## Бертольд Брехт

## Литература - кино - радио - музыка - изобразительные искусства

## СОДЕРЖАНИЕ

      Глоссы о Стивенсоне. Перевод М. Подляшук   
      Не так уверенно! Перевод М. Подляшук   
      Конкурс лирических поэтов. Перевод Е. Эткинда   
      Предложения директору радиовещания. Перевод И. Млечиной   
      Путь всякой плоти. Перевод И. Млечиной   
      Сонет к новому изданию Франсуа Вийона. Перевод Е. Эткинда   
      Примечание к сонету. Перевод Е. Эткинда   
      Песня лирических поэтов. Перевод А. Голембы   
      Радио как средство общения. Перевод И. Млечиной   
      Переводимость стихов. Перевод Е. Эткинда   
      О выразительности в музыке. Перевод Л. Горбовицкой   
      Легенда о возникновении книги "Дао Дэ-цзин" на пути Лао-цзы в   
      эмиграцию. Перевод А. Голембы   
      Башмак Эмпедокла. Перевод Б. Слуцкого

## ЗАМЕТКИ О ЖИВОПИСИ

      Перевод М. Подляшук   
  
      О живописи и живописцах   
      О китайской живописи   
      Эффект очуждения в сюжетных картинах Брейгеля-старшего

## ЭТЮДЫ

      О стихах Данте, посвященных Беатриче. Перевод Е. Эткинда   
      О пьесе Шекспира "Гамлет". Перевод Е. Эткинда   
      О бюргерской трагедии Ленца "Гувернер". Перевод Е. Эткинда   
      О стихотворении Шиллера "Колокол". Перевод А. Голембы   
      О стихотворении Шиллера "Порука". Перевод А. Голембы   
      О стихотворении Гете "Бог и баядера". Перевод Е. Эткинда   
      Примечание к сонету. Перевод Е. Эткинда   
      О пьесе Клейста "Принц Гомбургский". Перевод А. Голембы   
      Декламация и комментарии. Перевод Е. Эткинда   
      Об анонимных стихах. Перевод Е. Эткинда   
      Заметки о выставке Барлаха. Перевод Е. Эткинда   
      Новый вариант "Сказок Гофмана" Оффенбаха. Перевод Е. Михелевич

## О ШЕКСПИРЕ

      Перевод Е. Эткинда   
  
      Вступительное слово к "Макбету"   
      Заметки о Шекспире   
      Шекспир в эпическом театре   
      Освящение святотатства   
      Искусство читать Шекспира

## О ГЕТЕ

      Перевод Э. Львовой   
  
      Оправдана ли постановка фрагмента на сцене?   
      Юмор и достоинство   
      Образ Фауста   
      Тезисы к дискуссия о "Фаусте". Перевод Е. Эткинда

## О МОЛЬЕРЕ

      Перевод Э. Львовой   
  
      Как играть Мольера   
      Обсуждение Дон-Жуана   
      Бессоновская постановка "Дон-Жуана" в Берлинском ансамбле

## ГЛОССЫ О СТИВЕНСОНЕ

      В этом году издательство Бухенау и Райхерта, Мюнхен, выпустило ценную книгу: отлично переведенные романы Стивенсона под редакцией Маргариты и Курта Тезинг. (Кстати, по хорошим переводам с американского видно, как быстро англизируется литературный немецкий язык.) Стиль этот имеет почтенное прошлое, и даже у американских писателей, которые живут сейчас в больших городах, можно заметить на рукописях пятна от керосиновой лампы.   
      Но вот что интересно: из произведений Стивенсона ясно, что кинематографический принцип видения существовал на этом континенте еще до кино. Разумеется, это не единственная причина, по которой смешно утверждать, будто через кино техника внесла в литературу новое видение. Что касается языка, то европейская литература давно отражает новые принципы видения. Рембо, скажем, уже вполне кинематографичен. Но у Стивенсона кинематографичны целые эпизоды. В романе "Владелец Баллантре" сцена покушения написана крайне своеобразно: корабельная палуба, где происходит это событие, выполняет функцию качелей. Один из героев, используя накренившуюся от качки палубу, пытается столкнуть противника за борт. Его замысел не удается, и преследуемый - теперь он находится над своим врагом - тоже использует качку и предлагает перемирие; в конце концов преследователь, очутившись опять наверху, уговаривает противника покинуть "опасное место, откуда можно и за борт упасть". Такова по крайней мере схема происходящего. Или другой пример: чтобы уязвить своего знатного брата, сквайр садится у окна и штопает старое платье. Качество обслуживания гарантируется. Тогда его брат, гуляя, старается обязательно пройти мимо него. Становится ясно: он не дает брату работы только потому, что \_у него\_ платье не рваное. И вот однажды он даже усаживается на стоящую под окном скамью.   
      "Владелец Баллантре", блестяще переведенный Баудишем, несомненно лучшее из этих произведений. Думается, мы не всегда в полной мере оцениваем находки писателей. В "Баллантре" их чрезвычайно много. Чего стоит такой прием: автор, не скрывая неприязни к своему герою, описывает его так, как только недруг может писать о человеке. Он заставляет сквайра совершать различные поступки и предвзято оценивает даже те его действия, которые другой писатель, если бы смог, придумал бы для характеристики самого возвышенного героя. Откровенная предвзятость автора - это еще одна капля в чаше мировой несправедливости - той несправедливости, которая ожесточила сквайра и определила его поведение, и это только усиливает страстное сочувствие читателей к герою. "Владелец Баллантре" - удивительный авантюрный роман, его читатель вынужден отстаивать свои симпатии к герою (а на них-то все другие авантюрные романы и держатся). Как мы уже говорили, это открытие самого высокого разряда.   
  
      19 мая 1925 г.

## НЕ ТАК УВЕРЕННО!

      Я не спешил смотреть "Золотую лихорадку" Чаплина, так как из кинотеатра, где идет фильм, доносится на редкость неприятная и безвкусная музыка. Но глубокая растерянность, охватившая чуть ли не всех моих театральных знакомых, заставила меня все-таки это сделать. Их растерянность мне понятна.   
      Я вовсе не думаю, что в современном театре нельзя сделать то, что делается в этой картине, потому что театр не способен на это. Я считаю, что такое вообще немыслимо - ни в театре, ни в варьете, ни в кино, - если нет Чарли Чаплина. Этот художник уже сейчас обладает силой документа, так как он выражает свою эпоху. А ведь то, что происходит в "Золотой лихорадке", не годится по мысли для каких бы то ни, было зрителей на свете. Разумеется, есть определенная прелесть в том, что молодое искусство кино еще не утратило поэзии непосредственного восприятия, не заменило его искушенностью драматургии, многоопытной, как старая шлюха. Вот Длинный Джим, забывший, где его золотоносная жила, встречает Чарли, единственного человека, который может указать ему дорогу, но они в рассеянности не замечают друг друга; произойди такое на сцене, и всякое доверие зрителя к авторскому умению логически завершить действие будет безнадежно подорвано.   
      Кино не чувствует ответственности перед зрителем, так что и стараться очень не стоит. Его драматургические приемы остаются предельно простыми, потому что каждый фильм-это лишь несколько километров пленки в жестяной коробке. Никто ведь и не ждет, что, сгибая зажатую в коленях пилу, человек сыграет вам фугу.   
      Конечно, сейчас кино уже перестало быть технической проблемой. Техники там столько, что ее даже не замечаешь. Скорее театр теперь техническая проблема...

## 1926

      Фрагмент

## КОНКУРС ЛИРИЧЕСКИХ ПОЭТОВ

      Каковы перспективы для молодых лирических поэтов.   
      Член жюри - Берт Брехт.   
  
      Бертольт Брехт пришел к выводу, что премии не следует присуждать ни одному из участников конкурса. Он, однако, не ограничился этим выводом - он выбрал для нас стихотворение неизвестного молодого поэта, не участвовавшего а конкурсе, и выполнил товарищеский долг члена жюри по отношению к этому автору, как если бы последний прислал свою работу на конкурс.   
      Редакция хотела бы настойчиво подчеркнуть следующий факт, который, впрочем, разумеется сам собой: в принятии данного решения она не участвовала - эта заслуга принадлежит исключительно Берту Брехту, на которого, впрочем, ложится и вся ответственность.   
      ("Ди литерарише вельт", Берлин, пятница, 4 февраля, 1927).

## 1

      КРАТКИЙ ОТЧЕТ О 400 (ЧЕТЫРЕХСТАХ) МОЛОДЫХ ЛИРИЧЕСКИХ ПОЭТАХ   
  
      Должен признаться: я поступил легкомысленно, когда согласился разобрать кучу стихов новейшей лирики. Если отвлечься от собственного творчества (а это сделать нетрудно), и никогда не питал к лирике особого пристрастия. Моя потребность в ней - в точности как у прочих людей - легко удовлетворялась хрестоматиями для народной школы, то есть такими произведениями, как "Тот, кто хочет стать солдатом", или "Восхвалять красноречиво", или, на худой конец, еще "Битва под Гравелотом". Я могу доказать, - во всяком случае, для самого себя, - что всякий человек, умеющий вообще прислушаться к голосу собственного рассудка, способен, не вдаваясь в излишние подробности, судить о том, что сотворено людьми. И как раз лирика несомненно принадлежит к таким явлениям, которые можно оценивать исходя из их потребительской стоимости, иначе говоря - из приносимой ими пользы.   
      Теперь я узнал, что множество весьма известных лирических поэтов ничуть не заботятся о том, могут ли они быть кому-нибудь полезны или нет. Минувшая эпоха им- и экспрессионизма (иначе говоря, "книжное искусство", дни которого сочтены) создавала стихотворения, содержание которых состояло из красивых виньеток и благоуханных слов. Среди них есть более или менее удачные вещи - такие, которые нельзя ни петь, ни подарить ближнему для поднятия его духа и которые все же обладают какой-то ценностью. Но, если не говорить об этих редких исключениях, значение таких созданий "чистой" лирики переоценивается. Они, попросту говоря, слишком далеко уходят от своей первоосновы, каковой является сообщение мысли или какого-либо чувства, представляющего интерес даже для не знакомых автору людей. Все великие стихотворения обладают ценностью документов. Они содержат речевую манеру автора - человека значительного. Здесь я должен сознаться, что не слишком высоко ценю лирику Рильке (в остальном человека по-настоящему хорошего), Стефана Георге и Верфеля: таким образом, я лучше и решительнее всего доведу до сознания читателя мою неспособность высказывать суждения о произведениях подобного рода или сходных с ними.   
      К нам поступило более пятисот стихотворений, и я сразу хочу сказать, что ни одно из них я не счел действительно хорошим. Конечно, я всегда знал, что каждый более или менее нормальный немец способен написать стихотворение, и о каждом втором это ничего дурного не говорит. Но вот что хуже: я теперь узнал о существовании такой категории молодежи, от знакомства с которой я бы с большей для себя пользой отказался. Мне даже, можно сказать, выгодно умолчать о нем. Какая нам польза публиковать, в целях пропаганды, фотографии больших городов, когда в непосредственной близости от нас появляется молодая поросль буржуазии, которая может быть полноценно опровергнута одними только этими фотографиями? Какая нам польза уничтожить несколько поколений вредных стариков (или, что лучше, желать их уничтожения), если молодое поколение отличается всего только безвредностью? Необыкновенная безликость этих людей моего возраста такова, что даже если столкнуть их лицом к лицу с любой действительностью, это никому из них ничего не даст; даже целительный издевательский смех не способен исцелить их от свойственных им оторванности от жизни, сентиментальности, искусственности или от пристрастия к названным выше кумирам. Это ведь опять те же тихие, утонченные, погруженные в мечтания люди, - чувствительный слой вырождающейся буржуазии, с которой я не желаю иметь ничего общего!   
      Может быть, никто не поймет, зачем мне понадобилось это горькое предисловие, чтобы, наконец, подойти к моему предложению - опубликовать песню, которую я обнаружил в газете, посвященной велосипедному спорту. Не знаю, всем ли читателям она придется по вкусу, - во всяком случае, желая доказать свою добросовестность, я добыл ее рукопись и фотографию автора. Эта песня Ганнеса Кюппера "Не, he! The Iron Man!" посвящена интересной для всех теме, чемпиону Реджи Мак-Намара: она весьма незамысловата, в случае надобности, ее можно петь, она - лучшее из всего, что мог написать ее автор, и обладает - по крайней мере для меня - известной документальной ценностью. Я рекомендую Кюпперу написать несколько песен подобного рода и рекомендую обществу возбудить в нем это желание, отвергнув его сочинение.

## 1927

      Ганнес Кюппер   
      HE, HE! TNE IRON MAN!   
  
  
      О нем говорят в округе,   
      Что ноги его и руки,   
      Живот, и грудь, и спина   
      Из черного чугуна.   
      Не, he! The Iron Man!   
  
      Что сердце его - пружина,   
      А мозг - динамомашина,   
      Желудок его здоровый -   
      Мотор восьмицилиндровый.   
      Не, he! The Iron Man!   
  
      Что нервы его - как тросы,   
      Любые выдержат кроссы,   
      Потому что:   
      Задуман был первоначально он   
      Отнюдь не как гонщик и чемпион, -   
      Природа на нового Цезаря его   
      оснастила,   
      Отсюда его железобетонная сила.   
      Не, he! The Iron Man!   
  
      Итак:   
  
      Да здравствует мощь искусственного человека.   
      Реджи Мак-Намара - герой двадцать первого   
      века.

## 2

      НИ ПОЛЬЗЫ, НИ КРАСОТЫ   
  
      Когда я на днях прочитал отлично написанный фельетон, где упоминался мой вывод относительно конкурса лирических поэтов, мне показалось, что я схвачен за руку. Меня поймали на том, что, рассматривая громадную кучу лирических (произведений - более пятисот штук, - я стал на точку зрения полезности. Я и в самом деле заявил: все то, что мне довелось читать, было, на мой взгляд, лишено какой бы то ни было полезности, а я решил вынести одобрение только тем созданным в русле определенного направления вещам, которые обладают реально ощутимой полезностью, пусть даже самой элементарной и плоской. Направление это было буржуазным, и, чтобы читатель мог конкретно представить себе значение данного понятия, я немного продолжил прямую линию и назвал имена Рильке, Георге и Верфеля. Я имел в виду, что от этих поэтов не проистекает ничего прямо и безусловно полезного. Не знаю, поверят ли мне, но я, подобно большинству других людей, осведомлен о том, что в искусстве (в особенности если привлечь на помощь ряд понятий, в которых нет недостатка) существуют ценности, которые, так сказать, никакой полезности не содержат. Не хочу ходить вокруг да около: я и в самом деле не считаю, что сочинения этих трех мною поименованных, а также четырехсот мною не названных людей обладают какой-нибудь ценностью. Все это поколение - даже если его рассматривать как коня, предназначенного для парадов, - не обладало способностью доставлять публике чистое блаженство созерцания. Напротив, я считал себя вправе требовать от этого поколения, чтобы оно сделало все от него зависящее для обнаружения своей полезности. Не хочу возлагать ответственность за мировую войну на Стефана Георге. Не вижу, однако, никаких оснований для того, чтобы он изолировал себя от мира. Думаю, что этот простодушный мыслитель желал показать всем единомыслящим, что ему подобных не существует. Бегло рассмотрев ценность его красот, я поневоле пришел к выводу, что от него можно потребовать полицейских услуг. Если вокруг полицейского! совершаются многочисленные запутанные преступления, он не имеет права оставаться на позиции незаинтересованного созерцателя. Полицейский не для того существует, чтобы просто регистрировать отражающиеся на собственном лице противоречивые ощущения. Одним словом, все эти люди, о которых следует говорить совершенно спокойно и без благоговейной робости, не создают никаких эстетических ценностей - они обязаны работать.   
      Сформулировав эту мысль, я готов идти дальше. Я утверждаю, что почти вся поэзия вырождающейся буржуазии - и прежде всего наиболее представительная ее часть - содержит в себе слишком много тенденций, связанных с классовой борьбой, и что именно поэтому она стремится к созданию чисто эстетических ценностей. Всякий человек, даже если он и не является марксистом, которому в конце нашей содержательной эпохи придется отделять плевелы от пшеницы, ровно ничего не поймет - как бы это ни звучало в наши дни определенно - в поэзии Стефана Георге, Рильке или Верфеля (да и, пожалуй, во всем остальном тоже), если он не будет рассматривать ее как проявление классовой борьбы. Что и говорить, отражение овечьего стада в чистых глазах человека высокой души могло бы обладать немалой ценностью, равно как и пение певца, испытывающего блаженство от звучания собственного голоса. Но эти люди не обладают ни чистыми глазами, ни звучным голосом. И в еще меньшей степени - душой. Они либо владеют овечьими стадами, либо высокомерно отворачиваются от них, поскольку ведут чрезмерно напряженную духовную жизнь.   
      Некоторая легкость тона, с которой я все это констатирую, не должна вводить в заблуждение - предмет моего рассмотрения остается в высшей степени серьезным. Мне, как и всем, кто в наши дни честно пишет о подобных вещах, противопоказано разводить преувеличенно серьезные рассуждения вокруг несерьезных поводов. В той духовной среде, какая нас окружает, смешно предаваться высокопарным сетованиям насчет недостаточной плотности ткани, обтягивающей зонтики. Если я сохранил некоторый остаток веселости, то отнюдь не потому, что размышлял на подобные темы.

## 1927

## ПРЕДЛОЖЕНИЯ ДИРЕКТОРУ РАДИОВЕЩАНИЯ

      1. С моей точки зрения, вы должны были бы попытаться придать радио подлинно демократический характер. В этом отношении вы достигли бы многого, если бы, например, перестали сами изыскивать материал для тех замечательных аппаратов, которые имеются в вашем распоряжении, а приблизили бы их к актуальным событиям. Вполне понятно, что люди, которые вдруг получили такую технику, сразу же развивают кипучую деятельность, чтобы дать материал этой технике, изобретают нечто вроде нового художественного ремесла, которое обеспечит ее искусственным материалом. Я с тревогой наблюдал, как везут в Нойбабельсберг громоздкие сооружения, изображающие египетские пирамиды и дворцы индийских раджей, чтобы заснять их там аппаратом, который человек легко мог бы положить в рюкзак. Я \_полагаю, что вы должны использовать ваши аппараты, чтобы приблизиться к действительным событиям, а не ограничиваться только рассказами о них или сухими очерками\_. Надо стараться проникнуть на важные заседания рейхстага и особенно на большие процессы. Это будет означать большой прогресс, и потому неизбежно появится целый ряд законов, которые попытаются этому воспрепятствовать. \_Вы должны обратиться к общественности, чтобы устранить эти законы\_. Конечно, нельзя недооценивать весьма естественную боязнь депутатов рейхстага быть услышанными во всей стране, но они должны преодолеть свой страх, так же как и судьи, которых, как я полагаю, испугает необходимость выносить приговоры перед всем народом. Кроме того, вы можете устраивать перед микрофоном вместо безжизненных отчетов настоящие \_интервью\_, в ходе которых интервьюируемые не имеют такой возможности тщательно продумывать свои лживые ответы, как они это делают для газет. Очень важную роль сыграли бы \_диспуты\_ с участием крупных специалистов. Вы можете в любых - больших или малых - помещениях устраивать доклады с дискуссиями. Но все мероприятия этого рода необходимо выделить из общего однообразия и серости ежедневного радиоменю, состоящего из домашней музыки и уроков иностранного языка; для этого следует заранее извещать о них публику.   
      2. Что касается материалов, специально подготавливаемых для радио, то, как я уже говорил, они должны занимать второстепенное место, но зато их необходимо сделать более значительными. Редко доводится слышать о работах действительно крупных музыкантов для радио. Не имеет никакого смысла от случая к случаю исполнять на концертах их произведения или иногда привлекать их к оформлению радиопостановок: подобные работы должны быть представлены во всем \_принципиальном\_ значении, причем желательно включать в программу произведения, созданные специально для радио. Что касается радиопостановок, то здесь Альфред Браун действительно предпринял ряд интересных опытов. Целесообразно' провести эксперимент с романом Арнольта Броннена, написанным для передач по радио, таких опытов должно быть больше. Для этого следует и впредь приглашать только самых лучших мастеров. В Берлине, на Франкфуртер Аллее, 244, живет талантливый эпический автор Альфред Деблин. Но я моту заранее сказать, что все эти эксперименты провалятся из-за смехотворно жалких гонораров, которые радио выплачивает из своих ассигнований на культурные цели. В отличие от весьма порядочной оплаты актеров и других исполнителей, литературные гонорары так низки, что еще очень долго не удастся побудить писателей постоянно работать для радио. Со временем вы должны, наконец, создать нечто вроде репертуара, то есть ставить пьесы через определенные промежутки времени, скажем, ежегодно.   
      3. Обязательно надо организовать студию. Без экспериментов просто невозможно полностью использовать вашу аппаратуру и все, что с ней связано.   
      4. Для двух последних пунктов моих предложений особенно необходимо, чтобы вы публично давали отчет о тех фантастических суммах, которые поглощает радио, отчитывались до последнего пфеннига в том, куда идут эти общественные деньги.

## 1927

## ПУТЬ ВСЯКОЙ ПЛОТИ

      Как сообщается в аннотации к романам Батлера, Дж. Б. Шоу внес хорошее предложение - в целях просвещения общества относиться к Батлеру со всей серьезностью. Но это предложение не имело такого большого успеха, как другое, чаще, правда, повторяемое и более настойчивое, но не такое хорошее предложение Шоу - ставить для этой же цели его собственные фарсы.   
      Батлер относится к буржуазным писателям, которых можно пересчитать по пальцам одной руки: в творчестве этих писателей деньгам отводится то место, которое они занимают в жизни буржуазного общества. Другие писатели, пятерых из которых можно назвать, перечислив пятерых самых преуспевающих писателей наших дней, избегают в своих книгах какого бы то ни было упоминания о деньгах, и тем самым возбуждают подозрение, что деньги являются целью их жизни. Батлер же никогда не вызывает такого подозрения, он, в отличие от наших писателей, не боится говорить о деньгах и потому не боится говорить об отношениях между людьми. Его педантизм в денежных делах оказывается в литературном отношении чрезвычайно плодотворным. Его книга содержит, помимо всего прочего, и критику его родителей, и в этом отношении представляет собой, литературно выражаясь, страшный разнос. Он констатирует два факта: 1) что его родители очень любили деньги, 2) что они держались правил, не имевших ничего общего с этой любовью к деньгам; иначе говоря, духовно жили в более высокой сфере, чем материально.   
      После выхода его книги прошло пятьдесят лет, и машины для производства книг сегодня много лучше, но какой из наших писателей, говоря об этих двух чертах родителей Батлера, не стал бы восхвалять вторую и порицать первую? (И не только в отношении его родителей, но об этом позднее!) Наши писатели сказали бы, что эти люди порой становились жертвами грязных мыслей, имея при этом в виду мысли о деньгах; Батлер же называет грязными мысли номер два. Он говорит, что его родители в денежных делах были усердны, проницательны и (что для него одно и то же) счастливы, но, к сожалению, их мысли, касавшиеся библии, воспитания детей и т. д., короче говоря, "высоких материй", были грязными. Здесь мы как раз подходим к батлеровской интерпретации понятия "морально правильно". Говоря о "счастливых делах" (например, о продаже пшеницы), он не забывает о мяогозначности слова "счастливый". Имеются в виду просто правильные дела. В этом же значении у него встречается выражение "счастливые взгляды".   
      Батлер в большей мере буржуа, чем Киплинг и даже чем Шоу. Совершенно ясно, на чьей он стороне (вопрос, на чьей он стороне, один из немногих, в которых не приходится сомневаться после прочтения его книг), но он идет до самой границы и переходит ее. Правда, он всегда возвращается: колонизатор, который вешает трофеи у камина. Он, так сказать, много раз переходит Рубикон с обеих сторон; Рубикон - река Батлера, но не рубеж Батлера! Он буржуазный писатель, и это не означает в данном случае плохой писатель; ведь он говорит и наблюдает не от имени всех людей, и, следовательно, нет нужды разоблачать его, доказывая, что он говорит только от имени буржуа. Он говорит и наблюдает от имени своего класса, причем в то время, когда этот класс, по-видимому, и в самом деле переживал подъем и потому мог питать надежду дать что-то всем людям. Батлер мог еще предполагать, что было бы хорошо, если бы все говорили, как он. Когда читаешь его книгу, кажется, будто в ней целый класс как раз заменяет устаревшие взгляды, уже не соответствующие его фактическому и материальному прогрессу, более пригодными, соответствующими его материальному уровню. И ничто так не уничтожает надежды на этот класс, как состояние нашей \_сегодняшней\_ литературы, которая создается после Батлера и тем не менее буквально во всем означает возрождение, вернее, укрепление, окостенение тех взглядов, которые, казалось, были разрушены материальным прогрессом, причем казались разрушенными уже Батлеру! Поэтому вряд ли можно чего-нибудь ждать от попыток, например, Деблина, вместо теории "окончательности" и "цельности" литературных произведений, обусловленной \_неизменностью\_ психологии, \_характером\_ данного писателя ("характером" в буржуазном смысле, то есть этаким непреклонным!), выдвинуть теорию, согласно которой писатели должны быть, по крайней мере осведомлены о технических достижениях в своей области и не смеют создавать что-то, что было бы \_ниже\_ уровня современной техники. Иначе можно было бы хоть сейчас, спустя четверть века после смерти Батлера, в обязательном порядке ввести в литературу применение диалектического метода, которым так успешно владел Батлер.

## 1929

## СОНЕТ К НОВОМУ ИЗДАНИЮ ФРАНСУА ВИЙОНА

      Сюда его Большое Завещанье   
      С истлевших перенесено страниц,   
      И здесь во всех ему знакомых лиц   
      Комком дерьма он бросил на прощанье.   
  
      В него плевали вы; где те плевки?   
      Где сам он, тот, что вами был оплеван?   
      Веселый стих его не арестован,   
      Над песнею не властны пошляки.   
  
      Купите эту книжку за три марки,   
      Ее цена - десяток сигарет;   
      Я знаю, что, как мертвому припарки,   
      Поможет вам ее благой совет,   
  
      Но все ж она вам преподаст урок.   
      Я сам немало из нее извлек!

## ПРИМЕЧАНИЕ К СОНЕТУ

      Я рад тому, что мне удалось способствовать появлению нового издания аммеровского перевода стихов Вийона. Он настолько хорош, что я считаю необходимым пояснить, почему я местами подверг основательной переделке те стихи, которые взял из этого сборника для "Трехгрошовой оперы". Театр требует подчеркивания действия. Отчетливость на сцене это совсем не то, что отчетливость в книге. Всякий, кто сравнит баллады в пьесе с балладами в книге, увидит, что в первых всегда подчеркнута определенная основная позиция, в каждой из них персонаж-тип описывает сам себя или концентрируется какой-нибудь сценический эпизод. Стиль оказался полностью измененным даже там, где сохранились целые массивы текста - это изменение вызвано \_целью\_. Поэтому всякий, кто (хотя бы и не на сцене) имеет сам возможность спеть или представить соответствующие баллады, воспользуется вариантом театральным. Но тому, кто захочет их прочесть, а таких будет, я надеюсь, очень много, - понадобится данная книга. Это - классический образец перевода.

## 1930

## ПЕСНЯ ЛИРИЧЕСКИХ ПОЭТОВ

      (Относится к первой трети XX столетия,   
      когда за стихи перестали платить)

## 1

      Данный опус изложен в стихотворной форме!   
      Подчеркну этот факт - ведь у многих понятия нет,   
      Что такое стихи и зачем существует поэт.   
      В наше время поэзия очень умеренно кормит!

## 2

      Замечать не случалось вам, что в современной печати   
      Совершенно исчезли стихи? Не заметили вы ничего?   
      В чем же дело? А в том, что нас прежде любили   
      читать и   
      Стихотворцу охотно платили за вирши его.

## 3

      Ну, а нынче ни пфеннига нам не начислят за строчку!   
      Потому-то стихи появляться не стали совсем.   
      Современный поэт с ходу требует: - Деньги на бочку!   
      Нет ли денег, ни бочки? Ну, значит, не будет поэм!

## 4

      Но в душе он терзается: - Ах, мне мой грех   
      неизвестен!   
      Я за деньги готов был на все, я старался, лез вон я   
      из кожи!   
      Разве не был всегда я в делах по-коммерчески честен?   
      Уверяют меня живописцы, что полотна их тоже

## 5

      Не идут! А ведь искусствоведы мазню восхваляли!   
      Натюрморты и жанры в замшелых подвалах -   
      навалом...   
      Господа, господа! Что же вы нам платить перестали,   
      Хоть, в довольстве живя, с каждым днем обрастаете   
      салом?..

## 6

      Мы ли не воспевали, набив благородный желудок,   
      Мы ли не восхваляли и медным стихом и латунным   
      Все, что вам по душе: телеса ваших жен полногрудых,   
      И осеннюю грусть, и ручей в освещении лунном...

## 7

      Сладость ваших плодов! И листвы опадающей шорох!   
      Снова плоть ваших женщин! И домыслы ваши о боге!   
      И орнамент на урнах, на траурных урнах, в которых   
      Упокоитесь вы, сражены несвареньем в итоге!

## 8

      Не одним только вам мы несли утешения слово -   
      И к отверженным мы обращались с надежды словами:   
      Осушение слез пресловутого брата меньшого   
      Было миссией нашей. И щедро оплачено вами.

## 9

      Сколько мы вам услуг оказали! Так служат фидельки   
      и моськи!   
      Гонораров просили, свиваясь в кольцо для салфетки!   
      Сколько пакостей мы учинили! Ради вас! Ради вашего   
      блага!   
      А с каким упоеньем жевали мы ваши объедки!

## 10

      В колымагу впрягли мы громчайшие четверостишья,   
      Чтоб в крови и дерьме не увязла войны колымага!   
      "Полем чести" загон скотобойни назвали, а гаубицы   
      ваши   
      "Железногубыми братьями" - и это стерпела бумага!

## 11

      Что за клише к налоговым повесткам   
      Мы рисовали - блеск! А все для вас!   
      Мурлыча наши пламенные гимны,   
      Шли граждане к дверям приходных касс!

## 12

      Приготовляли мы для вас микстуры   
      Из лучших слов - тех, что, как медь, звенят!   
      Седые волки от литературы,   
      Мы сделались покорнее ягнят!

## 13

      Артистически мы сочиняли исторические параллели   
      Между вами и теми, кому наши предки несытые   
      льстили!   
      Меценатов мы ублажали, потому что кушать хотели,   
      И, преследуя недругов ваших, мы кинжалы стихов   
      точили!

## 14

      Загляните к нам, толстосумы! Не совсем оскудел наш   
      рынок!   
      Если можно, ешьте быстрее, доедать мы объедки будем.   
      Чего изволите, ваше степенство? Дифирамбов или   
      картинок?   
      Знайте, что без рекламы нашей вы не так уж дороги   
      людям.

## 15

      Берегитесь, вы, меценаты! Мы прилипчивы словно   
      черти!   
      И привлечь ваш взор благосклонный возмечтали мы   
      с пылом старым,   
      Мы задешево вам продались бы, вы уж нам, господа,   
      поверьте,   
      Но, естественно, наши стихи и полотна мы не можем   
      отдать задаром!

## 16

      Поначалу я рифмовал также первую с третьей   
      строкою,   
      Сочиняя стихи об упадке эстетных ремесел.   
      Но потом оказалось, что рифмы не стоят усилий, -   
      Я подумал: "А кто мне за это заплатит?" - И бросил.

## 1931

## РАДИО КАК СРЕДСТВО ОБЩЕНИЯ

      Наше общественное устройство позволяет создавать и совершенствовать изобретения, которым предстоит еще завоевать себе сферу действия и доказать свое право на существование, короче говоря, изобретения, не вызванные заказом. Так, техника создала радио, когда общество было еще не подготовлено к тому, чтобы им пользоваться. В первой фазе своей истории радио выполняло роль заменителя. Заменителя театра, оперы, концерта, докладов, легкой музыки, местной хроники в газете и так далее. Это была золотая пора юности нашего подопечного. Я не знаю, миновала ли она, но если миновала, то юное существо, которому для появления на свет не пришлось предъявлять доказательств своего права на существование, должно хотя бы теперь задуматься над своим назначением. Так и человек в зрелом возрасте, утратив юношескую чистоту, спрашивает себя, зачем он, собственно, живет на белом свете.   
      Что касается назначения радио, то, по-моему, оно не может заключаться лишь в украшении общественной жизни. И чтобы вернуть уют домашнему очагу и привлекательность семейной жизни, радио, как я полагаю, недостаточно. Но помимо явной неопределенности своего назначения, радио страдает некоей однобокостью. Оно является лишь средством передачи информации, то есть оно только сообщает. Чтобы не ограничиваться одной критикой, я бы предложил превратить радио из средства передачи информации в средство общения, связи между людьми. Радио было бы великолепнейшим из всех возможных средств связи в общественной жизни, гигантской системой каналов, но, разумеется, ему удалось бы выполнить эту функцию лишь в том случае, если бы оно могло не только передавать, но и принимать информацию, то есть заставить слушателя не только слушать, но и говорить, не изолировать его, а, наоборот, связать с обществом. Таким образом, радио должно было бы вовлечь слушателя в свою работу, превратить его в поставщика материала. Поэтому следует абсолютно положительно оценивать всякую попытку радио придать общественным делам подлинно общественный характер.   
      Но что бы я и предпринимало радио, оно всегда должно выступать против той мелкотравчатости, незначительности, которая делает столь смешными почти все наши общественные институты. У нашей литературы короткое дыхание, она сознательно избегает какого бы то ни было воздействия на читателя, стремится нейтрализовать его, не вскрывает закономерностей всех вещей и явлений. Наша система образования абсолютно бездейственна, у нас больше всего боятся, как бы народное образование не привело к нежелательным последствиям.   
      Всякое, даже самое скромное начинание по этой линии безусловно увенчалось бы успехом, причем значительно большим, нежели успех любого мероприятия кулинарного свойства. Что касается весьма еще не совершенной техники таких начинаний, то основная задача, на которую следует ориентироваться, заключается в том, чтобы публика была не только объектом просвещения, но и сама активно участвовала в просвещении. Формально задача радио состоит в том, чтобы придать интерес этим мероприятиям, сделать их увлекательными. В какой-то мере их даже можно облечь в художественную форму. Стремление радио придать дидактическому материалу художественную форму соответствует общей дидактической направленности современного искусства. В качестве примера или образца таких мероприятий, которые используют радио как средство общения, я бы назвал, как и во время Недели музыки 1929 года в Баден-Бадене, "Полет Линдбергов".   
      Соблюдая принципы: государство должно быть богатым, человек - бедным, государство обязано уметь все, человеку разрешается уметь немногое, - государство должно в области музыки создавать все, что требует специальных аппаратов и особого умения, отдельный же человек должен участвовать в этом ио мере сил. Чувства, которые охватывают человека, и особые мысли, которые у него возникают под воздействием музыки, состояние изнеможения, легко наступающее при слушании музыки, - все это отвлекает от самой музыки. Чтобы избежать этого, человек участвует в создании и воспроизведении музыки, причем и здесь он следует принципу: действовать лучше, нежели чувствовать, и, глядя в нотную тетрадь, распевает у себя дома или в хоре своего ферейна.   
      Пусть сегодняшнее радио уже не исполняет "Полет Линдбергов", но оно многому могло бы здесь научиться. Возрастающая концентрация механических средств, как и усиливающаяся специализация в образовании, - процессы, которые следует ускорить, - требуют от слушателя своего рода восстания, активизации, энергичного участия.   
      Такое участие служит для укрепления дисциплины, которая является основой свободы. Но отдельный индивидуум сам по себе потянется лишь к тому, что сулит ему наслаждение, и обойдет стороной предмет хотя и поучительный, но не обещающий ему ни дохода, ни привилегий в обществе. Такие мероприятия приносят пользу индивидууму только (в том случае, если они приносят пользу государству, а они приносят пользу только такому государству, которое .готово в равной мере быть полезным всему обществу. "Полет Линдбергов" не имеет, таким образом, ни эстетической, ни революционной ценности, независимой от его применения, организовать которое может лишь государство.   
      Это - новшество, предложение, которое кажется утопическим и которое я сам признаю утопическим, когда говорю: радио могло бы или театр мог бы; ведь я знаю, что большие институты могут не все, что могли бы, и не все, что хотели бы.   
      Не наша задача с помощью новшеств обновлять идеологические институты на базисе данного общественного порядка; но с помощью этих новшеств мы должны побудить их к отказу от своего базиса; иначе говоря, за новшества, против обновления!

## 1932

## ПЕРЕВОДИМОСТЬ СТИХОВ

      Обычно при переводе на другой язык стихи больше всего страдают оттого, что переводчик стремится воспроизвести слишком многое. Может быть, следовало бы удовлетвориться воспроизведением мысли и позиции поэта. Пожалуй, нужно было бы пытаться воспроизвести ритм подлинника лишь в той мере, в какой он является элементом позиции пишущего, - не более того. Предположим, что автор придает определенным словам новое звучание, ставя их в неожиданные сочетания, - его позиция относительно языка воспроизведется и в том случае, если переводчик лишь в общей форме будет подражать этому принципу, не позволяя оригиналу предписывать себе, в каком именно месте прибегать к такому приему.   
  
      30-е годы

## О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В МУЗЫКЕ

## 1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ

      Понятие выразительности не ограничивается понятием жеста, который подчеркивает или разъясняет ту или иную эмоцию; выразительность - это \_проявление мировоззрения\_ человека. Речь можно назвать (выразительной, если она основана именно на таком принципе, если в ней проявляется определенная позиция говорящего по отношению к другим людям. Фраза "Вырви свой глаз, если он досаждает тебе" с точки зрения выразительности беднее фразы "Если глаз твой тебе досаждает, вырви его". В этой последней сначала фигурирует глаз, затем, в конце первой половины фразы, выражается необходимость приятия некоего явления, а затем, как гром среди ясного неба, следует вторая половина фразы - совет, несущий освобождение.

## 2. ВИРТУОЗНОСТЬ?

      Под выразительностью в музыке понимают прежде всего виртуозность, однако виртуозность сама по себе не представляет большого интереса. Конечно, она помогает художнику в максимально живой и доходчивой форме донести до слушателя содержание текста, но не это играет главную роль. Важно, чтобы художник, пользуясь принципом выразительности в искусстве, мог средствами музыки высказать свои политические взгляды. Для этого необходимо, чтобы его музыке была присуща социальная выразительность.

## 3. ЧТО ТАКОЕ СОЦИАЛЬНАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ?

      Не всякую выразительность можно назвать социальной. Когда человек отбивается от мухи, выразительность его жестов еще не носит социального характера, но когда он отбивается от собаки, его жесты могут иметь таковой - например, если через их посредство выражается борьба плохо одетого человека со сторожевыми псами. Неловкие попытки поскользнувшегося человека удержаться на ногах обретают социальную выразительность только в том случае, если этот человек, упав, "потеряет свое лицо", то есть уронит свое достоинство. Выразительность трудовых движений несомненно является социальной, ибо человеческая деятельность, направленная на покорение природы, носит общественный характер, выражает отношения между людьми. С другой стороны, выражение боли в абстрактном и всеобщем виде не выходит за рамки проявления чисто биологических ощущений и вследствие этого лишено социальной окраски. Но как раз художники нередко к тому и стремятся, чтобы освободить выразительность от ее общественного содержания. Художник не успокоится до тех пор, пока ему не удастся поймать "взгляд затравленной собаки". Но затравленный человек сам по себе - всего лишь один конкретный человек, выражение его эмоций лишено какого бы то ни было общественного звучания, оно пусто, иными словами, лишено характерных примет человека, живущего среди людей. "Взгляд затравленной собаки" обретает социальную значимость, когда художник с помощью этого образа показывает, как отдельный человек в результате ненормальных общественных отношений низводится до уровня животного. Социальная выразительность характеризует общество, дает возможность судить об условиях жизни общества.

## 4. КАК КОМПОЗИТОР МОЖЕТ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА ПЕРЕДАТЬ СВОЕ ОТНОШЕНИЕ

      К КЛАССОВОЙ БОРЬБЕ?   
  
      Предположим, композитору предстоит в кантате на смерть Ленина отобразить свою позицию в классовой борьбе. Что касается выразительности, повествование о смерти Ленина можно, разумеется, вести по-разному. Торжественность музыки еще ни о чем не говорит, поскольку она подошла бы и для изображения смерти врага. Гнев на "слепые силы природы", которые в неблагоприятный момент отняли у человечества его лучшего представителя, - это не коммунистическая эмоция, так же как и покорность этой "роковой силе". Скорбь коммунистов о коммунисте - это эмоция особого рода. Отношение музыканта к тексту, исполнителя к исполняемому характеризует уровень его политической зрелости и, следовательно, уровень его человеческой зрелости. Какая причина ввергает человека в скорбь и в какой форме его скорбь проявляется - это позволяет судить о масштабе человека. Возвысить скорбь, превратить ее в силу, способствующую прогрессу общества, - такова задача искусства.

## 5. НЕЙТРАЛЬНОСТЬ СЮЖЕТА

      Сам по себе сюжет, как это известно каждому художнику, в какой-то мере наивен, лишен специфичности, содержательности и глубины. Только социальная выразительность, критичность, расчет, ирония, пропаганда и т. д. наполняют его идейным содержанием. Помпезность фашистов, если ее рассматривать изолированно, не выражает ровным счетом ничего, кроме помпезности как таковой - явления, лишенного каких бы то ни было специфических свойств. Ее атрибуты - величавая поступь вместо обыкновенной ходьбы, напыщенность, безвкусная пестрота, постоянная готовность бить себя в грудь, выставляя напоказ свое "благородство", и т. д. Во всем этом можно было бы усмотреть всего лишь стремление увеселять народ, нечто безобидное, голый факт, проявившийся в этой конкретной форме. И лишь тогда, когда шагающие величавой поступью фашисты переступают через трупы, помпезность обретает социальное содержание, становится проявлением сущности фашизма. Это означает, что художнику надлежит занять определенную позицию по отношению к факту помпезности, он не должен допускать, чтобы факт представлял самого себя, выражал только то, что ему, факту, заблагорассудится.

## 6. КРИТЕРИИ

      Превосходным критерием для наполнителя музыкального произведения на определенный текст могут служить указания, с какой позиции следует рассматривать каждую отдельную партию, какую эмоцию необходимо вложить в ее исполнение: учтивость или гнев, презрение или смиренность, отпор или согласие, холодный расчет или прямодушие. Рекомендуется при этом выбирать наиболее привычные, обыденные, прямолинейные приемы выразительности. Это определит политическую значимость музыкального произведения.   
  
      Приблизительно 1938

## ЛЕГЕНДА

      О ВОЗНИКНОВЕНИИ КНИГИ "ДАО ДЭ-ЦЗИН" НА ПУТИ ЛАО-ЦЗЫ В ЭМИГРАЦИЮ

## 1

      В семьдесят, устав от жизни малость,   
      Поискать покоя он решил.   
      Добродетель - видел он - повсюду   
      умалялась,   
      Зло, напротив, явно набиралось сил.   
      И отбыть философ поспешил.

## 2

      Взял с собою он совсем немножко:   
      Трубку, что курил он вечерком,   
      Да румяную пшеничную лепешку,   
      Да кисет с отборным табаком,   
      Да стихи для чтенья перед сном.

## 3

      Оглядев долину напоследок,   
      Дал волу топтать кремнистый путь;   
      Вол мечтал о травяных обедах,   
      Медлил, норовя пучок щипнуть.   
      Но учитель не роптал ничуть!

## 4

      На четвертый день у горных кряжей   
      Встретил их таможенник: "Отец,   
      Платишь сбор?" - "Я не богат поклажей".   
      Мальчуган-погонщик молвил: "Он мудрец".   
      Так все выяснилось наконец.

## 5

      "Что ж он выдумал?" - дрожа от нетерпенья,   
      Вопросил таможенник тогда.   
      Мальчик отвечал: "Воды паденье   
      Покоряет скалы за года.   
      Вот что с камнем делает вода!"

## 6

      Мальчуган затормошил скотину,   
      Выбраться до сумерек спеша.   
      Горная тропа вела в теснину.   
      Вдруг таможенник окликнул малыша:   
      "Погоди, а ну, постой, душа!

## 7

      О воде рассказ не поведешь ли?"   
      А старик: "К чему тебе она?"   
      Тот в ответ: "Я только сборщик пошлин,   
      Но хотел бы выведать сполна,   
      Камню иль воде победа суждена?!

## 8

      Мне ответ твой чрезвычайно нужен.   
      Знанье - пища для голодных душ.   
      Дом мой рядом - приготовлен ужин,   
      Есть бумага, кисточки и тушь.   
      Что ж ты скажешь мне, ученый муж?"

## 9

      Оглянулся на него учитель -   
      Видит: беден. В стеганке. Разут.   
      Ах, то был совсем не победитель!   
      Лоб морщинист и не слишком крут.   
      И вздохнул старик: "Покоя нет и тут!"

## 10

      Огорчить чиновника отказом   
      Путешественник не пожелал:   
      "Заслужил его пытливый разум,   
      Чтобы я ответ пристойный дал!   
      Значит, здесь мы сделаем привал".

## 11

      Опираясь на дорожный посох,   
      Слез философ с белого вола:   
      Сотнями иероглифов раскосых   
      Белая бумага расцвела, -   
      Так они не менее недели,   
      Сочиняя свой трактат, сидели   
      В хижине у бедного стола.

## 12

      И, устав от этих долгих бдений,   
      Наш философ поспешил отбыть,   
      Но девятью девять изречений   
      Не забыл досмотрщику вручить.   
      Разве можно вежливее быть?

## 13

      Справедливо мы заслуги взвесим:   
      До небес мудрец превознесен,   
      Но досмотрщику поклон отвесим,   
      Слух о нем пройдет по городам и весям,   
      Мудреца писать заставил он!

## 1938

## БАШМАК ЭМПЕДОКЛА

## 1

      Когда Эмпедокл, агригентец,   
      Снискал уважение своих сограждан   
      и вместе с ним   
      Старческие недомогания,   
      Он решил умереть. Но, поскольку   
      Он любил иных из тех, кто его любил,   
      Ему не хотелось умереть у них на глазах.   
      Он предпочитал сгинуть в безвестности.   
      Он пригласил друзей на прогулку. Не всех.   
      Одного-другого обошел, введя элемент случайности   
      И в свой отбор, и во всю эту затею.   
      Они взошли на Этну.   
      Восходить было трудно,   
      И все молчали. Всем была неохота   
      Вести ученые разглагольствования. Наверху   
      Взволнованные ландшафтом, довольные, что   
      достигли цели,   
      Они отдышались, чтоб привести пульс в норму.   
      Учитель ушел от них незаметно.   
      Они не заметили его ухода и тогда,   
      Когда разговор возобновился. Позднее   
      То одному, то другому стало недоставать нужного   
      слова,   
      И начались поиски Эмпедокла.   
      Но он уже давно обогнул вершину,   
      Не слишком торопясь при этом. Однажды   
      Он остановился и послушал,   
      Как вдали, по ту сторону вершины,   
      Снова началась беседа. О чем говорили,   
      Он не понял: умирание   
      Уже началось.   
      Старик отвернулся и неподалеку от кратера,   
      Не желая знать, что будет в дальнейшем,   
      Уже не имевшем к нему отношения,   
      Потихоньку нагнулся,   
      Осторожно снял башмак и с улыбкой   
      Отшвырнул его в сторонку, на пару шагов,   
      Чтобы нашли не сразу, а в свое время,   
      Иными словами, прежде, чем кожа успеет сгнить.   
      Только сделав это, он подошел к кратеру. Друзья   
      Поискали и вернулись домой без него.   
      Началось то, чего он хотел: недели и месяцы   
      беспрерывного умирания.   
      Иные все еще ждали. Другие   
      Уже считали, что он погиб. Иные   
      Откладывали важные решения до его   
      возвращения.   
      Другие уже пытались решать сами. Медленно,   
      Как облака уплывают по небу, не изменяясь,   
      а только уменьшаясь,   
      Расплываясь, когда их теряют из виду, вновь   
      удаляясь,   
      Смешиваясь с другими облаками,   
      когда их снова пытаются найти,   
      Так и он дал привыкнуть   
      к своему удалению из всего, что для них привычно.   
      Потом пошли слухи,   
      Что он не умер, поскольку   
      был бессмертным.   
      Тайна окружила Эмпедокла. Считали возможным,   
      Что в ином мире бывает по-всякому, что   
      судьба человеческая   
      Может быть изменена в этом конкретном случае:   
      Вот такие пошли разговоры.   
      Однако к тому времени нашли башмак,   
      Осязаемый, стоптанный, кожаный, земной!   
      Предназначенный   
      специально для тех,   
      Кто начинает веровать, если только чего-нибудь   
      не увидит своими глазами.   
      После этого кончина Эмпедокла   
      Снова показалась естественной. Умер   
      Как все умирают.

## 2

      Иные описывают это событие   
      По-иному: Эмпедокл действительно   
      Пытался обеспечить себе божественные почести   
      И тем, что он таинственно улетучился,   
      без свидетелей   
      Бросился в Этну, хотел обосновать сказку   
      О своем неземном происхождении   
      и о том,   
      Что он не подчинен   
      закону уничтожения.   
      При этом его башмак сыграл с ним шутку,   
      очутившись в руках у людей.   
      (Некоторые даже утверждают, что сам кратер,   
      Осерчав на эту затею, попросту изверг   
      Башмак выродка.) Но мы полагаем иначе:   
      Если он в самом деле не снял башмак, значит он   
      Забыл про нашу глупость и не подумал о том,   
      как мы торопимся   
      Сделать темное еще темнее, как предпочитаем   
      поверить в нелепость.   
      Лишь бы не искать действительные причины.   
      А что касается горы,   
      То она вовсе не возмущалась   
      его поступком,   
      Вовсе не верила в то, что он хотел нас обмануть,   
      присвоив себе божественные почести   
      (Потому что гора ни во что не верит   
      и вообще не лезет в наши дела),   
      А попросту, выплевывая, как обычно, огонь,   
      Извергла башмак - и вот ученики,   
      Уже погруженные в разгадку великой тайны,   
      Уже углубленные в метафизику, вообще очень   
      занятые,   
      Внезапно были огорчены, получив прямо в руки   
      башмак своего учителя,   
      осязаемый,   
      Изношенный, кожаный, земной.

## ЗАМЕТКИ О ЖИВОПИСИ

## О ЖИВОПИСИ И ЖИВОПИСЦАХ

      К Мо-дзы пришел молодой художник. Отец и братья его 'были бурлаки. Вот какой произошел разговор:   
      - Почему я не вижу на твоих картинах твоего отца - бурлака?   
      - А разве я должен писать только отца?   
      - Нет, зачем же, можешь изображать и других бурлаков, но ведь их ты тоже не рисуешь.   
      - А почему обязательно бурлаков? Мир так многообразен.   
      - Разумеется, но в твоих работах совсем нет людей, которые работают до седьмого пота, а получают гроши.   
      - Неужели я не могу писать то, что хочется?   
      - Конечно можешь, вопрос только в том, что тебе хочется. Жизнь бурлаков невыносима, им необходимо помочь, тут не может быть равнодушных; а ты, ты знаешь, как им живется, ты художник, умеешь рисовать, и ты малюешь подсолнухи. Разве это можно простить?   
      - Дело не в подсолнухах, меня интересуют линии и пятна цвета, и я выражаю чувства, которые у меня возникают.   
      - Надеюсь, что твои чувства имеют отношение к страшной участи бурлаков?   
      - Может быть.   
      - Значит, ты думаешь не о них, а только о своих чувствах.   
      - Я работаю для искусства.   
      - А почему не для бурлаков?   
      - Как человек я - член Союза Ми-эн-ле, который борется против угнетения и эксплуатации, а как художник я совершенствую свое мастерство.   
      - Это все равно, что сказать: как повар я подсыпаю яд в пищу, а как человек покупаю отравленным противоядие. Положение бурлаков потому и ужасно, что у них нет уже сил терпеть. Пока ты достигнешь совершенства, они протянут ноги. Ты их посланец, а ты до сих тор не научился говорить. Твои чувства слишком расплывчаты, а бурлаки, которые послали тебя за помощью, чувствуют нечто конкретное - они чувствуют голод. Ты знаешь то, что щам неведомо, а говоришь нам то, что мы и без тебя знаем, что же получается? Ты учишься владеть тушью и кистью, а сказать тебе нечего. А ведь овладевать мастерством нужно лишь для того, чтобы сказать людям что-то определенное. Угнетатели болтают о чем угодно, угнетенные говорят только об угнетении. Вот так-то, бурлак!

## О КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

      Как известно, китайцы не признают искусства перспективы, они не любят созерцать изображаемый мир с какой-нибудь одной точки. На их картинах уживается множество предметов, которые расположены на листе, как люди - на территории города - не то, что бы независимо друг от друга, но и не в такой зависимости, которая угрожает их самостоятельности. Если продолжить сопоставление, можно сказать, что люди, с которыми мы сравниваем изображаемые предметы, чувствуют себя в этом городе - то есть на картине художника - куда свободнее, чем мы привыкли. Они живут вместе не только потому, что принадлежат к одному роду. В композициях китайских художников нет обычного для нас элемента принуждения. Их художественный строй основан не на насилии. Их композиция отличается большой свободой. Глаз зрителя (сплошь и рядом) наталкивается на неожиданности. Каждый предмет может играть самостоятельную роль. Тем не менее все изображенное на листе находится в некоей взаимосвязи, образуя единое целое, которое, впрочем, нельзя назвать неделимым. Такую картину вполне можно разрезать на части, и она от этого не утратит смысла, но, конечно, что-то в ней все-таки изменится. Китайские художники оставляют на листе много свободного места: может показаться, что они просто используют не всю бумагу. Но пустоты играют самостоятельную роль в композиции; по их очертаниям и размерам ясно, что они так же тщательно продуманы, как и изображения. Тут бумага или холст выступают как художественный элемент. Художник не пренебрегает фоном, он не стремится заполнить его целиком. Это своего рода зеркало, в котором отражаются реальные предметы - и оно имеет значение лишь как зеркало. Все это, между прочим, связано с похвальным стремлением не навязывать зрителю своей воли - его иллюзия остается неполной. Не меньше таких картин я люблю сады, где не все сплошь обработано садовниками, где есть простор и где нетронутая природа соседствует с делом рук человеческих.

## ЭФФЕКТ ОЧУЖДЕНИЯ В СЮЖЕТНЫХ КАРТИНАХ БРЕЙГЕЛЯ-СТАРШЕГО

      Пытаясь разобраться в противоречиях живописи Брейгеля, обнаруживаешь, что он строит все на контрастах. В "Падении Икара" катастрофа обрушивается на идиллический покой, что подчеркивает и заставляет по-новому осмыслить идиллию. Брейгель не допускает, чтобы катастрофа уничтожила идиллию, идиллия сохраняется, все остается по-прежнему, катастрофа нарушает, но не разрушает ее.   
      В большой картине на военную тему "Безумная Грета" кисть мастера не стремится изобразить ужасы войны: главной виновнице войны - воинственной фурии - он отводит второстепенную роль, показывая ее бессилие и ограниченность. Но картина от этого становится еще страшнее. Когда во фламандский пейзаж включают Альпы или современному европейскому костюму противопоставляют древний азиатский наряд, одно лишь подчеркивает другое и выявляет его особенности, но в то же время мы видим пейзаж вообще, человека - как такового. Такие картины вызывают не одну эмоцию, они вызывают множество эмоций. Если Брейгель и приводит в равновесие свои противоречия, он никогда их не сглаживает; у него нет также разрыва между трагическим и комическим, трагическое несет в себе элементы комического, а комическое - оттенок трагизма.   
  
      1. "Падение Икара". Незначительность этого легендарного события (упавшего на землю Икара не сразу обнаружишь на холсте). Никто из персонажей не обращает внимания на случившееся. Крестьянин самозабвенно пашет. Справа, на переднем плане, рыбак, он как-то особенно внимательно склонился над водой. Солнце уже зашло, что многих удивляет, и это показывает, что падение продолжалось долго. Как иначе было изобразить, что Икар взлетел высоко? Дедал давно уже скрылся из вида. Фламандцы того времени на фоне античного южного пейзажа. Прекрасная и безмятежная природа как фон трагического события.   
  
      2. "Речная долина с фигурой сеятеля". Фламандский пейзаж с Альпами. Крестьянин сеет хлеб на склоне холма, среди колючего кустарника. Голуби сразу выклевывают зерна. Они словно бы держат военный совет. Кругом неоглядные дали.   
  
      3. "Несение креста". Казнь как народное празднество. Испанские всадники в красном олицетворяют вражеское воинство. Это красная нить композиции, определяющая все построение картины и ее динамику и отвлекающая внимание зрителя от смертной казни. Слева, у края, трудовой люд, равнодушный ко всему происходящему. На заднем плане слева бегут боящиеся опоздать. Справа, у места казни, уже стоят ожидающие. Внизу, в левом углу, - сцена ареста, она вызывает больший интерес, чем распятие Христа. Марию не так занимает Христос, как собственная скорбь. Обратите внимание на плачущую женщину слева от Марии - на ее богатое, искусно собранное в складки платье! Жизнь полна красоты и соблазна!   
  
      4. "Обращение Святого Павла". Обращение знатного человека начинается необычно - он падает с лошади. Переход через Альпы испанской армии под водительством герцога Альбы весело очуждается идеей обращения. Изысканные и произвольно распределенные краски акцентируют то, что интересует художника   
  
      5. "Архангел Михаил". Красота земли (ландшафт) и уродство ее обитателей (черт). Тело черта коричнево-бурое, под цвет земли, - это защитная окраска. Земля - его владение. По-видимому, ангел не победил черта, а просто обнаружил его (нет никаких следов борьбы). Ангел вооружен и защищен кольчугой, черт - безоружен и беззащитен. У черта трагическое и задумчивое выражение, лицо ангела полно отвращения и грусти. Он отсечет черту голову, спокойно, как хирург. Деревья на заднем плане подчеркивают величину фигур, они сами по себе высоки, но кажутся небольшими рядом с фигурами ангела и черта.   
  
      6. "Изгнание менял из храма". Соединение двух сюжетов - "Несения креста" и более позднего "Изгнания Христа менялами". Первое событие изображается крупным планом, второе - мелким. Языческий храм с христианскими церковными эмблемами - на фоне немецкого города слева. Христос в восточном наряде среди людей в современных фламандских костюмах. Чудотворец - во дворике слева. Рядом - мать, наказывающая своего ребенка. Человек у позорного столба (случается, что преступник и туда попадает). Время действия: двенадцатый час.   
  
      7. "Безумная Грета", Фурия, вооруженная мечом, защищает свой жалкий изломанный на куски домашний скарб. Мир раскололся. Не столько жестокость, сколько сверхчувствительность.   
  
      8. "Возведение Вавилонской башни". Башня поставлена наклонно. Для ее строительства использованы обломки скалы, которые подчеркивают затейливость кладки. Люди с огромным напряжением подносят камни. Но усилия их напрасны - наверху, видимо, возводится другое сооружение и это сводит на нет первоначальный замысел. Кругом царит тяжелый подневольный труд, фигуры подносчиков материала выражают покорность, архитектора охраняет вооруженная стража.

## ЭТЮДЫ

## О СТИХАХ ДАНТЕ, ПОСВЯЩЕННЫХ БЕАТРИЧЕ

      По прежнему над мрамором гробницы,   
      Где та лежит, которой не сумел   
      Он овладеть, хотя весьма хотел,   
      Витает лик пленительной девицы.   
  
      Он повелел не забывать о ней,   
      Воспев ее терцинами такими,   
      Что всем пришлось запомнить это имя,   
      Прожившее в стихах до наших дней.   
  
      Безнравственности положил начало   
      Он, певший то, чего не испытал,   
      А только мимоходом увидал.   
  
      С тех пор, как эта песня прозвучала,   
      Томит мужчин случайный облик тот,   
      Который им на улице мелькнет.

## О ПЬЕСЕ ШЕКСПИРА "ГАМЛЕТ"

      В ленивом и обрюзглом этом теле   
      Гнездится разум, словно злой недуг.   
      Тут блеск мечей, и шлемов, и кольчуг,   
      А он тоскует о разумном деле.   
  
      Пока над ним не загремит труба   
      И Фортинбрас под грохот барабанов   
      Не поведет на бой своих болванов,   
      Чтоб Данию покрыли их гроба.   
  
      Вот, наконец, объят негодованьем   
      Так долго колебавшийся толстяк.   
      Пора покончить с жалким колебаньем!   
  
      О, если бы, избавясь от химер,   
      Он водрузил над Данией свой стяг,   
      Явил бы всем он царственный пример.

## О БЮРГЕРСКОЙ ТРАГЕДИИ ЛЕНЦА "ГУВЕРНЕР"

      Вот Фигаро немецкого покроя!   
      Господ за Рейном учит голытьба,   
      А здесь у нас печальная судьба   
      Постигла несмышленого героя.   
  
      Попался репетитор в мышеловку -   
      Дворянку-ученицу полюбил, -   
      Не гордиев он узел разрубил,   
      А лишь его душившую веревку.   
  
      Он понял, что мужское естество   
      Способно только разорить его.   
      Что ж, выбор перед ним вполне свободный!   
  
      Тоскует сердце, но урчит живот.   
      Он рвет и мечет, мечется, но вот   
      Приносит в жертву орган детородный.

## О СТИХОТВОРЕНИИ ШИЛЛЕРА "КОЛОКОЛ"

      Читаю: пламя - благо для того,   
      Кто смог набросить на него узду,   
      А без узды оно страшней всего.   
      Не знаю, что поэт имел в виду.   
  
      В чем суть столь необузданной стихии   
      И столь полезной - если автор прав?   
      Как прекратить ее дела лихие,   
      Смирить ее неблагонравный нрав?   
  
      О пламя, пламя, о природы дочь!   
      В фригийской шапке шествуя мятежно,   
      По улицам она уходит в ночь.   
  
      Прошли повиновенья времена!   
      С прислугой обращались слишком нежно? -   
      Так вот чем отплатила вам она!

## О СТИХОТВОРЕНИИ ШИЛЛЕРА "ПОРУКА"

      В такие дни нам с вами процветать бы!   
      Дамон у Диониса был в долгу.   
      Тиран сказал: "Я потерпеть могу".   
      И смертника он отпустил на свадьбу.   
  
      Заложник ждет. Должник, стрелой лети!   
      Ты, даже зная, что тому, кто ловок,   
      Проститься может множество уловок,   
      Вернешься, чтоб заложника спасти.   
  
      Святым тогда считался договор,   
      Тогда еще блюли поруку верно.   
      И пусть должник летит во весь опор,   
  
      Жать на него не следует чрезмерно.   
      Нам Шиллером урок достойный дан:   
      Тиран-то был добряк, а не тиран!

## О СТИХОТВОРЕНИИ ГЕТЕ "БОГ И БАЯДЕРА"

      Как негодуют наши Магадевы   
      По поводу того, что в бардаках   
      Их любят не за совесть, а за страх   
      Столь щедро ими взысканные девы.   
  
      Тот, знавший все, восславил ту, чье тело   
      Впервые охватил любовный жар,   
      Она за тот же самый гонорар   
      В могилу с ним спуститься захотела.   
  
      Любовь ее испытывая строго,   
      Бог вырвал у нее немало слез.   
      Сперва он дал отставку шестерым, -   
  
      Она, седьмая, полюбила бога.   
      В награду ей, на зависть остальным,   
      Он эту деву к небесам вознес.

## ПРИМЕЧАНИЕ К СОНЕТУ

      Сонет о стихотворении Гете "Бог и баядера" может послужить примером того, как поэты разных эпох наследуют друг другу. Поэт более поздней эпохи с негодованием видит, что покупатель любви представлен божеством. Желание этого покупателя быть любимым кажется этому новому поэту низменным и смехотворным. Но для хорошего читателя второе стихотворение не разрушит первого. Это первое стихотворение полно такого же боевого духа. Оно изображает свободное соединение любящих как нечто божественное, то есть прекрасное и естественное, и направлено против формального соединения людей в браке, определяемого сословными и имущественными интересами. Оно борется против классовых предрассудков. Вот почему оно отличается такой яркой жизненной силой и может доставить читателю радость. И все же второе, позднейшее стихотворение выступает с протестом против жертвы, которую должна принести героиня, прежде чем она получит награду. Так поэты вступают в борьбу друг с другом.

## 1940

## О ПЬЕСЕ КЛЕЙСТА "ПРИНЦ ГОМБУРГСКИЙ"

      О бранденбургский парк былых времен!   
      О духовидцев тщетные метанья!   
      И воин на коленях - эталон   
      Отваги и законопослушанья!   
  
      Лавровый посох очень больно бьет,   
      Ты победил наперекор приказу.   
      Безумца оставляет Ника сразу,   
      Ослушника ведут на эшафот.   
  
      Очищен, просветлен, обезоружен   
      Опальный воин - и крупней жемчужин   
      Холодный пот под лаврами венка.   
      Он пал с врагами Бранденбурга рядом,   
      Мерцают пред его померкшим взглядом   
      Обломки благородного клинка.

## 1940

## ДЕКЛАМАЦИЯ И КОММЕНТАРИИ

      X. чтец старого стиля, он нагружает свои слова настроением, своего рода программой ("фаршированные слова с яблочным соусом"). Я стою за декламацию в простом тоне, далеком от проповеди, избегающем звучных кадансов, всяких крещендо и тремоло. При этом я нападаю на гетевскую "Песню Магомета", в которой меня раздражают пантеизм, обывательщина и программная музыка... В противоположность ему откапываю в "Диване" арабское стихотворение о кровавой мести, которое мне очень по душе.   
      X. сетует на то, что на эстраде это стихотворение нуждается в комментариях. Я считаю комментарии полезными, потому что они отделяют стихи друг от друга, осуществляя эффект очуждения, и ставят их на почву реальности. Стихи не отличаются общительностью. Собираясь стаей, они производят неприятное впечатление и плохо переносят друг друга. Они друг друга окрашивают и перебивают друг друга.

## 1942

## ОБ АНОНИМНЫХ СТИХАХ

      "The test of a literary critic is what he makes of an insigned poem" (Bentley). За этим скрыто представление, что можно оценивать произведения как таковые: как быть с анонимными стихами, поскольку они анонимные? Их, конечно, необычайно трудно оценивать, даже если ими легко наслаждаться. К "ценности" стихотворения относится "лицо" автора.

## 1945

## ЗАМЕТКИ О ВЫСТАВКЕ БАРЛАХА

      Выставку Барлаха и обсуждение этой выставки следует рассматривать как свидетельство того, какое значение придается в ГДР искусству. Возможно, что обсуждение еще не носит всестороннего характера и что в нем нет необходимой основательности, да и не по вкусу мне нетерпимый и заносчивый тон некоторых высказываний, но творчество Барлаха никогда еще не обсуждалось на таком широком форуме.

## x x x

      Я считаю Барлаха одним из крупнейших скульпторов, какого когда-либо имели мы, немцы. Темперамент, значительность содержания, блестящее мастерство, красота без украшательства, величие без напыщенности, гармония без приглаженности, жизненная сила без грубой животности - благодаря всему этому скульптуры Барлаха являются шедеврами. Тем не менее мне нравится не все, что он создал, и хотя у Барлаха нужно учиться многому, позволительно все же и поставить вопросы: Чему? Когда? С чьей помощью?

## x x x

      Религиозные скульптуры Барлаха говорят мне не слишком много - это, собственно, относится ко всем его работам, отзывающим мистикой. И я не могу толком решить, видит ли он в своих нищих и отупевших от горя матерях что-нибудь, кроме религиозного мироощущения, - а ведь оно с благочестивой смиренностью соглашается не только на материальное убожество, но и на духовное. Однако в тех скульптурах, которые мне представляются самыми прекрасными его созданиями, сущность человека, то есть его социальный потенциал, торжествует великолепную победу над бесправием и униженностью, и в этом проявляется величие художника.

## x x x

      Вот "Нищая с чашей" (бронза, 1906). Могучая женщина, исполненная сурового достоинства, - от нее нечего ожидать благодарности за милостыню. Кажется, в ней застыла ожесточенность против лицемерных доводов растленного общества, пытающегося убедить людей, будто они могут чего-нибудь добиться усердием и волей к полезной деятельности. Она холодно обвиняет его в том, что сила ее пропадает втуне. В 1906 году уже были женщины, объявившие этому обществу войну; героиня Барлаха не принадлежит к их числу. Уже были художники, воплотившие в искусстве таких воительниц (только что Горький создал свою Власову); Барлах не принадлежал к числу таких художников. Это, может быть, и досадно, но я готов принять его вклад в общее дело и выразить за него ваятелю благодарность.

## x x x

      Вот еще перед нами "Рабочий, разрезающий дыни" (бронза, 1907). В немецкой скульптуре последних веков едва ли найдется еще одно произведение, которое бы с такой же чувственной силой воссоздавало образ едока из народа. (Может быть, я ошибаюсь? С признательностью приму любую поправку.) Он сидит очень удобно, - видно, что в такой позе ему легче всего заниматься этим делом, - и работой своей он вовсе не поглощен. Он весьма охотно побеседовал бы с вами об условиях труда, да и о многом другом. Может быть, он еще мало знает, но, мне кажется, его классу не приходится за него краснеть, - во всяком случае, как за одного из своих предков.

## x x x

      "Три поющие женщины" (резьба по дереву, 1911). Эти дебелые бабы, которые, прислонясь друг к другу спинами, поют зычными голосами, нравятся мне - мне приятно соединение силы и пения.   
      "Поющий мужчина" (бронза, 1928) поет иначе, чем женщины 1911 года, - смело, в свободной позе, и отчетливо видна старательность его исполнения. Он поет один, но перед ним явно толпятся слушатели. Юмор Барлаха сделал его несколько тщеславным, - впрочем, не больше, чем это пристало человеку искусства.

## x x x

      "Ангел с памятника в Гюстрове" (бронза, 1927) покоряет меня, и это не удивительно. У него лицо незабвенной Кете Кольвиц. Мне нравятся такие ангелы. И хотя никто еще не видел, как летают ангелы или люди, можно все же сказать, что полет здесь передан с блистательной достоверностью.

## x x x

      "Слепой и хромой" (гипс, 1919) - слепой тащит хромого. Скульптура выполнена не так, как обычно создаются символы - более или менее отвлеченно, с безликими персонажами. Она выполнена в реалистической манере, и символические черты приобретает подлинный, вполне индивидуальный эпизод. (Если я, услышав слова "У одного богатого человека был виноградник", представлю себе состоятельный класс, это совсем не то, что, увидев слепца, который тащит хромого, да еще в гору, представить себе профсоюзы, которые в 1919 году волочили за собой социал-демократическую партию. Я ничуть не уверен, что у Барлаха были такие мысли.) Удивительным внутренним порывом эта группа обязана жизненно точному рисунку тела, обремененного ношей.

## x x x

      "Пляшущая старуха" (тонированный гипс, 1920). Скульптура, одухотворенная таким юмором, какой редко встречается в немецком пластическом искусстве. С какой величавостью старуха приподнимает юбку, решаясь пуститься в танец! Взор ее устремлен вверх: она, мучительно роясь в памяти, пытается восстановить давно позабытое ею па.

## x x x

      Обе группы "Поцелуй" (I и II, бронза, 1921) представляют большой интерес, потому что скульптор развивает здесь свою тему и достигает большой задушевности особой шершавостью фактуры, то есть, собственно говоря, огрублением материала. Эти вещи - благотворная полемика против бесполых амуров и психей, украшающих солидные мещанские квартиры.

## x x x

      Теперь, рассматривая работы после 1933 года, нужно обращать внимание на даты их создания. Вот "Читатель" (бронза, 1936). Сидящий человек наклонился вперед, сжимая книгу тяжелыми руками. Он читает с любопытством, надеждой, сомнением. Он явно ищет в книге решения насущных проблем. Геббельс, вероятно, назвал бы его "интеллектуальной бестией". Этот "Читатель" мне больше по душе, чем знаменитый роденовский "Мыслитель", в котором обнаруживается лишь мучительная трудность процесса мышления. Скульптура Барлаха реалистичнее, конкретнее, в ней меньше символики.

## x x x

      В скульптуре "Мерзнущая старуха" (тиковое дерево, 1938), которая изображает присевшую на корточки прислугу или батрачку, явно обделенную обществом и в материальном и в духовном смысле, бросаются в глаза большие, обезображенные работой руки: она поглощена тем, что мерзнет, словно поглощена работой, и не обнаруживает гнева. Но скульптор - скульптор обнаруживает гнев, и в гораздо большей степени гнев, нежели сострадание; спасибо ему за это.

## x x x

      "Сидящая старуха" (бронза, 1933). Взгляд снова привлечен к лицу и рукам, но эта женщина обладает высоким духом; лицо и руки говорят о том, что можно было бы назвать аристократизмом, если бы это слово не было связано с гинденбургами и гогенцоллернами. (К тому же опять мастерски дана одежда. Она не только позволяет зрителю представить себе тело, но делает его вполне обозримым, как удачная рифма выявляет мысль. Незначительная деталь придает ей полную реалистичность: шерстяной платок вокруг шеи.) Тело ее прекрасно, в его благородных пропорциях читается нежность и сила. Старуха сидит, выпрямившись, она думает. Улыбка ее говорит о жизненном опыте, который она собрала крохами, как собирают колоски по краям дороги - один за другим. Смотришь на эту скульптуру, созданную в роковом 1933 году, и снова рождаются воспоминания и сопоставления. За год до того Вайгель сыграла на берлинской сцене Власову. Вместо пассивности - активность, вместо жертвы бесчеловечности - человечность. Могу представить себе рабочего, который толкнет Барлахову старуху локтем: "Властвуй! У тебя есть все, что для этого нужно".

## x x x

      Я не слишком жалую символику, но "Тяжкому 1937 году" Барлаха (гипс) мне хотелось бы выразить одобрение. Это истощавшая молодая женщина, которая стоит во весь рост, кутаясь в платок. В ней вполне можно увидеть "Сидящую старуху" в молодости. Она тревожно смотрит в будущее, в ее тревоге - оптимизм ее создателя. Скульптура представляет собой страстное отрицание нацистского строя, геббельсовского оптимизма. Я без труда могу вообразить себе эту молодую женщину активисткой 1951 года.

## x x x

      В том же тяжком 1937 году создана "Смеющаяся старуха" (дерево). Устоять перед ее веселостью невозможно. Ее смех - как пение, он расслабил все ее тело, которое кажется чуть ли не юным. Я думаю, что Геббельс и Розенберг не испытали бы особого удовольствия, увидев, как она смеется. Говорят, что многие скульптуры Барлаха, изъятые из музеев, как образцы "вырождения", проданы в Швейцарию за валюту, необходимую для изготовления пушек. Любопытно, как исторический взгляд углубляет художественную радость, доставляемую такими произведениями.

## x x x

      Мне кажется, все эти скульптуры обладают признаком реализма: в них много от сущности - и ничего излишнего. Идея, реальные прототипы и материал обуславливают совершенство формы, несущей зрителю радость. Неопровержимы и любовь к человеку, гуманизм Барлаха. Правда, он не вселяет в человека большой надежды; некоторые из его лучших созданий будят грустные мысли о немецком убожестве, которое нанесло такой ущерб нашему искусству. "Идиотизм деревенской жизни", отметивший беспощадной своей печатью образы Барлаха, - это не тот враг, которого он атакует; порой этот "идиотизм" даже приобретает черты "исконно земного", "вечного", "богом данного". И если все же сегодняшний тракторист может с пользой для себя созерцать эти великолепные изображения бедняков, то лишь оттого, что в окружающем озверелом мире художник, можно сказать, вручил монопольное право на красоту его классу, так долго подвергавшемуся унижениям. Барлах пишет: "Пожалуй, верно, что художник знает больше, чем он способен сказать". Но, может быть, верно другое: что Барлах способен сказать больше, чем он знает.

## x x x

      Я ничего не пишу о вещах, которые мне нравятся меньше (таковы, например, "Мститель", "Сомневающийся", "Покинутые" и др.), потому что, как мне кажется, здесь форма носит следы деформации действительности. Я тоже держусь того мнения, что нашу художественную смену не следует призывать к подражанию таким образцам. Это, однако, не значит, что можно эти вещи сваливать в одну кучу с другими, в особенности когда ни те ни другие не подвергаются конкретному разбору. Абстрактная критика не ведет к реалистическому искусству.

## 1951

## НОВЫЙ ВАРИАНТ "СКАЗОК ГОФМАНА" ОФФЕНБАХА

      Прославленная опера Оффенбаха кажется мне очень подходящей для экранизации, потому что дает возможность отказаться от чисто оперной формы и все же сохранить все основные музыкальные партии, причем так, что музыка и пение будут реалистически мотивированы, то есть будут звучать с экрана в такие моменты, когда это было бы вполне уместно и в обычном реалистическом фильме. Кроме того, сюжет, объединяющий три фантастические новеллы Э. Т. А. Гофмана, можно так перекомпоновать, что вместо трех фантастических условий понадобится лишь одно, к тому же придающее всей истории простой и глубокий смысл.   
      В одной из трех новелл оригинала Гофман получает волшебные очки, сквозь которые он все видит в романтическом освещении, то есть не таким, каким оно является в действительности. В фильме же можно было бы подсунуть ему очки, показывающие правду. Во всех трех любовных историях он увидел бы любимых женщин такими, какие они в действительности; и это сразу объяснило бы, почему он так быстро порывает с ними и еще глубже погружается в меланхолию. В первом эпизоде, посмотрев сквозь "окуляры правды" на красавицу Олимпию, он обнаруживает бездушную куклу. Во втором - высоконравственная Джульетта оказывается кокеткой и стяжательницей. В третьем - он встречает Антонию, и она, к его изумлению, не изменяется, а остается такой же милой и привлекательной. Но тут выясняется, что она смертельно больна.   
      Краткое содержание: во время фехтования на эспадронах студента Гофмана, утомленного трудными экзаменами, ранят в правый глаз. Он отправляется в лавку аптекаря, собираясь купить синие очки, чтобы прикрыть ими поврежденный глаз. Лишь вернувшись в фехтовальный зал, он надевает только что купленные очки и вдруг видит в своих элегантных коллегах по благородному и мужественному спорту грубых и жестоких мужланов, отхватывающих друг у друга уши и подбородки, трусливых и коварных в бою. Ни слова не говоря, он покидает зал и отправляется на лекцию. Надев вновь очки, он обнаруживает, что всеми любимый профессор не кто иной, как осел, взгромоздившийся на кафедру и жующий книги, как сено. Гофман обращается к врачу. Тот пускается в ученые рассуждения о галлюцинациях на почве переутомления; но Гофман сквозь свои очки видит, что вместо рецепта он выписывает долговую расписку и что книга, которую он при этом листает, отнюдь не научный труд по медицине, а прейскурант на различные виды врачебной помощи. Под впечатлением всех этих открытий Гофман начинает бояться, что его любимый Берлин может ему вконец опротиветь, и решает отправиться в путешествие.   
      Вслед за ним в это путешествие (Вена - первый эпизод; Флоренция - второй; Венеция - третий; эпизоды придется поменять местами для того, чтобы сцена в Венеции со знаменитой баркаролой была заключительной) отправляется аптекарь, обнаруживший, что по ошибке продал студенту волшебные очки, над которыми трудился десять лет, "окуляры правды". Убежденный, что честным путем ему их не вернуть, он нанимается к Гофману камердинером и пытается очки украсть, что ему, однако, долго не удается.   
      Первый эпизод в основном соответствует оригиналу (история Олимпии). Обнаружив, что Олимпия - кукла, Гофман бежит от нее. Второй эпизод происходит во Флоренции: Гофман знакомится с красавицей Джульеттой. Она грустно признается ему, что богатство не делает ее счастливой, ибо она не любит своего мужа, крупного банкира. С помощью "окуляров правды" Гофман выясняет, что банкир - банкрот, а "солидный" банк - жульническая афера. Охваченный жалостью к Джульетте, Гофман пытается подготовить красавицу к неотвратимому удару судьбы. Во время их беседы в будуар неожиданно входит банкир и "застает" его у жены. Мерзавец-банкир предлагает заменить дуэль денежной компенсацией. Боясь пасть в глазах возвышенной Джульетты, Г. гневно отвергает гнусное предложение, и дуэль состоится. Во время дуэли Г. с помощью очков раскрывает обманный прием и убивает банкира. Он спешит сообщить Джульетте, что она свободна, и застает ее в объятиях молодого русского князя, причем "окуляры правды" показывают ему бриллиантовый крест князя, спрятанный в вырезе ее платья. Разочаровавшись в женщинах, он покидает Джульетту и Флоренцию.   
      Третий эпизод происходит в Венеции. Еще во Флоренции Г. познакомился в гостинице с молодой девушкой по имени Антония, путешествующей в одиночестве. Она влюбилась в меланхоличного молодого человека в тот период, когда женские прелести уже не имели в его глазах никакой цены. Гордость не позволила ей отправиться вслед за ним, но тут она узнает, что в Венеции, куда он поехал, началась вспышка чумы. Не колеблясь ни минуты, пускается она вдогонку, чтобы предостеречь его. В это время в Венеции происходит карнавал. Венецианские власти, уступив настояниям владельцев гостиниц и лавок, не желающих отпугивать гостей, толпами стекающихся в Венецию на ежегодный карнавал, согласились не предавать огласке отдельные случаи чумы. В городе не видно никаких признаков смертельной болезни. Г. недоверчиво выслушивает сообщение Антонии. Однако на него производит впечатление ее поступок: ради него приехала она в город, как ей кажется, зараженный чумой; в его душе зарождается чувство к ней. Но после душевных колебаний он все же надевает очки и приходит в восторг, увидев, что облик Антонии ничуть не меняется. Ее красота не обманывает - Г. нашел, наконец, девушку, которую так долго искал. Вечер карнавала, гондолы скользят по глади каналов, Г. и Антония стоят на балконе гостиницы. Он рассказывает ей о волшебных "окулярах правды". Она просит его надеть их еще раз, чтобы проверить, действительно ли город заражен чумой. Уступив ее просьбе, он видит полные мертвецов гондолы, управляемые Смертью. (Карнавал смерти проходит под звуки баркаролы). В ужасе обращает он свой взор к стоящей рядом с ним Антонии. И видит ее тоже мертвой. Приехав в пораженный эпидемией город, чтобы спасти его, она гибнет сама.   
      Концовка: после стольких трагических переживаний Г. возвращается в Берлин, полный решимости вычеркнуть любовь из своей жизни. Не в силах долее смотреть в лицо правде, он еще в Венеции хотел было уничтожить страшные очки, однако обнаружил, что его камердинер их украл. В винном погребке "Лютер" Г. рассказывает приятелям о своих приключениях. Смазливая дочка трактирщика слушает его рассказ, широко открыв глаза, вся обратившись в слух. Г. чувствует, что вновь влюбился. Вместе с ней выскальзывает он из погребка, чтобы покататься немного в коляске по Тиргартену, но сталкивается со своим бывшим камердинером. Тот первый заговаривает с ним и признается, что он и есть тот самый аптекарь, который сделал волшебные очки. Заполучив их обратно, он пытался продать свое великое изобретение, но тщетно. Никто не желает знать правды! И он вновь предлагает очки Гофману. Но и тому они больше не нужны. Лучше он даст аптекарю денег, чтобы только от него отвязаться. Теперь Гофману уже кажется, что не стоит смотреть на новую возлюбленную сквозь такие очки. Куда как умнее в любви не слишком доискиваться истины!

## О ШЕКСПИРЕ

## ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО К "МАКБЕТУ"

      Некоторые из моих друзей откровенно и без околичностей меня заверяли, что пьеса "Макбет" их ничем не может заинтересовать. Они говорили, что все это бормотание ведьм им ни к чему; поэтические переживания вредны - они отвлекают современного человека от того, чтобы вносить в мир порядок, и вообще идеализация невозделанных земель, каковы, например, пустынные степи, совершенно несвоевременна в такую эпоху, когда вся энергия человечества должна быть направлена на то, чтобы заставить эти степи заняться производством пшеницы. К тому же усилия по превращению пустынных степей в плодоносные поля и цареубийц в социалистов не только полезнее, но и поэтичнее. К подобным возражениям следует прислушаться со всей серьезностью, - ведь они исходят от людей, наделенных свежим восприятием, которых, как мне кажется, н непременно следует приобщить к театру. Нельзя на этих людей воздействовать и доводами эстетики, хотя таковых у нас достаточно. В настоящее время мы располагаем по меньшей мере пятью или десятью эстетическими системами.   
      Каждый, кто посмотрит пьесу "Макбет", убедится в том, что эта пьеса - за вычетом нескольких частностей - не выдерживает современной театральной! критики. Не будем уже говорить о том, что, к примеру, наша наука о психологии убийства научилась пользоваться гораздо более тонким и совершенным инструментарием. В отношении психологии убийцы данная пьеса ничему не может научить эпоху, знакомую и с образцово-натуралистическими произведениями прошлого века, и с расцветом науки.   
      Но и как произведение для театра данная пьеса слабо построена и вообще отличается композиционной рыхлостью. Хотя до начала спектакля и остается всего десять минут, я готов вам это доказать.   
      Прежде всего хотелось бы обратить ваше внимание на пугающее отсутствие логики, которое, видимо, было свойственно и самому замыслу этой пьесы.   
      Если, например, в начале пьесы военачальник Банко слышит предсказание, что потомки его будут королями, не имеет никакого значения тот факт, что в истории они и в самом деле заняли престол. В пьесе этого не происходит. Можно было бы пройти мимо такого противоречия, если бы вся пьеса не строилась на том, что исполняется вторая часть предсказания, а именно - что Макбет станет королем. Если вообще эстетика играет какую-нибудь роль при сочинении драмы, то зритель вправе требовать, чтобы пророчества исполнялись, если уж он настроился на то, что они исполнятся (как это происходит в случае с Макбетом, который и в самом деле становится королем); он вправе требовать, чтобы его ожидания оправдались и чтобы сын Банко стал королем, прежде чем занавес опустится в последний раз. Но вместо этого королем становится Малькольм, сын убитого короля Дункана, и зритель так и остается в дураках с этой уже зародившейся в нем напрасной надеждой - увидеть, как сын Банко взойдет на престол. Сын Банко - Флинс. Когда Банко погибает от руки убийцы, Флинс бежит, и Макбет горько сетует на то, что теперь ему не обобраться забот и тревог из-за этого Флинса. Он, видимо, точно так же уверен в исполнении пророчества, как и зритель. Однако Флинс, бегство которого обставлено с большой значительностью, так больше никогда и не появляется. Остается только предположить, что автор о нем забыл или что актер, игравший Флинса, плохо справился со своей ролью и не заслужил права появиться в конце и раскланяться вместе со всеми. Неужели же мы обязаны, триста лет подряд, скрывать от наших друзей плоды подобной халтуры? Видите, я соглашаюсь с моими друзьями: нет, не обязаны!   
      Ясно, что пьеса "Макбет" - за вычетом нескольких частностей - не выдерживает обычных требований современной театральной критики. Полагаю, что, не рискуя впасть в преувеличение, могу заявить: она не выдерживает и требований современного театра. У меня нет точных данных, но я не думаю, чтобы эта пьеса, - во всяком случае, в последние пятьдесят лет - могла иметь успех в каком бы то ни было из наших театров, каков бы ни был перевод и какова бы ни была режиссерская трактовка. В особенности это отyосится к центральным эпизодам пьесы, где Макбет запутывается в кровавых, но бесперспективных предприятиях, - эти сцены никак не могут быть представлены в том театре, каким он в настоящее время является. А ведь эти сцены безусловно самые важные. Здесь я не могу дать сколько-нибудь исчерпывающего ответа на вопрос о том, почему эти сцены не могут быть представлены; могу только выделить то, что мне кажется основной причиной.   
      Мы видели, что здесь налицо известная нелогичность, некий стихийный произвол, который спокойно берет на себя все технические последствия "децентрализации" театрального зрелища. Эта известная нелогичность, эта все снова нарушаемая стройность трагического происшествия нашему театру несвойственна; она свойственна только жизни.   
      Рассматривая пьесы Шекспира, к которому, безусловно, можно отнестись с некоторым доверием, мы вынуждены прийти к выводу, что когда-то существовал театр, находившийся в совершенно ином соотношении с жизнью. Однажды в беседе выдающийся романист Альфред Деблин выдвинул против драмы уничтожающий довод, будто бы этот род искусства вообще не способен к правдивому воспроизведению жизни. Создание драмы, по его словам, требует скорее искусственности, чем искусства, в ней нет непосредственной правды, и драма никогда не может поведать нам о жизни, а только о душевном состоянии драматурга. Это утверждение, без сомнения, справедливо, если отнести его к спектаклю, - в особенности когда дело касается пьесы, которая разыгрывается на известном интеллектуальном уровне. И, может быть, это верно в отношении той части немецкой драматургии, от которой немецкий театр заимствовал свой стиль. Но драма Шекспира и, наверно, его театр были по меньшей мере очень близки той форме, которая позволяет в неприкосновенности передать эту правду жизни. Шекспир мог поймать эту правду и овладеть ею благодаря той эпической стихии, которая содержится в шекспировских пьесах и так усложняет театральное воплощение этих пьес. Для современного театра есть один единственный стиль, который способен действенно выразить истинный, то есть философский смысл Шекспира, - это стиль эпический.   
      Шекспировский театр, который, видимо, вообще не подвергается нападкам и потому сохраняет свою изначальную наивность, наверно, обращался к своей публике прямодушно, предполагая, что эта публика будет думать не о пьесе, но что она будет думать о жизни.   
      На протяжении целого столетия мы были свидетелями отлива, и о драматургии этого времени говорить не приходится. Ее философское содержание равно нулю. Но и театральные авторы последнего прилива, классики, могут с гораздо большим основанием говорить о своей философской подготовке, чем о каком-нибудь философском содержании своих пьес. Беда нашей (по крайней мере нашей) драматической литературы - это непреодолимое расстояние между умом и мудростью. Когда немецкие драматурги, - так было с Геббелем, а еще раньше и с Шиллером, - начинали мыслить, они начинали создавать драматургические конструкции. А вот, скажем, Шекспиру мыслить ни к чему. И конструировать ему тоже ни к чему. У него конструирует зритель. Шекспир ничуть не выпрямляет человеческую судьбу во втором акте, чтобы обеспечить себе возможность пятого акта. Все события развиваются у него по естественному пути. В несвязанности его актов мы узнаем несвязанность человеческой судьбы, когда о ней повествует рассказчик, нимало не стремящийся упорядочить эту судьбу с тем, чтобы снабдить идею, которая может быть только предрассудком, аргументом, взятым отнюдь не из жизни. Ничего не может быть глупее, чем ставить Шекспира так, чтобы он был ясным. Он от природы неясный. Он - абсолютная субстанция.   
      Я сделал попытку показать, что как раз лучшее у Шекспира не может быть в наше время поставлено, ибо оно противоречит господствующей у нас эстетике и не может быть понято нашими театрами; и это тем более достойно сожаления, что как раз то поколение, которое поступило правильно, выбросив из своей памяти всю классику (ибо без переоценки важнейших идейных комплексов оно не может утвердить себя и свое существование), могло бы обрести в драматургии Шекспира утешительный пример того, что чистая субстанция возможна.   
  
      14 октября 1927 г.

## ЗАМЕТКИ О ШЕКСПИРЕ

      При постановке \_шекспировских\_ пьес сложилось ложное представление о \_величии\_; это представление было создано мелкими эпохами на основании знаменитости поэта, характера изображаемых им предметов и его неповседневной речи, так что был сделан вывод о необходимости "величественной" постановки, причем эти мелкие эпохи, стремясь создать великое, надрывались и терпели постыдные неудачи.   
      В старом театре была разработана многообразная техника, позволяющая описать пассивного человека. Его характер создается показом его духовных реакций на происходящее с ним. Шекспировский Ричард Третий отвечает на свою судьбу калеки тем, что мечтает искалечить весь мир. Лир отвечает на неблагодарность дочерей, Макбет - на призыв ведьм занять королевский престол, Гамлет - на призыв отца отомстить за него. Валленштейн отвечает на искушение предать короля, Фауст - на искушение жить, исходящее от Мефистофеля. Ткачи отвечают на то, что их угнетает фабрикант Дрейсигер, Нора - на то, что ее угнетает муж. Вопрос ставится только "судьбой", которая является причиной, она не зависит от человеческой деятельности, и вопрос этот - "вечный", он будет вставать все снова и снова, никакая активность его не устранит, он и сам не носит человеческого характера, не рассматривается, как человеческая деятельность. Люди действуют вынужденно, в соответствии с их "характерами", и характер этот "вечен", непроницаем для влияний, он может только обнаруживаться, он не имеет постижимой для человека причины. С судьбой можно совладать, но лишь приспособившись к ней; научиться переносить "превратности" - это и значит совладать с судьбой. Люди протягивают ноги по одежке, вытянуть одежку нельзя. Император в "Валленштейне" - это принцип, не подлежащий изменению; неблагодарность Лировых дочерей абсолютна, она не имеет причин, которые можно было бы устранить; мать Гамлета совершила преступление, и ответить на него можно только преступлением; Фауст может приобрести жизнь только при посредстве черта, который представляет собой принцип, даже бог не в силах справиться с ним. Король Макбета не стал королем, как кто-нибудь другой, как, скажем, Макбет может стать королем; таким королем, как тот, Макбет стать не может. Возьмем еще раз Лира, - пусть взглянут на него исследователи человеческого поведения. Неужели можно думать, что зритель переживает трагическую эмоцию, если он, когда Лир требует у дочери еды для ста своих придворных, задается вопросом, откуда в данном случае взять эту еду?   
  
      Елизаветинская драма создала грандиозную свободу личности и великодушно предоставила личность своим страстям: страсти быть любимым ("Король Лир"), властвовать ("Ричард III"), любить ("Ромео и Джульетта", "Антоний и Клеопатра"), карать или не карать ("Гамлет") и так далее и так далее. Пусть наши актеры предоставят своей публике возможность насладиться этими свободами. Но в то же самое время, исполняя эту же самую роль, они откроют и обществу свободу изменять личность и делать ее общественно полезной. Ибо что за польза, если цепи сброшены, а освобожденный не знает, как ему быть полезным, - ведь именно в этом сокрыто счастье.   
  
      Если в шекспировской пьесе Антоний ввергает мировую державу в войны во имя своей любви к Клеопатре, если его любовные стенания превращаются в стоны умирающих легионеров, его свидания с возлюбленной - в морские сражения, его любовные клятвы - в политические коммюнике, - то в наше время какой-нибудь английский king в аналогичном положении просто теряет свою job и обретает счастье.   
  
      Средневековье видело в знаменитых колебаниях Гамлета слабость, в конечном осуществлении акта мести - удовлетворяющий конец. Мы же именно в этих колебаниях видим разум, а в злодействе заключительной сцены - рецидив старого. Разумеется, и нам еще угрожают подобные рецидивы, а последствия их стали серьезнее.   
  
      "Вывихнут мир" - такова тема искусства. Мы не можем сказать, что не было бы искусства, если бы мир не был вывихнут или что тогда было бы какое-нибудь искусство. Мы не знаем мира, который бы не был вывихнут. Что бы там университеты не бормотали о гармоничности, мир Эсхила был исполнен борьбы и ужаса, так же как мир Шекспира и мир Гомера, Данте и Сервантеса, Вольтера и Гете. Повествование может казаться очень мирным, но речь в нем идет о войнах, и если искусство заключит с миром мирный договор, то это будет договор с воинственным миром.

## ШЕКСПИР В ЭПИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

      Знаменитая сцена первого акта в "Ричарде III" известна у актеров своей трудностью. Обычно считается, что успех властолюбивого урода у дамы, оплакивающей одну или, вернее, даже две его жертвы, свидетельствует о его магнетическом воздействии. При этом актер ставит себе сложную задачу - показать эту магнетичность как некое свойство. Это нарушает правдоподобное развитие действия, потому что актеру почти никогда не удается решить задачу, которую он себе поставил. Поступая как реалист, актер должен действовать иначе. Он должен изучить, что именно предпринимает Ричард для завоевания вдовы, он должен изучать его поступки, а не его характер. Он обнаружит, что поступки Ричарда и, следовательно, его .магнетическое воздействие представляют собой грубую лесть. При этом, несомненно, его успех полностью зависит от игры дамы. Необходимо даже, чтобы она была не слишком хороша собой и потому непривычна к лести.   
      Элементарное содержание действия в первой сцене "Гамлета" может быть выражено надписью: "В замке Эльсинор появляется призрак". Сцена эта представляет собой театральное воплощение слухов, которые ходят в замке в связи со смертью короля. Ясно, что любая форма постановки, при которой дух внушает ужас именно как дух, отвлекает от главного.   
      Вероятно, некоторые эпические черты у Шекспира возникли вследствие двух обстоятельств: во-первых, его пьесы были обработками чужих произведений (новелл или драм) и, во-вторых, как теперь уже можно считать установленным, над этими пьесами трудился целый коллектив работников театра. В исторических драмах, где эпическое начало выступает особенно ярко, сопротивление того материала, который драматург получал в готовом виде, какой бы то ни было унификации, оказывалось особенно сильным. Определенные 'исторические характеры должны были появиться хотя бы потому, что иначе бросалось бы в глаза их отсутствие. По той же "внешней" причине должны были иметь место и определенные события. Появляющийся таким образом элемент монтажа сам по себе вносит в драматургию эпическое начало.

## ОСВЯЩЕНИЕ СВЯТОТАТСТВА

      Что позволяет классическим пьесам сохранять жизненность? Способ их употребления, - даже если это употребление граничит со злоупотреблением. В школе из них выдавливается мораль; в театрах они служат средством возвышения для тщеславных актеров, для честолюбивых гофмаршалов, для корыстолюбивых спекулянтов вечерними развлечениями. Их грабят и кастрируют: вот почему они продолжают существовать. Даже если их "только чтут", это способствует их оживлению; ибо не может человек что-нибудь чтить, не сохраняя для самого себя даже искаженных последствий этого почитания. Одним словом, театры губят классические пьесы и тем самым их спасают, ибо живет только то, во что мы вдыхаем жизнь. Косный культ был бы для них губителен, - он похож на византийский церемониал, запрещавший придворным касаться царствующих особ; когда последние, находясь в состоянии царственного опьянения, падали в воду, никто их не спасал. Придворные, не желая быть преданными смерти, предоставляли им умереть.

## ИСКУССТВО ЧИТАТЬ ШЕКСПИРА

      Могу себе представить, что многие рассердятся, услышав, что существует искусство читать Шекспира. Неужели здесь можно соорудить какую-то преграду? Неужели можно сказать: "Эй, вы, прочь! Не смейте приближаться к этому гению!" Что же, существует некий храм искусства, в который можно вступить, только сняв башмаки? И нужно предварительно изучить ряд пухлых фолиантов, посетить цикл специальных занятий, сдать экзамен? Может ли быть трудно читать театральные пьесы, принадлежащие к числу прекраснейших произведений мировой литературы?   
      Конечно, я не это имею в виду. Но если мне кто-нибудь скажет: "Чтобы читать Шекспира, ничего не надо", я могу только ответить: "Попробуй!"

## О ГЕТЕ

## ОПРАВДАНА ЛИ ПОСТАНОВКА ФРАГМЕНТА НА СЦЕНЕ?

      Вполне правомочен вопрос о том, можно ли в театре ставить эскиз пьесы, которая существует в совершенном и законченном виде. Можно ответить, что огромное значение комплекса произведений о Фаусте уже оправдывает постановку праформы, но существуют еще и другие основания. "Прафауст" имеет вполне самостоятельную жизнь. Вместе с "Робертом Гискаром" Клейста и "Войцеком" Бюхнера он принадлежит к своеобразному роду фрагментов, которые представляют собою не незаконченные эскизы, а мастерские произведения в удивительной эскизной форме. Неверно подавать "Прафауста" словно деликатес только знатокам фаустовского комплекса. В действии есть пробелы, возможно даже, что потерялись отдельные страницы рукописи, - так, не хватает сделки с чертом и смерти Валентина, которая мотивирует уход Фауста в минуту, когда Гретхен попала в беду. Эти пробелы нужно заполнять очень осторожно и не за счет соответствующих сцен из окончательной редакции, возникшей совсем в другой период творчества Гете, а скорее за счет стихов из народной книги о Фаусте, которая, вероятно, была у молодого Гете, или стихов подобного рода. Такие мостки, непосредственно не затрагивающие само произведение, едва ли могут нарушить очарование вещи, с такой смелостью и так счастливо сочетающей элементы средневековья и нового времени.   
      А сама фабула, - что за находка! А мысль связать воедино высокоактуальную тему о детоубийце со старым "Кукольным представлением про доктора Фауста"! А язык: стих Ганса Сакса подлинно гробианской чеканки сопряжен с новой, гуманистической прозой. А образы! Они были народными характерами и вновь стали народными характерами. А основная идея: трагедия Гете как эпизод в процессе очеловечивания и совершенствования индивидуальности Фауста!   
      В постановке "Прафауста" театрам легче, чем в готовом произведении, победить свою робость перед классикой и проникнуться свежестью и радостью первооткрытия и новизны этого удивительного текста. Пластика еще полностью не овладела камнем, мы застигли ее в момент победы.   
      Диалектика буржуазного класса, еще чувствующего себя молодым, предстает здесь в форме юмора. Черт целиком "сделан из человека". Доктору Фаусту вполне на немецкий лад трудно сосватать свой гуманизм с чувственностью. (И сцена со школяром, та, что ближе к началу, где большому ученому, который хочет избавиться от своей учености, противопоставлен ученик, молодой Фаустик, который жадно к ней стремится, вот ошеломляющая шутка!) Гретхен наделена чувственностью - этой необходимой предпосылкой невинности. Любовная история - самая смелая и самая глубокая в немецкой драматургии.   
      При воплощении этих великих национальных характеров актер может сочетать юмор и достоинство, смелость и вкус, страсть и изящество.   
      "Прафауст" - своего рода источник молодости для немецкого театра.

## ЮМОР И ДОСТОИНСТВО

      Ответ на одно письмо   
  
      Дорогие коллеги из постановочной части!   
      У вас вызывают сомнения две сцены гетевского "Прафауста" в постановке молодого режиссера Эгона Монка. Речь "дет о сцене со студентами и о сцене в кабачке Ауэрбаха; вы находите юмор слишком грубым, более уместным в балагане, чем в "Немецком театре". Ваша критика радует меня, она показывает, что вы чувствуете себя ответственными за постановки в вашем театре, и я посоветовал режиссеру изменить две детали, но в остальном и главном я не могу согласиться с вашим мнением. Почему?   
      Первая сцена, со студентами, показывает, как черт играет плохого профессора, то есть такого профессора, какого он при случае, что не столь уж редко встречалось в гетевские времена, мог заполучить в свои руки. Этот профессор "обучает" жаждущего знаний ученика, делая при этом все, чтобы растоптать не такой уж большой огонек любознательности. Этот учитель заинтересован только в плате, которую он прямо или косвенно вытягивает из своих учеников, его рассуждения о науке полны цинизма, и он советует молодому человеку видеть в медицине, которой тот занимается, только дойную корову. Потом Гете показывает, как молодой человек доверчиво, с заученным почтением относящийся к "учителю", с восторгом откликается на его призыв к самым низменным инстинктам и уходит довольный, излеченный от жажды знаний и освобожденный от совести. Гете облекает в форму дерзких шуток черта критику буржуазной университетской науки, управляемой корыстолюбием и работающей на холостом ходу. Здесь театру без помощи фантазии не обойтись: шутки черта не должны быть тонкими и лукавыми, - это грубые шутки: по собаке и палка. Шутки эти, разумеется, направлены на то, чтобы запутать ученика, чтобы уничтожить его рвение к настоящей науке. Такого же рода и знаменитая сцена пьянства в кабачке Ауэрбаха, полная едкой сатиры на университетскую науку. Обычно театры, сбитые с толку ремаркой "пирушка веселых парней", затушевывают грубость и тупость опустившихся собутыльников. Это самая низшая форма развлечения, предложенная Фаусту, самая дешевая "форма общения". Всякое прикрашивание и причесывание наносит вред этому великому произведению. Театр не должен скрывать безобразное, существующее в жизни, но он не должен представлять это в безобразном виде, при изображении подлого театр не должен сам становиться подлым. Поэтому театр разработал много художественных средств для изображения зла и низости таким образом, чтобы зритель не терял из виду благородной и высокой цели; а она состоит в том, чтобы, обнажая общественно бесполезное, разоблачая вредное для общества, представленного в зале зрителями, укрепить силы сопротивления злу. В данном случае, изображая скверные удовольствия, тупоумные и грубые забавы, театр должен, чтобы самому оставаться остроумным и забавным, преподносить свою критику общественного положения весело и шутливо - любые шутки позволены до тех пор, пока они содержат критику. Не согласитесь ли вы теперь взглянуть на шутки в сценах со студентами в кабачке Ауэрбаха как на общественную критику, а не как на шутку ради шутки, бессодержательную клоунаду.   
      Меня могут спросить: что, шутки в "Прафаусте", наброске к "Фаусту, первой части трагедии", следовательно, шутки в трагедии? Да, шутки в трагедии! Когда молодой Гете писал "Прафауста", он находился под очень сильным впечатлением: он прочел Шекспира.   
      А у Шекспира есть знаменитое смешение серьезного и смешного, есть балаганные и шутовские сцены в трагедиях, - это делает его трагедии живыми и реалистическими. Сцена со студентами и сцена в кабачке - это балаганные сцены. Это драгоценные жемчужины и в великом произведении Гете и во всей немецкой литературе. Без сомнения, пресловутое немецкое убожество лишило нас тех комедий, которые мог бы написать Гете. За последние сто лет манера исполнения наших театров покрыла пудами пыли даже "Фауста". В трагических местах нежность превратилась в умилительность, величие в напыщенность, отчаяние стало парадным, а бунтарство - декоративным. А комические партии, из уважения к "достоинству места", а именно государственному по большей части театру, и отдавая должное "значению классика", сделали тусклыми, сухими, а главное - абсолютно бессодержательными. Но подлинное уважение к классическим произведениям должны вызывать величие их идей и красота их формы, и в театре дань уважения к ним должна проявляться в том, что они будут поставлены творчески, с фантазией и живо. Между юмором и достоинством нет противоречия. На Олимпе и в самые великие времена раздавался хохот.

## ОБРАЗ ФАУСТА

## 1

      Исторически новое в этом человеке - это его стремление и попытка развить и усовершенствовать свои способности, овладеть всем, что у него отторгли общество и природа. Эта страстная попытка Фауста, трагическая уже потому, что с самого начала она совершается в союзе с чертом, а значит является чисто потребительской, грабительской, бесплодной, окрыляет великую поэму таким порывом, который ничто не должно остановить. Столь частые в этом произведении спокойные сцены, словно рисованные миниатюры, должны сохранять внутреннее движение, идущее именно от образа Фауста. Мефистофель и Гретхен, прекраснейшие образы мирового театра, могут легко ввести нас в соблазн рассматривать их как главные. Этого нельзя допускать, они важны лишь в той степени, в какой Фауст, единственный главный герой, на них влияет или поддается их влиянию. Пламя, в котором сгорает Гретхен, его пламя, а Мефистофель интересен только тем, что Фауст вступает с ним в союз.

## 2

      Мне кажется недопустимым, чтобы с поведения Фауста в его любовных делах был снят оттенок испорченности. Кроме того, согласно фабуле, момент "черной магии" тоже должен присутствовать в этой простой любовной истории. В "чистую" атмосферу этой комнаты и этой жизни черт вводит высокоученого господина, и даже если "такое хорошее", "такое милое" становится дьявольским лишь постепенно, и даже если чистейшие чувства Фауста превращаются в свою противоположность из-за черта, - все равно, нечто от зла, которое здесь действует, должно проглядывать с самого начала.

## ТЕЗИСЫ К ДИСКУССИИ О ФАУСТЕ

      1. Хотя произведение Эйслера раскрывается до конца только в соединении с музыкой, оно является значительным литературным произведением   
      благодаря его важной национальной теме,   
      благодаря связи образа Фауста с крестьянской войной,   
      благодаря грандиозности его замысла,   
      благодаря его языку,   
      благодаря богатству его идей.   
      2. При всех этих качествах это произведение могло бы быть отвергнуто, если бы оно было асоциальным или антинациональным. Однако перечисленные качества обязывают нас к тщательному анализу.   
      3. Тщательный анализ покажет, что это произведение нельзя назвать ни асоциальным, ни антинациональным.   
      4. Не следует отвергать право художника на то, чтобы пересоздать великий литературный образ по-новому и в ином духе. Такая попытка отнюдь не означает стремления уничтожить образ. Древнегреческая драматургия знает немало поэтических попыток такого рода.   
      5. Фауст Эйслера ни в каком случае не является карикатурой. Подобно гетевскому Фаусту, это человек двойственный, снедаемый тревогой, с блестящими дарованиями и далеко идущими целями. Правда, развитие его завершается гибелью, как у героев Шекспира; в противоположность гетевской драме, - это трагедия.   
      6. Я так понимаю содержание: Фауст, сын крестьянина, во время крестьянской войны перебежал к феодалам. В результате терпит неудачу попытка Фауста развернуть свою личность. Он не в состоянии до конца совершить предательство! Нечистая совесть толкает его на то, чтобы в последний момент осуществить свои честолюбивые намерения в такой бунтарской форме, что успех у феодалов для него невозможен. На свою беду он познал истину. Из целебного зелья она становится для него отравой. Когда его наконец признают угнетатели крестьян, он оказывается сломленным и приходит к тем выводам, которые раскрываются в его исповеди.   
      7. Нравственный смысл произведения затемнен вследствие того, что преданные Фаустом крестьяне недостаточно полно представлены прекрасной, но бегло очерченной фигурой Карла, ветерана крестьянской войны. Крестьяне определяют все мысли и поступки Фауста, но присутствуют, таким образом, лишь психологически. Если бы они были противопоставлены ему в более осязаемой форме, едва ля можно было бы, неправильно поняв произведение, увидеть >в нем одно только отрицание.   
      8. Мы непременно должны исходить из справедливости положения: "Концепция, согласно которой немецкая история всего лишь убожество, а народ лишен творческих возможностей - концепция ложная" ("Нойес Дойчланд"). Однако в "Фаусте" Эйслера народ не лишен творческих сил, - такой силой являются крестьяне, участники великой крестьянской войны, во главе с их вождем Мюнцером. Творческое начало гибнет в Фаусте, потому что он уходит от них. А тот, кто, подобно Эйслеру, говорит о немецком убожестве во им:я того, чтобы одержать над ним верх, сам принадлежит к творческим силам нации и тем, кто своей деятельностью опровергает утверждение, будто бы история Германии - сплошное убожество.   
      9. Можем ли мы исходить из того, что в такой же мере справедливо и другое положение: "...было бы серьезнейшим пороком - не только художественным, но и идеологическим, - если бы Фауст с самого начала выступал как предатель, как клейменный, как обреченный на гибель, так что не могло бы быть и речи о внутреннем развитии в положительную и отрицательную сторону" ("Нойес Дойчланд")? В целом это положение принять нельзя, потому что всякий герой трагедии, от Эдипа до Валленштейна, с самого начала обречен на погибель. Но если бы в лице Фауста перед нами был просто предатель, который бы вообще не развивался, то и я бы считал произведение Эйслера неудачным. Однако это не так. На самом деле в начале пьесы Фауст долго колеблется. Потом он заключает договор с чертом, а затем предпринимает одну за другой ряд попыток использовать этот договор для того, чтобы личность его могла развернуться. Все они кончаются неудачей, потому что нечистая совесть мешает Фаусту \_беспрепятственно\_ ставить эти опыты. Неудача его попыток способствует, однако, тому, что именно эта нечистая совесть все больше терзает Фауста, и он приходит к важному признанию, к открытию страшной истины - у предателя своего народа не может быть истинного развития. Как во всякой настоящей трагедии, признание истины не спасает героя от гибели: предавший свой народ становится жертвой черта.   
      10. Я не согласен с тем толкованием, которое дает эйслеровскому "Фаусту" Эрнст Фишер. Фишер так формулирует главную идею Эйслера: немецкий гуманист - ренегат. Возможно, что Фишер может опираться при этом на статью "Германия" в советской энциклопедии, где говорится: "В страхе перед крестьянской революцией гуманисты переходили на сторону реакции и с не меньшей ненавистью относились к материализму и естествознанию, чем католические попы". Это очень суровое суждение, - на мой взгляд, слишком суровое. В произведениях Эйслера гуманисты оцениваются отнюдь не отрицательно. Фауст "только ренегат" не в большей степени, чем Эдип - "только отцеубийца и кровосмеситель" или Отелло - "только женоубийца". В Фаусте живет правда, завоеванная в крестьянской революции, живет до самой его смерти, непреодолимая даже для него самого и в конце 'приводящая его к гибели. Его нравственное самоуничтожение, конечно, не делает его для нас образцом - пускай его черт забирает! - но оно заслуживает художественного воплощения.   
      11. Эйслер подносит зеркало к лицу немецкой буржуазии в исторический момент, когда она снова призывает интеллигенцию предать свой народ; пусть каждый узнает себя в этом зеркале - или не узнает! Написать такую пьесу не значит совершить антипатриотический поступок, - как раз наоборот.   
      12. Пытался ли Эйслер полностью разрушить наш классический образ Фауста ("Нойес Дойчланд")? Можно ли сказать, что он опустошает, фальсифицирует, уничтожает замечательного героя немецкого наследия (Абуш)? Отменяет ли он Фауста (Абуш)? Не думаю. Эйслер заново прочел старую народную книгу и нашел в ней другую историю, чем Гете, и другого героя, который показался ему значительным. Правда, значительным в другом отношении, чем герой гетевского произведения. Так в моем сознании возникает темный двойник Фауста, мрачная, крупная фигура, которая не может и не должна ни заменить, ни затенить своего светлого брата. Напротив, рядом с темным братом светлый выделяется и даже становится еще светлей. Поступить так не значит совершить акт вандализма.   
  
      Еще раз обобщу мои положения. Я согласен с критиками Эйслер а в том, что немецкую историю нельзя представлять как нечто сплошь отрицательное, а также в том, что от немецкой поэзии, одним из прекраснейших творений которой является "Фауст" Гете, нельзя отказываться - именно теперь она по-настоящему должна стать собственностью народа. Я не согласен с критиками Эйслера в там, чт\_о\_ в Эйслере не согласуется с утверждениями его критиков. По-моему, именно он стал на сторону светлых сил, которые в Германии боролись и продолжают бороться с темными силами, и он сделал положительный вклад в великую проблему Фауста, вклад, за который немецкой литературе не приходится краснеть.

## 1953

        
     

## О МОЛЬЕРЕ

     

## КАК ИГРАТЬ МОЛЬЕРА?

        
      Как играть Мольера? Как играть Дон-Жуана? Ответ, по-моему, вот какой: играть так, как он может быть сыгран после тщательнейшего изучения текста, с учетом документов эпохи Мольера и его отношения к этой эпохе. Это значит, что мы не должны его переделывать, искажать и хитроумно перетолковывать, подставлять вместо его собственных - более поздние точки зрения и т. п. Марксистский подход к великим произведениям, которого мы придерживаемся, требует констатации не их слабых сторон, а, наоборот, сильных. Он отметает всякие реставрации, переделки и поправки, которыми в периоды упадка - в угоду дурному вкусу господствующих классов или пытаясь (сознательно или бессознательно) развлечь их самодовольными или самонадеянными "интерпретациями" театр наносил урон великим произведениям прошлого.   
     

## ОСУЖДЕНИЕ ДОН-ЖУАНА

        
      Атеизм великого паразита вводит в заблуждение многих; они попадаются на него, удивляются ему и превозносят его как признак прогрессивности. Но Мольер был далек от того, чтобы одобрять своего Дон-Жуана за то, что тот лишен предрассудков, он осуждает его за это, ведь, подобно всей придворной знати, Дон-Жуан своим циничным неверием освобождает себя от элементарных нравственных обязательств! В финале Мольер заставляет небо покарать грешника, но только в комической театральной манере, чтобы в конце концов преступлениям был положен конец. В обществе, устроенном так, как это, нет такой инстанции, которая могла бы осадить этого паразита, Кроме неба, то есть театральной машинерии. Если не разверзнется пол сцены, чтобы поглотить блестящее чудовище, оно беспрепятственно и безнаказанно пойдет дальше по земле.   
     

## БЕССОНОВСКАЯ ПОСТАНОВКА "ДОН-ЖУАНА" В "БЕРЛИНСКОМ АНСАМБЛЕ"

        
      В XVII веке, когда немецкие труппы исполняли Шекспира, речь шла об изуродованном, расфуфыренном, огрубленном Шекспире. Только последующая эпоха вновь очистила тексты и открыла значение этих произведений. (Но будет заблуждением, если мы сочтем на этом основании, что существует подлинная шекспировская традиция, на которую можно опираться, потому что прекрасный широкий поток вновь открытого вскоре застыл и превратился в штампы и шаблоны.) С Мольером немецкая буржуазная сцена справилась без разрушения текста, она победила его путем "более глубокого проникновения", "очеловечивания" и "демонизации". Скряга стал "почти" трагической фигурой и "жертвой" демона алчности. Данден, рогоносец из снобизма, был превращен в своего рода Войцека, у которого дворянин отбирает жену. Дон-Жуан превращается в едва ли не трагическую фигуру "одержимого вожделением", "ненасытного искателя", "неутомимо жаждущего".   
      В тексте нет ничего, что наталкивало бы на подобную интерпретацию, она -возникает из абсолютного незнания времени, когда жил Мольер, и его отношения к этому времени. Сейчас существует своеобразная точка зрения на прогресс, которая очень мешает театрам, когда они воскрешают великие произведения прошлого. Согласно этой точке зрения прогресс состоит в том, что искусство тем более освобождается от примитивности и наивности, чем больше времени проходит. Это мнение широко распространено в буржуазном лагере и свойственно ему. Когда английский актер Оливье ставил фильм по "Генриху V" Шекспира, он начал фильм с изображения премьеры в шекспировском театре "Глобус". Манера игры была представлена патетичной, чопорной, примитивной, почти что глупой. Потом характер исполнения становился "современным". Грубые старые времена преодолевались, игра становилась дифференцированной, элегантной, умной. Ни один фильм не возмущал меня так, как этот. Ну что за мысль! Будто режиссура Шекспира могла быть настолько глупее и грубее режиссуры господина Оливье! Разумеется, я не считаю, что прошлое столетие или наше не принесло ничего существенно -нового в изображении человеческого общежития и в обрисовке человека. Но ни в коем случае не следует использовать эти достижения "на благо" старым произведениям, если речь идет о мастерских произведениях. Мы не имеем права придавать Фаусту Марло черты гетевокого Фауста; он ничего не приобретет от Гете и утратит все от Марло. В старых произведениях сдоя собственная ценность, своя собственная сложность, своя собственная мера красоты и правды. Их-то и нужно открыть. Это не значит, что мы должны играть Мольера так, как его играли сотни раз, это значит только, что мы не должны его играть так, как его играли в 1850 году (и в 1950 году тоже). Именно многообразие мысли и красоты в его произведениях позволяет нам добиться от них воздействия, которое больше всего соответствует нашей эпохе. Более старая трактовка мольеровского "Дон-Жуана" ценнее для нас, чем более новая (тоже старая). Сатирическая (более близкая Мольеру) трактовка дает нам больше, чем полутрагическая драма характеров. Не блеск паразита нас интересует, а паразитическое происхождение этого блеска. Студенты Лейпцигского факультета философии, обсуждавшие постановку Бессона, нашли сатиру на феодальное понимание любви как охоты весьма актуальной и со смехом рассказывали о современных сердцеедах. Я надеюсь и убежден, что некий демонический "губитель душ" интересовал бы их гораздо меньше.   
      Действительно, "Дон-Жуан" в постановке Бенно Бессона интересен в двух отношениях. Бессон восстановил комическое в образе Дон-Жуана (что, впрочем, оправдано первоначальным назначением на эту роль в театре Мольера комика, обычно игравшего роли комических маркизов) и вместе с тем восстановил социально-критический смысл пьесы. В знаменитой сцене с нищим, которая до сих пор использовалась, чтобы изобразить Дон-Жуана вольнодумцем, а значит фигурой прогрессивной, Бессон показал просто-напросто либертина, человека слишком надменного, чтобы признавать какие-либо обязанности, и сразу стало видно, что господствующая клика ставит себя выше той веры, которая официально признана и установлена государством. Формально Бессон несколько отошел от пьесы, устранив деление ее на пять актов (формальное требование эпохи), и этой небольшой операцией он несомненно увеличил удовольствие публики, не отступая ни в чем от смысла пьесы. Для немецкого театра имело значение и то, что Бессон очень счастливо использовал бесценные традиции французского театра. Зрители были счастливы увидеть универсальность и широту мольеровокой критики, смешение тончайшего камерного юмора с величайшим фарсом, и вдобавок маленькие восхитительно серьезные пассажи, не имеющие себе равных.   
      Наш театр находится в прекрасной стадии учения. Это делает его опыт важным, а ошибки, пожалуй, простительными.   
     

## 1954

     

## КОММЕНТАРИИ

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

## ЛИТЕРАТУРА - КИНО - РАДИО - МУЗЫКА - ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

     

## ГЛОССЫ О СТИВЕНСОНЕ

        
      Статья была напечатана в газете "Berliner Borsen-Courier", 19 мая 1925 года. Необходимо оговорить одну ошибку Брехта: Роберт Льюис Стивенсон (1850-1894), автор "Острова сокровищ", "Черной стрелы" и др. известных романов - писатель английский, а не американский (хотя он и прожил некоторое время в США).   
     

## НЕ ТАК УВЕРЕННО!

        
      Фильм Чарли Чаплина "Золотая лихорадка" был выпущен на экран в августе 1925 года. Брехт смотрел его в марте 1926 года.   
     

## КОНКУРС ЛИРИЧЕСКИХ ПОЭТОВ

        
      Журнал "Literarische Welt" объявил в 1926 году конкурс на лучшее произведение для молодых драматургов, прозаиков, поэтов, художников и т. д. В жюри были приглашены также молодые, но уже известные мастера: по прозе - Альфред Деблин, по драматургии - критик Герберт Иеринг, по поэзии - Брехт. Решение Брехта, опубликованное вместе с обоснованием, выдержанным в нарочито дерзком, эпатирующем тоне, было напечатано в ""Literarische Welt", 4 февраля 1927 года. Оно вызвало обиды, протесты, полемику в печати. На возражения Брехт ответил второй статьей, опубликованной в журнале "Die neue Zeit", 1927, Э 5-6.   
        
      Стр. 212. Рильке Райнер Мария (1875-1926) - немецкий лирический поэт, оказавший в первые десятилетия XX века значительное влияние на развитие мировой поэзии.   
      Верфель Франц (1890-1945) - австрийский поэт и прозаик, в 10-е и 20-е годы один из видных представителей экспрессионизма   
      Стр. 213. Не, he! The Iron Man! - Гей, гей! Железный человек! (англ.).   
      Стр. 215. Не хочу возлагать ответственность за мировую войну на Стефана Георге. - Намек, из которого явствует, что Брехт считает Георге с его презрением к "толпе" и ницшеанским, антигуманистическим культом "героев" и "вождей" по меньшей мере причастным идеологии милитаризма и национализма.   
     

## ПРЕДЛОЖЕНИЯ ДИРЕКТОРУ РАДИОВЕЩАНИЯ

        
      Впервые было напечатано в газете "Berliner Borsen-Courier", 27 декабря 1927 года.   
        
      Стр. 217. Нойбабельсберг - "немецкий Голливуд", предместье города Потсдама, где расположены киноателье и другие предприятия кинопромышленности.   
      Стр. 218. Браун Альфред - в 20-е годы режиссер берлинского радио, впоследствии кинорежиссер и сценарист.   
      Броннен Арнольт (1895-1959) - немецкий писатель-экспрессионист, преимущественно драматург. В первой половине 20-х годов состоял в дружбе с Брехтом.   
      Деблин Альфред (1878-1957) - немецкий писатель, один из крупнейших представителей экспрессионистской прозы, особенно прославившийся романом "Берлин-Александерплатц" (1929). В 20-е годы - близкий друг Брехта.   
     

## ПУТЬ ВСЯКОЙ ПЛОТИ

        
      Статья опубликована в журнале "Das Tagebuch", 21 декабря 1929 года. Она была написана в связи с выходом немецкого издания романа "Путь всякой плоти" английского писателя Самюэля Батлера (1835-1902).   
     

## СОНЕТ К НОВОМУ ИЗДАНИЮ ФРАНСУА ВИИОНА

        
      Напечатан в качестве предисловия к вышедшему в 1930 году второму изданию стихотворений Франсуа Вийона в переводе К.-Л. Аммера. Сонет, как и следующее за ним примечание, имеет свою историю. В отдельном издании "Сонгов" "Трехгрошовой оперы", вышедшем в 1928 году в издательстве Кипенхойера, Брехт снабдил пять сонгов пометкой "по Ф. Вийону", забыв при этом указать, что им были частично использованы ранее изданные переводы К.-Л. Аммера (из 625 строк 25 были заимствованы у Аммера). Это упущение дало повод театральному критику Альфреду Керру, давнишнему противнику Брехта, обвинить последнего в плагиате. Брехт выступил в газете "Berliner Borsen-Courier", 6 мая 1929 года с объяснением. Статья Керра и ответ Брехта вызвали многочисленные отклики в печати. Между тем Брехт, высоко ценивший переводы Аммера, добился их повторного издания, предпослав ему написанный для этой цели сонет.   
        
      Стр. 221. "Большое Завещание" - основное произведение Вийона, поэма со вставными балладами и рондо.   
      Я сам немало из него извлек. - Намек на использование некоторых баллад Вийона в "Трехгрошовой опере".   
     

## РАДИО КАК СРЕДСТВО ОБЩЕНИЯ

        
      С подзаголовком - из доклада - было опубликовано в непериодическом издании "Blatter des hessischen Landestheaters", 1932, июль, Э 16.   
        
      Стр. 226. ...я бы назвал, как и во время Неделимузыки 1929 года в Баден-Бадене, "Полет Линдбергов". - Поучительная радиопьеса Брехта "Полет Линдбергов" (1928-1929), положенная на музыку Куртом Вейлем и Паулем Хиндемитом, исполнялась в июле 1929 года в Баден-Бадене во время традиционной ежегодной Недели немецкой музыки.   
     

## О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В МУЗЫКЕ

        
      Стр. 229. Предположим, композитору предстоит в кантате на смерть Ленин а... - В 1937 году Ганс Эйслер написал на слова Брехта реквием "Ленин".   
     

## ЛЕГЕНДА О ВОЗНИКНОВЕНИИ КНИГИ "ДАО ДЭ-ЦЗИН" НА ПУТИ ЛАО-ЦЗЫ В ЭМИГРАЦИЮ

        
      Стихотворение впервые опубликован в журнале "Internationale Literatur", 1939, Э 1. Лао-цзы - полумифический китайский мудрец, живший в VI веке до н. э., основатель религии даосизма, основные положения которой были сформулированы в книге "Дао Дэ-цзин".   
     

## БАШМАК ЭМПЕДОКЛА

        
      Эмпедокл (490-430 до н. э.) - древнегреческий философ, поэт и врач, житель Сицилии. На сюжет легенды о его смерти Фридрих Гельдерлин написал драму "Смерть Эмпедокла".   
     

## ЭТЮДЫ

        
      Некоторые сонеты этого цикла печатались разрозненно в различных изданиях, а весь в целом он был впервые опубликован в одиннадцатом выпуске "Versuche" (1951). Брехт предпослал публикации замечание: "Эти социально-критические сонеты не должны, разумеется, отравлять наслаждение от классических творений, а, напротив, - должны его сделать чище".   
     

## О ПЬЕСЕ ШЕКСПИРА "ГАМЛЕТ"

        
      В этом сонете выражен взгляд Брехта на трагедию "Гамлет", который он высказывал неоднократно: в бездействии Гамлета, его нежелании ступить на кровавый путь родовой мести и борьбы за престол сказывается величие гуманистического разума. Напротив, переход к действию оказывается падением героя, ибо он не сумел устоять перед соблазнами военного варварства и ложными средневековыми понятиями "чести". В последнем терцете этого сонета пародийно цитируются слова Фортинбраса, которыми завершается трагедия.   
     

## О БЮРГЕРСКОЙ ТРАГЕДИИ ЛЕНЦА "ГУВЕРНЕР"

        
      Брехт противопоставляет здесь "немецкому убожеству", сказавшемуся в трагикомической истории героя пьесы Ленца (чтобы подавить в себе, благонамеренном плебее, неподобающую страсть к господским дочерям, он подверг себя самооскоплению), мятежный дух французского третьего сословия, французскую революцию ("Господ за Рейном учит голытьба"). Позднее Брехт обработал и поставил пьесу Ленца на сцене "Берлинского ансамбля".   
     

## О СТИХОТВОРЕНИИ ШИЛЛЕРА "КОЛОКОЛ"

        
      В этом сонете Брехт полемически обнажает антиреволюционную тенденцию "Песни о колоколе" Шиллера.   
     

## О ПЬЕСЕ КЛЕЙСТА "ПРИНЦ ГОМБУРГСКИЙ"

        
      Брехт считает трагедию "Принц Гомбургский" апофеозом прусского абсолютизма, казарменной дисциплины и духа верноподданничества. Ее герой, бранденбургский военачальник, в войне со шведами решает исход сражения в пользу своего отечества, нарушив при этом приказ курфюрста Бранденбургского. Несмотря на заслуги героя, он подлежит казни за своеволие, и сам признает себя достойным такой участи.   
      Стр. 246. Ника - в древнегреческой мифологии богиня победы.   
     

## ДЕКЛАМАЦИЯ И КОММЕНТАРИИ

        
      Стр. 247. X. чтец старого стиля. - Имеется в виду Людвиг Хардт (р. 1886), немецкий мастер художественного чтения, в годы фашизма находившийся в эмиграции в США.   
      "Диван" - точнее; "Западно-восточный диван" (1819), книга стихотворений Гете, основанная на разработке восточных, преимущественно персидских, культурно-поэтических традиций.   
     

## ОБ АНОНИМНЫХ СТИХАХ

        
      Стр. 247. "The test of a literary critic is what he makes of an insigned poem" (Bentley). - "Испытанием для литературного критика является его суждение о неподписанном стихотворении" (Бентли) (англ.). Эрик Бентли - профессор Колумбийского университета (Нью-Йорк), американский переводчик, издатель и постановщик нескольких пьес Брехта.   
     

## ЗАМЕТКИ О ВЫСТАВКЕ БАРЛАХА

        
      Эти заметки были напечатаны в журнале "Sinn und Form", 1952, Э 1. Эрнст Барлах (1870-1938) - немецкий драматург-экспрессионист, а также скульптор и график. В годы фашизма подвергался травле как представитель "дегенеративного", "декадентского" искусства. После разгрома Третьей империи немецкая антифашистская общественность воздала должное его памяти, хотя некоторые критики и пытались объявить его творчество ущербным и "формалистическим".   
      Стр. 250. Кольвиц Кете (1867-1945) - выдающаяся немецкая художница, скульптор и график.   
     

## НОВЫЙ ВАРИАНТ "СКАЗОК ГОФМАНА" ОФФЕНБАХА

        
      Стр. 256. Тиргартен - парк в Берлине близ Бранденбургских ворот.   
     

## О ШЕКСПИРЕ

     

## ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО К "МАКБЕТУ"

        
      Это слово Брехт произнес по берлинскому радио 14 октября 1927 года перед радиопостановкой трагедии Шекспира. Обработку "Макбета" для радио Брехт произвел в сотрудничестве с режиссером Альфредом Брауном.   
     

## ЗАМЕТКИ О ШЕКСПИРЕ

        
      Стр. 262. Ткачи отвечают на то, что их угнетает фабрикант Дрейсигер, Нора - на то, что ее угнетает муж. - В первом случае имеется в виду драма Герхардта Гауптмана "Ткачи" (1892), во втором - пьеса Генрика Ибсена "Кукольный дом" (1879).   
      Стр. 263. King - король (англ.).   
      Job - место, служба (англ.).   
      Стр. 264. "Вывихнут мир" - точный перевод слов Гамлета из пятой сцены первого акта трагедии. В существующих русских переводах это место переведено иначе. Так, например, у М. Л. Лозинского: "Век расшатался...".   
     

## ИСКУССТВО ЧИТАТЬ ШЕКСПИРА

        
      Заметка была написана в 1952-1953 годах в связи с обработкой шекспировского "Кориолана", которой Брехт был в то время занят.   
        
     

## О ГПТЕ

     

## ОПРАВДАНА ЛИ ПОСТАНОВКА ФРАГМЕНТА НА СЦЕНЕ?

        
      Заметки написаны в связи с постановкой в "Берлинском ансамбле" "Прафауста" Гете. Премьера состоялась 23 апреля 1952 года. Режиссер Эгон Монк.   
      Стр. 267. ...подлинно гробианской чеканки... - Гробианизм - течение в немецкой литературе XV-XVI веков, в котором сатира на дворянство и духовенство выступала в нарочито грубой, "плебейской" форме.   
     

## ЮМОР И ДОСТОИНСТВО

        
      Стр. 268. ...более уместным в балагане, чем в "Немецком театре". - Вплоть до марта 1954 года, когда "Берлинский ансамбль" получил свое нынешнее театральное помещение, он показывал свои спектакли в здании Немецкого театра имени Макса Рейнгардта.   
     

## ТЕЗИСЫ К ДИСКУССИИ О ФАУСТЕ

        
      Напечатаны в журнале "Sinn und Form", 1933, Э 3-4. Они возникли в связи с дискуссией, развернувшейся вокруг опубликованного Гансом Эйслером литературного либретто его оперы о Фаусте. Некоторые из появившихся статей несли на себе отпечаток догматизма периода культа личности, что главным образом и побудило Брехта выступить с настоящими тезисами. В редакционной статье газеты "Neues Deutschland" и в статье литературоведа Александра Абуша (р. 1902) Эйслер обвинялся в антипатриотизме и в неуважительном отношении к классическому наследию - против этих положений главным образом и направлены тезисы Брехта. С известным марксистским литературоведом и эстетиком Эрнстом Фишером (р. 1899), положительно оценивавшим либретто Эйслера, Брехт расходится в толковании исторического содержания образа Фауста.   
      Стр. 274. "В страхе перед крестьянской революцией..." - см.: Большая Советская Энциклопедия, 2-е изд., т. 11, стр. 84.   
     

## О МОЛЬЕРЕ

     

## КАК ИГРАТЬ МОЛЬЕРА

        
      Эта и последующие заметки написаны в связи с постановкой в "Берлинском ансамбле" "Дон-Жуана" Мольера в обработке Брехта, Бенно Бессона и Элизабет Гауптман. Премьера состоялась 16 ноября 1953 года. Режиссер Бенно Бессон,   
     

## БЕССОНОВСКАЯ ПОСТАНОВКА "ДОН-ЖУАНА" В "БЕРЛИНСКОМ АНСАМБЛЕ"

        
      Статья опубликована в журнале "Sinn und Form", 1954, Э 5-6.   
        
      Стр. 277. Оливье Лоренс (р. 1907) - известный английский актер. Его главные роли в театре и кино - Гамлет, Лир, Ричард III, Эдип, доктор Астров и др.   
      Стр. 279. Либертин - приверженец либертинажа, идеологического течения во Франции XVII века, близкого к атеизму или, во всяком случае, к вольнодумству и свободомыслию. В более узком смысле этого слова либертинами называли представителей распутной аристократической молодежи, афишировавшей свое безбожие для оправдания аморализма и разврата.   
        
      И. Фрадкин