», написаны в гиперболической манере. Фюрер и его соратники предстают в «сверхъес­тественных размерах». Эти мнимые «великаны» обеспо­коены, не подведет ли их «маленький человек», будет ли он безропотно плясать под их дудку? Поражения на фронте требуют не только новых пушек и танков, но и новых человеческих резервов. Всех под ружье.

Антифашистская линия пьесы проводится не только в гротесковых интермедиях, но пронизывает и сцены из реальной жизни, показывающие униженную, растоптан­ную Чехию. .

Диалоги, которые ведет бравый солдат Швейк с другими действующими ливдми, отличаются высоким

сомедийно-сатирическим блёском. Речь Швейка полйй авуалированного сарказма, бьющего в цель не менее летко, чем прямое осуждение фашизма.

В этой пьесе автор блестяще владеет различными триемами комедийного мастерства: он переходит от иро- \*ии к сатире, от насмешки к издевке, от бытовой кон­кретности к аллегорической фантастике и гротеску.

Антифашистской сатирой является «Карьера \* также гротеск «Карьера Артуро Уи,

Артуро Уи, которой могло и не быть». Пьеса до

которой могло сих пор не переведена на русский

и не быть» язык, хотя представляет значительный

интерес. В 1957 г. она была поставле­на в ГДР в театре «Берлинский Ансамбль». Первый, рариант был создан Брехтом еще в 1941 г.; вокруг ^того произведения развернулась в ГДР в 1953 г. широ­кая дискуссия. Окончательный вариант относится именно к этому времени.

Действие пьесы происходит в Чикаго, в среде ганг­стеров, крупных дельцов и политиков. Но содержание

Е

ьесы аллегорично, Брехт показывает в ней эпопею за- оевания Гитлером власти в Германии. В примечаниях к пьесе автор указывает на подлинные исторические факты беспрецедентного авантюризма Гитлера, его борьбы за карьеру и власть, которые в иносказательном плане представлены в пьесе о гангстере Артуро Уи и его пособниках, наглых головорезах.

Фантастические, гиперболизированные картины кри­зиса овощного треста, коррупции и обмана трусливого «отца города» Догсборо (т. е. Гйнденбурга), поджога овощного треста (т. е. рейхстага) ч инсценировка суда над мнимым поджигателем, насилия и убийства, при помощи которых Уи приходит к власти, его измена бли­жайшим соратникам, заигрывания с соседним городом Чичеро (т. е. Австрией), резко сатирическая картина «добровольных выборов» Уи на пост президента объе­диненного овощного треста, выборов, которые проводят­ся под угрозой гангстерских браунингов и, наконец, при­зыв соратника Уи, владельца цветочного магазина Гиво- лы (т. е. Геббельса), к объединению остальных городов США под эгидой Артуро Уи, готового охранять их си­лой дубинки и оружия — вот сцены, изображенные Бре­хтом в притче, «написанной, как говорил сам драма­тург, с намерением разрушить обычное, чреватое опа­сными последствиями, уважение к большим убийцам»[[18]](#footnote-19).

Брехт считал, что только издевательская форма гро­теска годится для разоблачения исторических ничто­жеств. «Господствующие классы пользуются для прове­дения своих мероприятий в капиталистических государ; ствах обычно весьма посредственными людьми»[[19]](#footnote-20). Брехт показывает в пьесе человеческую низость, органическую преступность и подлинный гангстеризм тех, кто захва­тил власть в Германии в 1933 г. А гангстеризм застав­ляет его не случайно перенести действие в США.

В обрисовке образов отсутствуют тонкие психологи­ческие краски, перед нами встают созданные одним- двумя штрихами плакатные фигуры. Аллегория в пьесе является своеобразным приемом «отчуждения», который Брехт применяет в данной пьесе.

Сравнивая «Артуро Уи» с более ранними антифаши­стскими произведениями Брехта, легко установить боль­шую историческую конкретность, и даже большую силу разоблачения, чем, например, в пьесе «Чихи и чухи», где действие происходит в несуществующей стране и в сюжете отсутствуют намеки на современность.

Брехт смеется в пьесе «Артуро Уи», но смеется со злобой. Брехт издевается, но издевается с чувством омер­зения. Автор обратился к гротесково-пародийному жан­ру именно потому, что его ненависть к фашизму столь велика, и презрение столь неуемно, что не. допускает реального отображения гнусного рейха и его представи­телей.

Образ Артуро Уи имеет в драматургии Брехта своих предшественников. Впервые драматург обратился к изо­бражению беспардонного гангстера в «Трехгрдшовой опере» (Мэкхит). Далее мы видим новый вариант в ли­це Иберина в гротеске «Чихи и чухи», и, наконец, Ар­туро Уи представляет собой как бы сплав Мэкхита и Иберина — в наиболее отталкивающем обличии совре­менного американского гангстера.

Постановка пьесы «Карьера Артуро Уи» была осу­ществлена театром «Берлинский Ансамбль» уже после смерти Брехта.

В сезоне 1960—61 гг. пьеса была поставлена с боль\* им.успехом во французском передовом «Национальном ’ародном театре» под руководством Жана' Вилара.

Сам драматург писал в «Указании для постановки ьесы», что «в гротеске должна ощущаться атмосфера жаса». Далее он предлагал ставить «Артуро Уи» «в ластической манере, в быстром темпе, с четким распо- ожением отдельных групп участников спектакля, в ду- е старинной исторической живописи» [[20]](#footnote-21).

Брехт подчеркивал,-что пьеса требует «большого гиля», приближения к характеру исторических хроник 1експира. Чтобы создать впечатление монументально- ги, широкого дыхания и некоторой патетики, автор от- азался от прозы. Все персонажи говорят белыми пяти- гопными стихами, размеренными и торжественными, аходящимися в парадоксальном противоречии с обра- ами и событиями пьесы.

Только в сцене прогулки Артуро Уи с редактором Сульфитом и его очаровательной супругой Бетти по ранжерее Гиволы автор применяет легкие рифмован­ные стихи. Эта сцена сделана в духе литературной ре- инисценции, напоминая своей общей атмосферой про­улку Фауста и Гретхен по саду Марты. Именно здесь, реди чарующего аромата [цветов, Артуро Уи замышля- т новое преступление — убийство Дульфита и овладе- ие его миловидной супругой.

Только один из персонажей — старый актер, обуча­ющий Артуро Уи хорошим манерам и ораторскому ис- усству, говорит прозой. Это также не случайный при- м. Все в гангстерском мире поставлено с ног на голо­ух

Дерзкая притча Брехта безусловно находится в пер­ом ряду антифашистских сатирических произведений.

Последняя пьеса; написанная Брех- Дни Коммуны» том, — историческая драма «Дни Ком­муны». Она создана'в 1948—49 гг., но первые опубликована в ГДР только в 1957х г. Брехт братился к героической странице прошлого француз-' кого народа — к изображению Парижской Коммуны 871 г. Действие пьесы начинается с 19 января 1871 г., когда парижский пролетариат уже «понял, кто efo дер. жит в осаде»; далее мы видим революционную победу народа, дни Коммуны, и в финале ее разгром 28 мая 1871 г. силами контрреволюции.

Пьеса во многом отличается от остальных произве­дений Брехта. Автор впервые обратился к историческо­му прошлому Франции, обрисовав революционные со\* бытия Парижа в подчеркнуто жизненных тонах, без применения гипербол, гротесково-сатирических красок или намеков на современность.

Поводом к написанию пьесы «Дни Коммуны» послу­жило ознакомление Брехта с пьесой норвежского писа­теля Нурдаля Грига «Поражение», созданной в 1939 г. Брехт первоначально предполагал поставить эту пьесу в «Берлинском Ансамбле», но затем отказался от этой мысли. Григ также рисует в «Поражении» дни Париж­ской Коммуны. Но как внутренне противоречиво это произведение! Излагая исторические события первой пролетарской революции, Григ наполнил всю пьесу пес­симистическими, пораженческими мотивами и атмосфе­рой кровавого ужаса.

Прочтя пьесу Грига, Брехт ощутил настоятельную потребность вступить с норвежским писателем в поле­мику, причем полемизировать он стал не как литерату­ровед или критик, а как художник, изложив в\* пьесе «Дни Коммуны» свое понимание революционных событий 1871 г.

Надо сказать, что это понимание Брехта отличается настоящей исторической.конкретностью и большой прав­дой. Драматург во имя опровержения исторически не­правдоподобного показа Григом революционных собы­тий Парижа пытался как можно ближе подойти не только к подлинным историческим событиям, но и к подлинному облику французского народа, непонятого Григом. Усилия Брехта были направлены на создание неискаженной картины Парижской Коммуны. Историче­ская, жизненная правда прежде всего! Для этого Брех­ту пришлось несколько изменить свою творческую ма­неру, отойти от приемов «отчуждения» в обрисовке со­бытий и самих образов, ибо на этот раз, в литературном споре с пьесой Грига, требовалось главным образом воссоздание непосредственной правды о событиях прош­лых дней.

Вот почему Брехт (впервые в своей драматургии) !еобычайно образно и точно передает национальный ко- юрит города и его обитателей. Да, это действительно Тариж с его неунывающими даже в минуты опасности гростыми французами! Брехт настолько ярко сумел 1ередать национальный французский характер, что при пении пьесы невольно хочется подменить немецкий текст французскими словами.

В пьесе, состоящей из 14 сравнительно небольших шизодов, проходят три линии действия: жизнь и борьба 1арижско.го народа, политическая деятельность комму- lapo'B и, наконец, стан врагов в лице Тьера, его при­спешников, а также завоевателя Франции Бисмарка. /06- шсованные в отдельных самостоятельных картинах, >ти три линии крепко связаны между собой внутренней югикой развития исторических событий.

Исторические факты победы и поражения Парижской коммуны изложены Брехтом с марксистских научных тозиций. Автор всячески подчеркивает, что коммунары— тредставители широких народных масс — призывали коммуну к решительным действиям против версальцев, осаждавших Париж. Это спасло бы диктатуру пролета- >иата. С другой стороны Брехт, опять-таки историчес­ки верно говорит и о том, что некоторые члены Комму- !Ы, представители мелкой буржуазии и мещанства, воз- )ажали во имя абстрактного непротивления злу — про- 'ив решительных мер, пребывали в благодушном сос- оянии, тем самым по существу изменяя делу револю­ции. «Применение насилия уничтожает того, кто его 1рименил», — говорит коммунар Клеман. А другой дея- ель Коммуны после велеречивого выступления о том, [то «голос разума, свободный от гнева, удержит вер- альцев от душегубства», предлагает делегатам голосо­вать «за или против репрессий». И большинство делега- ов голорует против. Так трагически решается судьба [ародной власти.

В песне «Все или никто», которая следует за этой ценой, Брехт образно выражает попранную волю )ранцузского народа:

**Кто же расправится с врагами?**

**Чтобы нам добиться воли.**

Не откладывая боле, 'ь

Пусть униженные сами

**Встанут к нам, под наше знамя.**

**Драться — только вместе. Все или никто.**

**Вместе в бой мы готовы.**

**Оружье или оковы.**

**Драггься — только вместе. Все или никто.**

Но было поздно, время упущено, версальцы собра­ли силы и жестоко сокрушили народную власть.

Брехт исторически верно отразил также материаль­ное положение Коммуны. Дело в том, что французский банк тайно снабжал версальцев крупными средствами, отказывая под различными предлогами коммунарам в выдаче каких бы то ни было сумм. Национальная гвар­дия и делегаты были лишены даже самого скромного заработка.

Так контрреволюция обступала восставший народ со всех сторон.

Вторая сюжетная линия — показ Тьера, версальцев и немецкого канцлера Бисмарка—перемежается карти­нами жизни осажденного Парижа, С большим блеском и остроумием сделана небольшая сцена с Бисмарком, который во время спектакля в оперном театре во Франк­фурте требует от представителя версальцев, Фавра/не­медленного прекращения «Содома и Гоморры» ;в Па­риже, который «следует выжечь горящей серой». Бис­марк обещает после выплаты контрибуции вернуть во Францию военнопленных французов, которые сумеют подкрепить армию в Версале. Но ведя дипломатические переговоры, немецкий канцлер одновременно прислуши­вается гК ариям, которые «сказочно поет Альтманша!», поминутно отвлекаясь от государственных дел.

Теплоту и человечность вносят в пьесу народные сцены. Мы в сущности не видим революционных боев, они разыгрываются где-то невдалеке, на сцену доно­сятся только отзвуки, боя. Подлинные герои пьесы — не солдаты национальной гвардии, а простые люди Пари­жа. Их личная судьба тесно переплетается с судьбой Коммуны. Сколько очарования в швее, матушке Кабэ, истой француженке, веселой, хлопотливой, влюбленной в революцию и в «свою» пушку, которую гвардейцы от­били у версальцев. Матушка Кабэ за словом в карман не полезет, ее образ и поэтичен, и полон тонкого юмора. Это она угощает бойцов то вином, то супом, поддержи­вая их дух, сама впереди всех, вплоть до того трагиче- 76

юго дня, когда она, разливая суп, падает, сраженная /лей.

Образ молодой учительницы Женевьевы Жерико пе- екликается с героиней советской драмы Любовью Яро- ш. Да и рудьба ее близка к оудьбе Любови Яровой, руг.ие персонажи — Жан, сын матушки Кабэ, Фран­ка Фор, бывший семинарист, а ныне солдат националь- ой гвардии, Пьер Ланжевен, мудрый старец, «папа- а», боец Национальной гвардии и, наконец, веселая олодая Бабетта, соединившая свою судьбу с юношей (аном, переживая счастливые дни в осажденном Па- иже — вот те поистине народные герои, которые до онца, до трагической гибели, защищают свою пушку и вою баррикаду, воздвигнутую рядом с их домом в од- ом из тихих переулков Парижа.

Все они не только патриоты и бойцы, но и обыкно- енные люди парижских будней, с маленькими, слабос- ями, порой немного смешные, порой грубоватые, но сегда готовые на любые жертвы ради родного Парижа родного народа.

Среди них появляется брат Франсуа, пекарь Филипп. >н нанялся к версальцам, но затем, подкравшись как [пион к дому родных, готов остаться с ними и бороться а Коммуну. Но когда Филипп убеждается, что на- одаое дело проиграно, он снова перебегает в ерсаль. Автор показывает Филиппа лишь мимоходом, тобы оттенить благородство и честность его родных, а е для развернутой характеристики изменника народа. -

В пьесу вставлено несколько песен, не имеющих пря- юго отношения к действию, но выражающих мысли втора. В них проявляются элементы «отчуждения»; в остроении же действия и образах они отсутствуют. Пье- 1 отличается жизненной конкретностью, события и поло- :ительные герои вызывают теплые чувства и горячее ^страдание читателя.

Несмотря на показ победы контрреволюции, на тра- 4ческий финал, общий тон пьесы жизнеутверждающий, бо Брехт пытался противопоставить мрачным, упадоч- ым тонам произведения Н. Грига свой просветленный шн в честь французского народа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Многообразие проблем и тематики пьес Брехта объ­единено стремлением автора — не только критически отобразить мир, но бороться за его улучшение, за корен­ное изменение. Страстная, взволнованная, настойчивая мысль самого автора сопровождает высказывания всех его героев и события, происходящие в пьесе. А мысль Брехта ‘Прежде всего наполнена социальным содержа­нием. Драматурга не занимала сложная философская эквилибристика, или же раскрытие индивидуального подсознания. Брехт всюду конкретен, он как бы просве­чивает людей и их взаимоотношения рентгеновскими лучами, пытается обнаружить то, что не видно простым глазом, докопаться до сердцевины современных общест­венных отношений, заблуждений и пороков. Брехт пи­сал о том, что он намерен показать «будничное небуд­нично», раскрыть, социальный смысл самых обыкновен­ных жизненных явлений.

Драматург добивался неприкрытой правды, правды, представляющей, по мнению Брехта, большие трудности. В статье «Пять затруднений при написании правды», опубликованной в 1952 г., Брехт говорит о сложном пу­ти писателя. Для того, чтобы писать правду, требуется прежде всего мужество. «Правда должна быть создана в борьбе с неправдой, причем в ней не должно быть ни­чего обтекаемого, выспренного, неясного»

Для написания правды надо, кроме того, «обладать умом, чтобы ее понять». А это не легко. «Всем, кто пи­шет в эпоху противоречий и больших перемен, необхо-

J 3. Brecht, Versuche, Heft 9, Berlin, 1951, S. 88, имы знания материалистической диалектики, экономи- и и истории» К

Но для того, чтобы «правда была действенной,' она олжна стать оружием». Брехт всячески подчеркивает оевой характер правды, тем самым выдвигая один из сновных тезисов метода социалистического реализма

б активном вмешательстве искусства и литературы в сизнь.

В условиях капиталистического мира большое зна- ение имеет «выбор тех лиц, в руках которых правда удет действенной»[[21]](#footnote-22). Правда существует, по Брехту, лавным образом для трудового народа, способного ее онять и претворить в жизнь. И далее мы читаем: Правда является воинственной, она поражает не толь- о ложь, но и тех, кто эту ложь распространяет»[[22]](#footnote-23).

Пятый тезис Брехта заключается в том, что «для нирокого распространения правды необходима хит- юсть»[[23]](#footnote-24).

Здесь речь идет прежде всего о цензуре в капитали- тических странах, препятствующей донесению правды. Многое, что нельзя говорить в Германии о Германии, [ожет быть сказано об Австрии. Существует много хит- остей, которыми можно обмануть коварное государ- тво»[[24]](#footnote-25).

Своеобразие метода, выдвинутого Брехтом, основано а желании драматурга вызвать у читателя и зрителя ерные\* мысли, с помощью которых «все явления и со- ытия рассматриваются со стороны их недолговечности изменяемости»[[25]](#footnote-26).

Брехту важно было отобразить диалектическое раз- 1итие явлений в их противоречиях и внутренней борьбе. 1м,енно это привело драматурга к богатому охвату жиз- енных явлений, к исчерпывающему проникновению в уть вещей и к полемическому задору.

Брехт говорил о том, что он пытался создать широ­те полотна жизни, наподобие картин нидерландского удожника XVI века Питера Брейгеля, отобразившего многообразные народные сцены в реалистической мане ре. Полиокровность, сочность, демократизм, отсутстви надуманной красивости и приглаженности свойетвенш как произведениям Брейгеля,, так и пьесам Брехта.

Хочется также упомянуть предшественника Брехта ] немецкой литературе, эстафету и традиции которого Брехт поднял на большую высоту. Это Генрих Гейне i его политическая поэзия, которая в течение длительноп времени не находила в Германии достойного продолжа теля. Если обратиться к знаменитой «Германии» Гейн< и к другим его памфлетам-стихам, зло высмеиваюпдо политическую коррупцию, прусско-юнкерский дух и фи листерство Германии, становится очевидным тождеств( творческой манеры двух писателей, которые длительно! время были вынуждены жить за пределами родины, ш издалека посвящали ей свои произведения. Острым ело вом, шуткой, которая оборачивалась гневом, говорю Гейне о немецкой действительности, сарказм и- бол] сплетались в беспощадное обвинение, в сокрушающш приговор. Прошли годы, пруоско-юнкерский дух Герма нии достиг своего апогея, породив режим человеконена вистничества и расизма. И снова в Германии нашелез писатель, так же ненавидевший, так же страдавший, \ столь же беспощадно издевавшийся над всем тем, чт( уродовало жизнь немецкого народа.

Проблема гейневских традиций в творчестве Брехтг требует специальных подробных изысканий, здесь он\* может быть только упомянута. Но необходимо заметить что Брехт, унаследовав горячий пыл протеста Гейне, су мел стать в своем осуждении более последовательным \ зрелым, что объясняется, конечно, историческими при чинами.

Брехт- до конца своих дней оставался горячим побор­ником человеческого счастья. Активный- борец за мир он посвятил одно из своих последних стихотворений именно этой важнейшей теме современности.

**Майм землякам**

**Все те, кто выжил в мертвых городах,**

**К самим себе имейте сожаленье!**

**Ведь новая война — предел терпенья.**

**Еще сочатся раны прошлых войн в сердцах,**

**Я вас прошу, имейте сожаленье!**

**Мотыгу вы возьмите, а не ножик ратный! Если за ноле вы не брались бы в прошлом, Сидели б вы сейчас под крышей прочной, Под крышею сидеть наверняка приятней. Мотыгу вы возьмите, а не ножик ратный. Вы, матери, за мир всегда боритесь,**

**Вы можете войны не лолустить. йвоих детей от войн вы берегите,**

**Чтобы они не гибли, жить бы им и жить. Вы, матери, за мир, за мир боритесь К**

**1 Стихотворение Брехта «Моим землякам» опубликовано на су­перобложке издания Versuche, Heft 9, 1951, перевод Э. И. Глумо­вой-Глухаревой.**

Б. Брехт. Эпические драмы. М., 1934.

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

Б. Брехт. Стихи. Роман. Новеллы. Публицистика. М., 1956.

Б. Брехт. Статьи, письма, заметки. М., 1957.

Б. Райх. Б. Брехт. М., изд-во ВТО, I960!

В. Brecht. Versuche 1—31, Heft 1 —14.

В. Brecht. Theaterarbeit, Dresden, 1952.

В. Brecht. Weite and Vielfalt der‘ realistischen Schreibweise. Versuche, Heft 13, Berlin, 1954.

B. Brecht. Einige Irrttkner liber die Spielweise des Berliner Ensemble. Sinn und Form, 1957, NN 1—3.

B. Brecht. Kleines Organon, Berlin, 1948.

B. Brecht. Anmerkungen zum Volksstiick, Versuche, Heft 10, Berlin, 1951.

B. Brecht. Neue Technik der Schauspielkunst, Berlin,' 1949.

B. Brecht. Ober eine nichtaristotelische Dramatik, Heft 11, Berlin, 1952.

B. Brecht. Fiinf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit, Versuche, Heft 9, Berlin, 1951.

B. Brecht. Die Dialektik auf dem Theater, Berlin, 1955.

Отдельные издания пьес Брехта на русском и немецком языках.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение ....

Т. Ранние пьесы Брехта . ,

«Человек есть человек» (28). «Трехгрошовая опера» (30) «Святая Иоанна скотобоен» (33)

II. Эпические драмы . .

«Высшая мера» (34). «Мать» (34)

(II. Антифашистские пьесы Брехта

«Круглоголовые и остроголовые» (37). «Винтовки Те­ресы Каррар» (40). «Страх и отчаяние в Третьей им­перии» (43>

IV. Зрелые годы творчества Брехта

«Мамаша Кураж и ее дети» (49). «Жизнь Галилея» (54). «Господин Пунтила и его слуга Матти» (57). «Добрый человек из Сечуана» (60)

V/. Последние пьесы Брехта

«Кавказский меловой круг» (63). «Швейк во второй мировой войне» (67). «Карьера Артуро Уи, которой могло и не быть» (71). «Дни Коммуны» (73)

Заключение

Библиография -

Эльза Ивановна Глумова-Глухарева

ДРАМАТУРГИЯ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

Редактор О. В. Ермолаева Технический редактор С. С. Горохова Корректор Г. П. Меркулова

Сдано в набор 9/VI—62 г. Подписано к печати 18/Х—62 г.

Бумага 84Х1087з2 2,63 'печ. л. 4,3 уел. печ. л.

4,15 уч.-изд. л.

Тираж 6000 А — 08586 Изд. № Г-151 Цена 11 коп.

Государственное издательство «Высшая школа», Москва, К 62, Подсосенский пер., 20

Тип. изд-ва «Высшая школа», Неглинная, 29/14. Заказ 1191

**1 В. Brecht. Versuche, Heft 11, Berlin, 1952, S. 73.**

**1 В. Brecht. Versuche, Heft 11, Berlin, 1952, S. 96.**

**1 В. Brecht. Versuche, Heft 9, Berlin, 1951, S. 83. 4 Й91**

**1 В. Brecht. Anmerkungen zum Volksstiick, Versuche, Heft 10, Berlin, 1951.**

**1 В. Brecht. Versuche, Heft 10, Berlin, 1051, S. 111.**

**V. ПОСЛЕДНИЕ ПЬЕСЫ БРЕХТА**

В последний roll пребывания в США «Кавказский 'Брехт создал аллегорическую пьесу меловой круг» «Кавказский мелоьой круг» (1947), сюжет которой заимствовав из старин­ной китайской легенды о .меловом круге. В предисловии к пьесе автор пишет, что в китайской легенде подлинная

**1 В. Brecht. Versuche, Heft 9. Berlin, 1951, S. 90.**

1. **В. Brecht. Kleines Organon, § 45. Berlin\* 1948.** [↑](#footnote-ref-2)
2. **В. Brecht. Anmerkungen zum Volksstiick, Versuche, Heft 10, Berlin, 1951, S. 122.** [↑](#footnote-ref-3)
3. **T а м же; стр. 119.** [↑](#footnote-ref-4)
4. **T а м ж e.** [↑](#footnote-ref-5)
5. **T ам же, стр. 118.** [↑](#footnote-ref-6)
6. **В. Brecht. Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise, Versuche, Heft 13, Berlin, 1954, S. 107.**

**Там же, стр. 104.**

8 Tам же, стр. 106. [↑](#footnote-ref-7)
7. **В. Brecht. Vcrsuche, Heft 10, Berlin, 1951, S. 131.** [↑](#footnote-ref-8)
8. **В. Brecht. Versuche, Heft 11, Berlfn, 1952, S. 91.** [↑](#footnote-ref-9)
9. **T а м же.** [↑](#footnote-ref-10)
10. **А. М i 11 е г. Ма conception du theatre. «Les lettres fran^aises», № 795, du 22 au 28 octobre, 1959. \*** [↑](#footnote-ref-11)
11. **В. Brecht. Ober eine nichtaristotelische Dramatik. Versuche, Heft 11, Berlin, 1952, S.-93.** [↑](#footnote-ref-12)
12. **T а м же, стр. 104.** [↑](#footnote-ref-13)
13. **В. Brecht. Versuche, Heft 10, Berlin, 1951, S. 130.** [↑](#footnote-ref-14)
14. **T а м же, стр. 95.** [↑](#footnote-ref-15)
15. **Б. Райх. Брехт, М., изд-во ВТО, I960.** [↑](#footnote-ref-16)
16. **Б. Брехт. Трехгрошовая опера. М., изд-во «Искусство», 1958, стр. 119.,** [↑](#footnote-ref-17)
17. **ГансГриммельсхаузе н—немецкий писатель XVII века.** [↑](#footnote-ref-18)
18. **В. Brecht. Der aufhaltsame Aufstieg des Arthuro Ui, рота­торное изд., Berlin ,1961, S. 93.** [↑](#footnote-ref-19)
19. **T а м же, стр. 95.** [↑](#footnote-ref-20)
20. **В. Brecht. Der aufhaltsame Aufstieg des Arthuro Ui, рота- орное «изд., Berlin\*, 1961, S. 96.** [↑](#footnote-ref-21)
21. **T а м же, стр. 93.** [↑](#footnote-ref-22)
22. **T а м же, стр. 94.** [↑](#footnote-ref-23)
23. **Т а м же.** [↑](#footnote-ref-24)
24. **Т а м же, стр. 95.** [↑](#footnote-ref-25)
25. **Т а м же, стр. 99.** [↑](#footnote-ref-26)