

Б. РАЙХ ВЕНА — БЕРЛИН — МОСКВА — БЕРЛИН

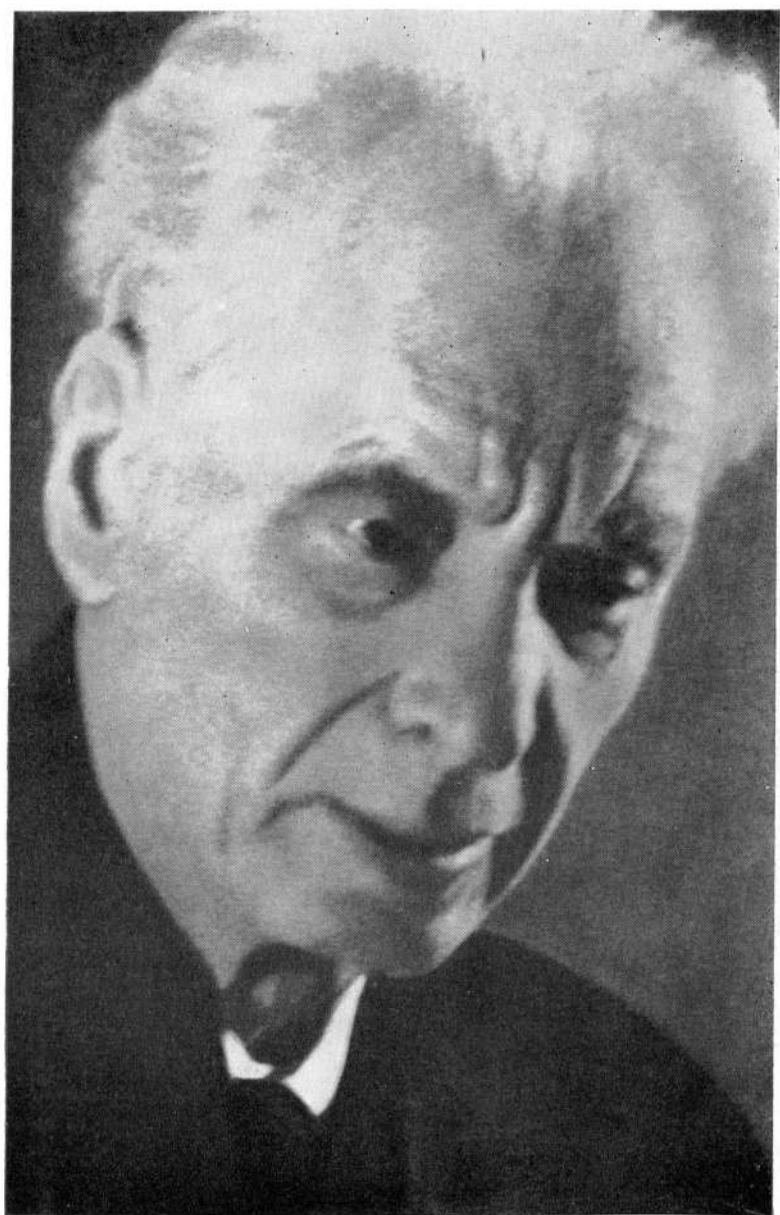
Б. РАЙХ

ВЕНА — БЕРЛИН — МОСКВА — БЕРЛИН









БЕРНГАРД РАЙХ

**ВЕНА
БЕРЛИН
МОСКВА
БЕРЛИН**

**Издательство
«Искусство»
Москва
1972**

792M
P18

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Я ХОЧУ СТАТЬ РЕЖИССЕРОМ

Первым театральным представлением, которое властно вошло в мое детское сознание, была английская оперетта С. Джонса *Гейша*. Собственно, меня очаровал не самый спектакль, а лишь один персонаж. Это был пожилой человек — хозяин какого-то домика, где разные барышни — блондинки и брюнетки — весело пели и танцевали... К ним пришли молодые люди в красивых белых кителях, они тоже пели и танцевали. Почему-то барышни и их посетители сердились на старика и гнали его прочь. Все обращались с ним очень плохо. Его толкали в худую, костлявую спину, награждали тумаками.

Но вот он остался один и, перепрыгивая с ноги на ногу, запел: «Чин-Чейно-мен, китайский человек, бедняга, дурачок ты, — всякий, кто хочет, тянет тебя за косу». Публика громко захохотала, он раскланялся и исчез. Когда же он вновь появился, я сразу узнал его по длинному халату с вышитыми изящными птицами. Сразу узнали его и другие и наградили аплодисментами. Вероятно, это потому, думал я, что им тоже, как и мне, очень понравился Чейно-мен.

Как мне хотелось ему подражать! После этого спектакля я несколько недель подряд неустанно повторял запомнившийся куплет, стараясь при этом петь и прыгать так же смешно, как это делал исполнитель роли хозяина в театре.

Я жил тогда вместе с родителями в небольшом моравском городе Ольмюце (ныне Оломоуц), где сохранились исторические памятники Тридцатилетней и Семи-летней войн и войны 1866 года, когда прусские войска вошли в город...

Ольмюце был резиденцией князя-епископа, и здесь размещался военный гарнизон. На каждом углу церковь, на каждом холме монастырь... По улицам движутся

священники, монахи и монахини разных орденов. И тут же маршируют пехотные полки, громыхают артиллерийские батареи, лихо скачут эскадроны — драгуны, кирасиры, уланы, гусары...

На самой большой площади города стоял театр — частная антреприза. Там играли на немецком языке. Спектакли на чешском давались в пивных залах на окраине. Ежегодно я бывал в театре десять раз. И каждый раз, заняв свое стоячее место под одной из боковых лож, я слушал суровую трагическую мелодию бетховенской увертюры к *Эгмонту*. Она неизменно исполнялась перед началом любого классического спектакля, независимо от того, играли ли Гёте, Шекспира, Шиллера, или эпитонов Шиллера — Лаубе и Гупкова.

Родители не поощряли моего влечения к театру, но и не препятствовали посещению спектаклей. Каждое утро по пути в гимназию я, с трудом сдерживая биение сердца, останавливался у свежей театральной афиши и торопливо пробежал глазами названия незнакомых мне пьес. О чем они? И каждый раз думал: «Быть может, в той или в этой открывается новый, неведомый мир?»

Однажды читаю: Максим Горький — *На дне*. Смотрю перечень действующих лиц — фамилии и имена непривычные, славянские. Ни профессий, ни званий. Только одна титулованная особа, которую без всякой почтительности называют «Барон».

Когда было объявлено о повторении спектакля, я попросил у родителей разрешения посмотреть *На дне*. Но мне ответили: «Нет, это не для тебя».

Я и не спрашивал — почему? Меня никогда не пускали на современные пьесы, где, по мнению родителей, изображалась безнравственная любовь. Значит, *На дне* — это драма про любовь...

Заполняя театром все свободное время. Ежедневно штудирую последнюю страницу столичной газеты *Нейе фрейе прессе**, которую мы выписываем. Там даются подробные объявления о вечерних спектаклях, перечисляются действующие лица и исполнители. Как-то сами собой запоминаются фамилии актеров и роли, которые они играют. Потом, читая пьесы (я упорно читаю только пьесы), начинаю играть в «режиссера». Распределяю роли между актерами *Венского Бургтеатра** (я тогда их еще не видел). Йозеф Кайнц — исполнитель роли Фердинанда, значит, по аналогии он должен играть Ро-

мео. Но вдруг читаю: «Кайнд — Ричард III». Ничего не понимаю!

Когда во всех классических и других известных мне пьесах — от *Тита Андроника* Шекспира до *Графа Эссекса* Генриха Лаубе — роли распределены, я выдумываю актеров, изобретая какие-нибудь благозвучные фамилии. Этими вымышленными заменяю фамилии реальных актеров и вновь распределяю роли — от *Тита Андроника* до *Фелтовальщика из Равенны* Фридриха Хальма.

Я увлекаюсь чтением вслух, произношу монологи, декламирую стихи. Один раз выступил даже на любительском вечере.

Это случилось во время летних каникул, которые я проводил в моравском местечке Босковице. Почему-то в этом глухом местечке, зажатом в кольцо лесов, отдыхала чета русских актеров. Иногда я встречал их на прогулках. У обоих были скромные, несколько не «актерские» манеры. Особенно привлекал мое внимание он... Мужчина высокого роста, с интеллектуальным, благородным лицом...

И вот русские пришли смотреть наш спектакль... Когда опустили занавес, руководитель нашего любительского кружка, местный учитель, спросил у них: «Ну как?» Они вежливо ответили: «Неплохо».

Самое удивительное, что у этой истории было продолжение. Но если бы в то время я дал самый широкий простор своему воображению, все равно никакая фантазия не нарисовала бы тех невероятных обстоятельств, в которых я оказался, и тех встреч, которые произошли...

Например, двадцать лет спустя мы оба — русский актер с громким именем и я — сидели на заседании Художественно-политического совета *Московского Художественного театра*. Его делегировал актерский коллектив, меня послало почтенное научное учреждение — *Коммунистическая академия*. * Оба не подозревают, что они давно «знакомы».

Прошло еще двадцать лет. Актер умер. И только теперь, по биографической заметке, случайно попавшейся мне на глаза, я понял, что свидетелем моих юношеских артистических упражнений в Босковице в ту пору был не кто иной, как Василий Иванович Качалов.

В подобных случаях говорят: «Как тесен мир!» Но я бы сказал: «Как велика сила революции!» Она вырывает людей из родной почвы и бросает их в далекую не-

ведомую страну, потому что сердца их стремятся туда, где возник центр революционного творчества...

Я кончаю гимназию. Надо решать, что делать в жизни. Как-то незаметно для себя я распрощался с мечтой об актерской карьере. «Стоит ли,—думал я теперь,—становиться актером, обладая столь скромными данными?..» Но я был твердо убежден, что должен заниматься литературой, искусством...

После смерти отца моя мать переселилась в Вену. Я решил записаться на юридический факультет Венского университета. Здесь было столько студентов, что совершенно не представлялось возможным контролировать, посещают ли они лекции.

Я манкирую посещением лекций. Но не выхожу из университетской библиотеки, ее филологическо-философского отделения. Ежедневно прочитываю по две-три пьесы. Кроме того, штудирую философские сочинения. Особенно меня тогда привлекали древнеиндусские *Веды*. Из философов XIX века — Сёрен Киркегор *...

Без конца читаю и перечитываю Шекспира. Особенно часто возвращаюсь к *Макбету*. Я хорошо знал эту трагедию, но вот однажды она показалась мне как-то совсем по-новому неожиданной и загадочной... Я наслаждался глубинными драматическими столкновениями, бурными мелодиями душевных терзаний, призывно тревожными словосочетаниями. Я почувствовал, что шекспировский гений неисчерпаем, и захотелось забрать у него побольше художнических откровений. До чтения *Макбета* до последней строчки, я, словно в лихорадке, тут же возвращался к первым словам, к дикой беседе ведьм между собой. В течение нескольких дней я перечитал *Макбета* семь раз.

Теперь я знал эту трагедию наизусть. Спеша в библиотеку или прогуливаясь по Пратеру*, я, не заглядывая в текст, начинал говорить за всех персонажей. Я точно рассчитывал продолжительность действия, ясно представлял себе каждую сцену в декорациях, каждый жест, каждый шаг действующих лиц, я знал малейший изгиб каждого диалога. Так складывалось режиссерское видение *Макбета*.

Открыв в себе способности режиссера, я увидел, наконец, реальную возможность приложения своих сил в искусстве. Я решил, что буду режиссером, и начал практиковаться в составлении режиссерских планов. Так чте-

ние *Макбета* имело для меня весьма серьезные жизненные последствия...

Решение было принято, но будущее оставалось столь же неясным. Как практически получить место режиссера? Обратиться к какому-нибудь директору театра? «Вот моя визитная карточка — Бернгард Райх, *sand. juris* * — студент 4-го курса... Чувствую режиссерское призвание. Пожалуйста, дайте мне попробовать...».

Да он просто выгонит меня!

Я не только не знал, с чего начинать, но не знал никого, кто мог бы дать полезный совет. У меня не было никаких знакомств в газетных или театральных кругах...

Но вот на галерке *Бургтеатра* я познакомился с одним театральным энтузиастом. Он был моим ровесником и рассказал, что на днях устроился драматургом в новом театрике на Флорисдорф * — одном из окраинных районов Вены.

Я не совсем понимал, что значит быть драматургом при театре. Он объяснил, что обязанность драматурга — читать пьесы, которые посылают издательства или сами авторы, и рекомендовать лучшие из них к постановке. Одним словом, заводит.

Такое вполне бы подошло и мне. Я прочитал много пьес, знал почти всю мировую драматургию, проштудировал разные книги о драматургии: Густава Фрейтага, Рихарда Бультхаупта и многих других. У меня, полагал я, вполне достаточная подготовка для того, чтобы давать обоснованную оценку драматических произведений. Кое-что я мог бы и посоветовать авторам. Похожука я по театрам, расскажу о себе, предложу пока что бесплатно мои услуги одному, другому директору. Один откажет, другой откажет... Ничего... кто-нибудь да возьмет меня драматургом.

Театральная пресса особенно доброжелательно относилась к одному венскому театру. Это была *Новая Венская сцена* *. Директор театра, пекий д-р Эмиль Гейер, человек с академическим образованием, «латинский режиссер», как таких обзывали актеры-рутинеры, строил свой репертуар более самостоятельно, чем руководители других театров. Он сумел придать своим спектаклям интеллектуальный дух, научив актеров глубже осмысливать произносимый текст. Работа в таком театре пред-

ставлялась мне интересной. Я добился беседы с директором. Однако тот корректно заявил, что ничем не может быть полезен — у него работает на этой должности некий профессор Милан Бегович, а кроме того, под ногами путаются двое его бесплатных помощников. Бессмысленно пускать в театр еще одного такого же.

Но не так-то легко было заставить меня отказаться от мысли поступить в этот театр.

За время каникул я написал небольшую работу, в которой исследовались источники и первичные элементы трагедии. Под влиянием Киркегора у меня сложилось убеждение, что бесконечные варианты трагедии повторяют извечную тему о жестоко загубленных жертвах, о воскрешении из мертвых и возвращении в жизнь.

Киркегора теперь называют праотцем экзистенциалистов и абсурдистов, проповедником отчаяния и подчинения бессмыслице. С тех пор мне не приходилось его перечитывать. Могу лишь сослаться на те давние впечатления. Тогда я протудировал этюды датского философа о Моцарте, о книге Иова и увлекался его экспериментальной психологией в *Дневнике обольстителя*. Почему-то я воспринял его как мятежника, спорщика, который в поединке человека с богом, создателем несправедливых порядков, отбрасывает прочь «священные» предрассудки. У Киркегора трагический герой возвышен. Моральная победа и великодушие венчают человека. В свое время эта мысль не покидала Шиллера, в ней сосредоточена и одна из главных идей Киркегора, которая и легла в основу моей концепции о трагедии, как о катализаторе утверждающих энергий. Я дал свой очерк для ознакомления профессору философии Оскару Эвальду.

Друг знаменитого Оскара Вейнингера*, видный махист Эвальд стал в то время модным философом интеллектуальной Вены. Он часто выступал с лекциями и статьями не только на философские, но и на литературные темы. Неоднократно на литературных утренниках, которые устраивались дирекцией театра *Новая Венская сцена*, он произносил вступительное слово.

Моя работа чем-то понравилась Эвальду, он выразил готовность порекомендовать ее редактору видного философского журнала. Вероятно, он был немало удивлен, когда я ответил, что это меня не особенно интересует. Вот если б он мог дать мне рекомендацию к доктору

Гейеру, ох, как бы я был ему признателен! Для меня это неизмеримо важнее. «Ладно, — согласился Эвальд, — в воскресенье я встречу с Гейером. Приходите в понедельник».

В понедельник Оскар Эвальд сообщил, что Гейер меня ждет. Директор принял приветливо и дружески сказал: «У меня занимается драматургией Милан Бегович да двое молодых стажеров. Будете еще и вы — какая разница! Ничего не изменится, если лишний человек путается под ногами...».

Итак, мне был открыт доступ в этот странный мир. Днем я сидел в конторе или спускался в театральный зал, где репетировали. Вечером ходил к актерам за кулисы, смотрел, как они гримируются, а потом сидел на спектакле. Пьесы же я читал дома.

Мой непосредственный шеф — Милан Бегович — давал мне сочинения лвных графоманов. Это были совершенно беспомощные «писания», выполненные каллиграфическим почерком. Вначале я их добросовестно прочитывал и докладывал шефу. Он поручал мне составить ответы авторам, но неизменно отвергал все написанное мною. «Зачем вы пишете, что вещь плохая? Пишите вежливо: «Дирекция с сожалением возвращает вам, многоуважаемый, рукопись», или «Пьеса интересная, но страдает некоторыми недостатками... Однако она не может быть нами поставлена, потому что репертуар заполнен», или «Потому что у нас принята пьеса со сходным сюжетом», или «Не соответствует творческому лицу *Новой Венской сцены*» или, наконец, «Дирекция не видит в коллективе достойных исполнителей...».

В течение каких-нибудь сорока с лишним лет в любой области человеческой деятельности было найдено столько новых усовершенствований, внесено столько улучшений, утвердилось столько новых принципов, а мотивировки отказа авторам и сегодня остались теми же, что и раньше...

Прошел месяц чтения графоманов, я уже начал было скучать, как вдруг меня вызвал сам директор: «Вот пьеса. Профессор Бегович рекомендует ее... Ознакомьтесь».

Смотрю заглавие на титульном листе. Какое-то немецкое женское имя. Фамилия автора мне незнакома. Читаю — архисентиментальная и банальная история о прусском короле Фридрихе... Король горячо полюбил

молоденькую дочь какого-то плебея — мельника или садовника. Но король — это король, кто, как не он, должен понимать серьезную ответственность монарха. Фридрих мужественно подавляет свое увлечение...

Докладываю директору: «Любительская пьеса для юношества». Получасом позже Бегович набрасывается на меня: «Вы ничего не понимаете! Пьеса прекрасная! Да знаете ли вы, кто ее автор? Один из самых влиятельных наших сановников — воспитатель наследного принца Карла!»

Я вытарашил глаза: какое это имеет значение? Автор — вельможа, видный государственный деятель, ну и пусть себе со знанием дела вершит дела государственные. При чем тут театр?

Два дня спустя директор мне сказал: «Вы были правы, такую пьесу ставить не будем». Бегович тут же уволился, а так как другие стажеры тоже исчезли, я стал «временно исполняющим обязанности» завлита театра.

Теперь я читал произведения, рекомендованные дирекции влиятельными издательствами, и пьесы, непосредственно присланные опытными литераторами-театралами. Правда, несмотря на то, что директор хвалил мои критические способности, мои рекомендации он, как правило, игнорировал, а в репертуар включал вещи, которые находил сам. Да... я был завлитом, то есть пятым колесом в тележке Феспида. Я ломал себе голову: «Почему держат человека, которому, по существу, не доверяют?..»

Терпеливо сидя на репетициях, я проходил курс пассивного обучения режиссуре. Вскоре я понял, что директор, который тогда ставил *Гамлета*, стремился найти более глубокие связи между действующими лицами и более глубокие мотивировки их поступков, чем это непосредственно явствует из текста. Он усердно работал над прочным сцеплением диалогов, но я видел, что актеры не вносят в свою трактовку никаких оригинальных мыслей и толкований. Они желали лишь одного — спокойных, ленивых репетиций. Режиссеру требовались геркулесовы усилия, чтобы вывести актеров из состояния неподвижности, заставить их думать, выбить из них искру подлинного волнения, подлинных чувств.

Мой директор бывал очень упрям. Он по многу раз репетировал какое-нибудь место, пока не добивался желаемой интонации или задуманного ритма. Уже тогда

меня начало мучить сомнение: так ли нужно это режиссерское «упрямство», идущее под флагом высокой требовательности? Нередко какую-нибудь интонацию, от которой, как кажется режиссеру, зависит судьба постановки, не улавливает слух даже хорошо подготовленного зрителя. Но, оказывается, умение не придавать значения своим сугубо личным эстетическим предубеждениям вырабатывается не так-то легко. Поэтому в театре на мелочи растрачивается обычно уйма фантазии и энергии...

Бывало, что директор, занятый более важными делами, поручал мне репетировать вводы... Для этого не требовалось никакого режиссерского таланта. Но на таких репетициях вырабатывалось практическое умение по-деловому общаться с исполнителями.

Порой я наталкивался на демонстративное подчеркивание актерами своего профессионального ранга. Они с оскорбительным снисхождением глядели на молодого любителя, который еще никогда не стоял на сцене перед публикой... Пренебрежение профессионального актера может действовать на присутствующих заразительно. Репетиции вводов опасны для учеников режиссера — они вроде подводных камней, о которые спотыкаются неопытные. Меня тогда выручило хладнокровие. Я отвечал на пренебрежение спокойствием и вышел из опасного испытания невредимым. Когда же удалось поладить с одним «трудным» актером, «старики» стали смотреть на меня приветливо.

Я втянулся в жизнь этого мира, где на один час полезной работы приходится бесчисленное множество разговоров о пьесах, спектаклях, актерах и невероятное количество скучных сплетен.

Я был уже на четвертом курсе. И вскоре — в конце июня — мне предстояло сдавать государственные экзамены. Но для этого надо было проштудировать огромный материал, а я не хотел отказываться от сладкого дурмана закулисной жизни и продолжал работу в театре.

Прошли три моих первых театральных месяца. Близилась прекрасная венская весна, когда людей манят леса и луга. Весной, чтобы привлечь зрителя, нужно проявить немало изобретательности и находчивости.

Директор Гейер пригласил на несколько гастрольных представлений крупнейшего берлинского актера Альбер-

та Бассермана. Гастроли должны состояться в мае и начаться драмой Генрика Ибсена *Строитель Сольнес*.

Директор вызвал меня и спросил: «Хотите поставить спектакль?» Я без малейшего колебания ответил: «Да!» — «Да? Тогда возьмитесь за *Строителя Сольнеса*. Бассерман выслал режиссерский экземпляр — вот он, приступайте!»

После этого разговора я с тревогой подумал: «На экзамене, скорей всего, провалюсь... Но — будь что будет — потеряю каких-то две недели на репетиции, а если заниматься по ночам — вполне успею догнать. Страшнее другое: я ничего не знаю, ничего не умею. Как же я буду ставить?..»

И все-таки я старался успокоить себя тем, что раз директор мне доверяет, то, должно быть, считает способным. Позже я выяснил, что он вовсе не полагался на мои способности, а искал лишь выхода из трудной ситуации. Актер, которому он предложил постановку, отказался. Сам же директор и второй режиссер были заняты постановкой других бассермановских спектаклей. Что делать? Оставалось лишь попробовать с молодым человеком...

Бассерман давно играл Сольнеса, а его жена — Эльза Бассерман — Хильду Вангель. Сцены обоих составляли половину пьесы. В режиссерском экземпляре были точно указаны мизансцены этой пары во всех сценах с их участием. Неразработанными оставались лишь небольшие эпизоды с участием Рагнара, его отца и невесты Каи.

Значит, вся режиссура фактически сводилась к тому, чтобы спланировать небольшие эпизоды и вмонтировать их в спектакль. Надо было также выбрать на складе необходимые декорации и установить освещение. Последнее для меня было самым серьезным и трудоемким делом. Я не имел ни малейшего представления об осветительной аппаратуре и о том, как ее следует устанавливать на сценической площадке. Приходилось, не подавая вида, учиться у мастеров, держась, по возможности, независимо.

Однако энергия, которая не могла быть полностью реализована в этой до крайности ограниченной сфере, искала выхода... Третье действие *Сольнеса* происходит на веранде особняка. С нее открывается вид на улицу. Улица?.. Не потому ли она и улица, что по ней ходят

люди? Значит, следует время от времени выпускать на сценическую площадку статистов-прохожих. Так на этом моем первоначальном этапе режиссуры в Вене было принято изображать улицу. Чересчур неинтересно,—думал я.—А если пустить велосипедиста? Ведь в скандинавских странах народ ездит на велосипедах... Надо пустить велосипедиста!..

Так я и сделал. Новшество могло плохо обернуться для меня. Болезненную фру Сольнес играла жена директора. Она проводит большую сцену на веранде. Здесь следует ее тихий рассказ о пожаре, о гибели детей... Рассказ длинный и грустный. Актриса завоевывает внимание публики ценой больших усилий. И она победила: публика стихла и слушает. Но тут, по моей команде, на сцену ловко въезжает велосипедист. Зал почему-то реагирует на его появление нервным смехом... Несколько рискованных секунд... Слава богу, актрисе удастся вернуть тишину. И она прощает мне велосипедиста, который чуть не сорвал ее лучшую сцену.

Бассерман — этот «гранд сеньор» — с похвалой отзывался о моей «режиссерской» работе. Главный режиссер* театра теперь часто дружески со мной беседует. Это какой-то уникум: он и не думает топить режиссера-дебютанта, напротив, всячески ему покровительствует. Взял и «обработал» влиятельнейшего критика Людвиг Бауэра, которого Немирович-Данченко называл «королем венских рецензентов». А тот написал в газете *Ди цайт**: «Была показана драма г. Ибсена *Строитель Сольнес*, тонкую режиссуру которой осуществил молодой Бернгард Райх». Директору после этого стало как-то неудобно использовать мой труд бесплатно. Он предложил мне мизерное жалование, гораздо меньшее, чем получал мой предшественник. При этом сказал с виноватой улыбкой: «Ведь вы все-таки еще студент».

В конце июня этот студент сидел перед важными и строгими экзаменаторами. В их числе оказались первые сановники монархии: генеральный прокурор, начальник канцелярии министерства внутренних дел и другие. Студент удовлетворил их любопытство...

Стояли теплые летние дни. Дерево моей жизни зелело и тянулось к небу... Но в мире все вдруг перевернулось, началась война. Меня призвали. И из-за моей персоны разгорелась «малая война», которая продолжа-

лась в течение трех лет: воинские власти считали, что без моего участия война проиграна быть не может, а врачи старались спасти мое слабое здоровье.

Побеждали то военные, то врачи. Меня то освобождали по состоянию здоровья, то снова заставляли надеть мундир. (Победа стоила военным хлопот — надо было отыскать для меня должность в тылу.) В тылу я воевал со временем: стоял на караульном посту и зубрил римские пандекты, артикулы древнегерманского права и статьи, регулирующие современные торговые отношения. Я готовился к сдаче так называемых «ригорозных экзаменов», то есть строгих экзаменов, необходимых для получения докторского звания. Вечерами же, после дежурства, я читал пьесы, которые посылал мне директор Гейер...

Когда наступало временное штатское существование, я отправлялся в Вену и успевал каждый год поставить в летнем сезоне по одной пьесе. В 1915 году это была трагикомедия Г. Гауптмана *Коллега Крамптон* с Паулем Вегенером* в заглавной роли. В 1916 году — драма Франка Ведекинда *Дух земли*, где главную роль исполнял крупный мюнхенский актер Альберт Штейнрюк. Многие, в том числе Брехт, восторгались Штейнрюком. Надо сказать, что ни он, ни Вегенер не были такими «педантами», как Бассерман, поэтому я, как режиссер, имел некоторую свободу действий. Но в целом эти работы нельзя назвать самостоятельными, они были, пожалуй, моими активными ученическими упражнениями.

Венский Бургеатр находился на «кольце», неподалеку от таких монументальных, представительных зданий, как кайзеровский дворец, городская ратуша, университет. Это был театр австрийской знати, он был ее домом. Венская буржуазия тоже хотела иметь свой «дом». Консорциум богатых венских деловых людей построил театральное здание — гораздо более скромный вариант аристократического театра. Его фасад тоже глядел на «кольцо», в сторону кайзеровского дворца. Но задняя часть здания крепко выросла в узкую Мариенхильферштрассе с ее великолепными магазинами и многочисленными торговыми конторами. Театру дали название *Немецкий Народный театр**.

В это время в *Бургеатре* еще насчитывалось с десятков знаменитостей да десятка полтора артистов, превосходно вышколенных в традициях придворных театров.

Они обладали профессиональной культурой. *Немецкий Народный театр* не мог похвастаться ни тем, ни другим, но он располагал квалифицированными исполнителями, среди которых было несколько великолепных актеров, пригодных для участия в пьесах, написанных на венском или австрийском диалекте. В этих так называемых «народных» пьесах изображалась среда состоятельных венских буржуа, но объяснялись их персонажи простецким «народным» языком.

Немецкий Народный театр соперничал с *Бургтеатром* в подборе пьес для светских или состоятельных кругов. Но *Бургтеатр* при выборе репертуара был обязан считаться с тем, что дозволено для «княжен». Им не следовало знать, что есть нищета и пороки, не следовало слышать вольные мысли или «неподходящие» слова. Итак, лишь *Немецкий Народный театр* мог обращаться к произведениям, которые я условно назвал бы критическо-реалистическими. Вскоре у театра сложились свои традиции: в понедельник давался классический спектакль по сниженным ценам (для повышения образовательного ценза), а в субботу шла очередная премьера...

В иерархии театров *Немецкий Народный театр* стал вторым по рангу за *Бургтеатром*. Туда меня и пригласил главный режиссер, который раньше состоял на этой должности в *Новой Венской сцене*. Когда же с *Немецким Народным театром* слился *Венский Камерный театр*^{*}, в коллективе стало четыре режиссера.

Директор ставил большие классические и современные спектакли, требовавшие пышности. Главный режиссер выпускал основную массу «потребительской продукции». Третий режиссер доделывал «остатки» подобной продукции и обеспечивал «классические понедельники». Я же занимал, как острит один венский театральный рецензент, пост *literatischer Durchfalls registreur*¹ (то есть режиссера пьес, имеющих серьезные литературные достоинства, но обреченных на провал).

В Германии директор частного театра, претендующий на звание руководителя художественного, а не коммерческого театра, ежегодно включает в репертуар несколько пьес «экспериментального характера». В театре заранее известно, что пьеса провалится (она либо риторична, либо слишком узка по тематике). Пьеса прова-

¹ Режиссер литературных провалов (нем.).

ливается либо с треском (и тогда возмущенная публика шумит, свистит, прерывает действие, мешая игре актеров), либо тихо (публика слушает с уважительным недоумением, потом все тихо расходится, пожимая плечами). На третьем спектакле зал пустеет. Инцидент истерпан... Но в обзорах о деятельности театра отмечаются творческая смелость директора и досадный консерватизм публики.

Приблизительно так же складывалась заранее всеми предвидимая сценическая судьба пьес, которые мне предстояло ставить. Но амплуа режиссера литературных экспериментов оказалось очень полезным и способствовало моему творческому росту. Уже сам по себе драматический материал заставлял искать нестандартные решения, дополнять авторский замысел. А отказ от рутины облегчал творческий контакт с актерской молодежью.

От работы над несовершенным текстом я постоянно ощущал творческое перенапряжение и тосковал по пьесе, где можно было бы положиться на автора и спокойно заняться раскрытием и воплощением его поэтического замысла.

Венская публика прочно привязана к привычкам и обычаям. Она глуха к новому, ей нужны кумиры... Их-то она окружает ласковым сверхвниманием. Но, стремясь оградить себя от любых беспокойств, в том числе от новаций, она критикует новаторов с легкой иронией, делая вид, что невозможно всерьез сердиться на этих безобидных чудаков. Австрийский классик Франц Грильпарцер сравнил Вену с городом Капуа, где ганнибальские войска разлагались и утрачивали свой боевой дух. Вена расслабляет творческий дух... Человеку беспокойному, ищущему, неутомимо работающему венский воздух противопоказан. Я же как раз в этот период вошел в полосу идейных и творческих поисков.

«Стану злодеем» — решил у Шекспира в один прекрасный день Ричард Глостер. Яростные традиционалисты полагают, что, подобно этому герою, Мейерхольд, Маяковский и другие новаторы меньшего масштаба решали: «стану новатором», и с сего рокового дня начинали претворять свои зловещие замыслы в жизнь. Хватайся за револьвер и стреляй в таких диверсантов!

Пикассо обвиняли, будто у него все нарочито. Он отвечал, что не ищет своих решений, а находит их. Они приходят совершенно естественно.

И я хочу рассказать, как сам естественно пришел к «новым», то есть отклоняющимся от общепринятых и привычных в мое время, решениям.

Мое «поваторство» возникло, так сказать, самоотек. Все происходило совсем буднично. Став режиссером *Немецкого Народного театра*, я фактически не имел никаких собственных представлений о возможностях режиссуры. Спектакли *Венского Бургтеатра*, гастроль берлинцев — Отто Брама* и Макса Рейнхардта — дали мне образцы сценического мастерства.

Больше всего мне подходили рабочие принципы и приемы психологического реализма. Перечитывая пьесу, я стремился представить себе психологическое состояние действующих лиц, почувствовать их неповторимость. Мне казалось, что это важнее всего. Я не жалел на «перевосложение» ни воображения, ни сил, ни психологических экспериментов.

Однако помимо этого я искал пластической и обязательно интересной материализации чувств и переживаний: распакивал текст пьесы вдоль и поперек, чтобы обнаружить места, где рождаются и меняются чувства и мысли, где возникают стыки и совершаются переходы.

Отбирая интересные интонации, выразительные жесты, точные детали, отделяя один эпизод от другого, выделяя повороты действия, я широко использовал паузы. Краткая остановка, порхающая воздушная пауза и самая настоящая игровая емкая пауза. Мало? Пожалуйста, есть еще мизансцены — ходы, переходы. Расчленения, переходы я часто находил там, где менее всего ожидал, и заполнял паузы экспрессивными жестами. Получалась нервная, не совсем обычная графика психологических процессов, привлекавшая к актерам внимание зрителей. Вероятно, поэтому актеры охотно работали со мной, несмотря на то, что я плохо знал их ремесло.

Вдруг мои спектакли перестали мне нравиться. Я сделал открытие: если упорно и сосредоточенно обдумывать какую-нибудь деталь, то найдешь, определенно найдешь оригинальное решение. Признаться по правде, для этого даже и не требовалось слишком длительного размышления. Значит, решение давалось мне сравнительно легко. А искусство? Но искусство требует интенсивных, сверхчеловеческих усилий. Вывод № 1: возня с искусством — это еще не искусство. Вывод № 2: если

это не искусство, тогда вся моя работа ни к чему. Вывод № 3: мой рабочий метод подлежит изменению.

Что именно изменять, в каком направлении надо искать — этого я не знал. Хорошо помню, как начались мои практические эксперименты. Мне поручили постановку юношеской трагедии Гёте *Стелла* — вещи в некоторых отношениях весьма любопытной.

Стареющий авантюрист, опытный соблазнитель ведет беседу с молоденькой девушкой. Он очарован ее чистотой и бескорыстием, а она инстинктом угадывает в нем человека несчастливой судьбы и преисполняется к нему жалости. Но оба не знают, что они — отец и дочь. Сцена написана с тончайшим чеховским подтекстом (это за сто с лишним лет до Чехова-то!).

Отец девушки, Фернандо, всегда уклонялся от отцовского долга. Однако Гёте окружает столь прозаический факт таким поэтическим флером, что вы совершенно забываете о проделках Фернандо и относитесь с уважением к пошляку. Это надо уметь...

И вот в этой, по виду умеренной, слезливой драме, написанной по знакомым образцам, неожиданно обнаруживается минное поле бунтарства: две женщины любят одного мужчину, и каждая из них познала его взаимность. Это одна из фатальных, заведомо безвыходных ситуаций: обычно ожесточенные до безумия соперницы пускают в ход яд или клинок...

Дидро и Лессинг всегда оставались носителями идеи о неизменности высших нравственных правил. Гёте же пошел по иному пути. Он дает в *Стелле* большой, страстный монолог Цецилии — первой жены Фернандо. Она предлагает сопернице (Стелле) жить с Фернандо втроем, поскольку он любит их обеих, а они обе любят его. Соблюсти в данном случае закон — значит погубить всех троих. Нарушить его — значит найти мирный, спасительный выход. Однако Фернандо не обладает мудростью Цецилии.

В длинном монологе он рассуждает так: по его вине страдают женщины? Да! Что делать? Терпеть муки раскаяния? Но он больше не может. Лучше всего пустить себе пулю в лоб: так он сполна расплатится за свои преступления. Решено. Фернандо покидает комнату и скрывается в парке замка.

Раньше я показал бы дикий поединок в душе Фернандо: герой то бросается в кресло, то вскакивает, буд-

то его укусил тарантул, то застывает на месте. Стремительным прыжком, держа пистолет в руке, он бросается в парк. Словом, я устроил бы настоящую оргию сценических эффектов с соблазнительными деталями и паузами.

Монолог Фернандо — глыба мыслей и чувств. Применяя мой привычный метод, я раскрошил бы глыбу — пусть в яркие, интересные, но — осколки. Как донести большую мысль монолога, передать его значимость и назначение? Метод скрупулезного расчленения, как мне тогда стало ясно, влечет за собой значительные эстетические потери. Он вставал преградой на пути достижения интеллектуальных обобщений и отчетливого выявления идейных призывов, в чем мы очень нуждались.

Целое, понял я, — это *комплексная* совокупность частей и деталей (а не их сумма). Прочувствовав монолог именно как некое целое, я уже не мог более применять для его детальной разработки метод использования интересных приспособлений, акцентирующих все и всяческие переходы из одного состояния в другое. Я начал культивировать метод получения приспособлений и деталей *от существа*.

Это метод и менее выигрышный и более трудоемкий. Монолог Фернандо игрался так: он стоял где-то на фоне задней стены, глубоко погруженный в раздумье о смерти. В течение всего монолога он оставался на одном месте и тихо произносил слова. Казалось, они шли откуда-то издалека, то останавливались, будто увязая в длинном, пустом молчании, то опять выкарабкивались, следуя ходу мыслей. Поворотом головы, игрой глаз — они то расширялись, то сужались, — мягкой, сильной интонацией, то есть самыми скромными средствами, исполнитель передавал бурю страстей. Он ни разу «не нажимал на педаль», а лишь едва касался клавиш.

Если хотите, это было не театральное, а концертное исполнение. Пусть! В наших театрах оно было необычным.

Но мысль о том, что надо искать новые пути, возникла не сама по себе, а родилась из собственной творческой практики, в процессе напряженной работы над решением *конкретной* задачи. Тут мне было не до капризов, не до спокойного уместования, не до тщеславной надежды прослыть новатором. Просто не ладилось решение трудной творческой задачи, а она должна была быть решена.

Полагаю, что в большинстве случаев именно творческие потребности *заставляют* обращаться к нововведениям. Новатором становишься поневоле, и новаторская мысль живет в сферах критического, практического, а не чистого разума.

Глядя на свои эксперименты тех дней сегодня, я замечая в них недоверие к правомощности искусства насильственно подчинять себе чувствительные души. Очевидно, я сомневался во всемогуществе интересной детали, поразительной находки. У меня возникла решимость побеждать показом самой сути вещей, то есть показом главного, решающего.

Поэтому, очевидно, я оказался среди тех немногих, кто сразу принял «эпический театр» Брехта и его отказ от «тиранического» режима аристотелевской драматургии. (До сегодняшнего дня на меня, как зрителя, наиболее сильнейшее впечатление производят документальные киноленты или документальные публикации, вроде допроса Р. Оппенгеймера. Поэтому я лично больше восхищаюсь интеллектуальностью и многостильностью чеховской поэтики, чем его мастерством точной детали.)

Вернемся, однако, к спектаклям наших венских театров. Они были посредственны, однако публика на них шла и аплодировала. Но случалось, она заушрмится, прервет игру актеров смехом и резкими возгласами (вроде: «глупость какая, дайте скорее занавес!»), а порой разразится целым концертом пронзительного свиста.

Неожиданно я понял, что все это делается «просто так», а на самом-то деле публика остается равнодушной. Но по-иному и быть не могло — ведь наши спектакли, не нацеленные ни на что, были, по большому счету, представлениями, лишенными смысла. Коммерческий успех являлся, пожалуй, единственным их оправданием...

Но ведь мы не коммерсанты. Значит, либо оставляй театр, либо создавай ценные, важные для зрителя спектакли!

В выступлениях немецких режиссеров в то время все чаще и чаще звучало: «Театр бессмысленная, никому не нужная затея». Но вот я сделал открытие, которое поначалу показалось мне неожиданным, а в действительности было обстоятельно подготовлено ходом истории. (Для меня же оно оказалось следствием душевного опыта военного времени.)

Эрцгерцог Франц Фердинанд и его не равная по рангу супруга София не были популярны. Но когда их сразила пуля Гаврило Принципа, начал действовать некий нравственный механизм, являющийся неотъемлемым атрибутом общераспространенной морали. «Убили — убийцу надо покарать. Око за око! Ничего не поделаешь! Непостижимо, почему англичане, французы, русские чинят препятствия законному, правому делу и не дают нам покарать сербов-убийц? Никогда не было справедливей войны, чем эта!»

Войну я проводил в тылу и знал о ней из военных сводок и газетных очерков. В первые месяцы редко приходилось встречаться с фронтовиками. Впрочем, они рассказывали мало. Официальные круги рисовали войну так: наши — храбры и великодушны, враги — насильники и трусы, воюющие по принуждению. Долгое время все это не было никем и ничем опровергнуто.

В первый год войны я пролежал месяц в тыловой больнице. Рядом были раненые с фронта. Они мало рассказывали о войне, но показывали глубокие, тяжелые, гноящиеся раны. Глаза раненых выражали страдание. Выздоровливающие обычно все ругали: «Вертеп, а не больница, не врачи, а невежды, не еда, а жратва... И мало!» Но выписывались с большой неохотой, с тревогой — они боялись фронта.

После больницы я нес службу в эпидемическом госпитале. Мой словарь обогатился словом Ruhr¹; этот виновствующий «кузен» поноса мирного времени показывал тогда, на что он способен. Госпиталь был переполнен жертвами военной осенней поры. Число умерших за день от кровавого поноса держали в секрете, но я знал, что здесь без конца умирают в крови и в муках.

Газеты выделяли многие страницы для публикаций списков убитых, раненых, пропавших без вести. Называли фамилии десятков тысяч. Но те, о которых молчат? Сколько их?! И это за одного убитого!

На уроках латыни мы вы зубрили: «Pereat mundus, fiat justitia» — «Правосудие должно совершиться, хотя бы погиб мир». И мы восхищались величавой суровостью этого изречения. Чего же требовали римляне, мы себе тогда не представляли. Теперь мы узнали, что это такое. Наши сердца дрогнули, но мы продолжали

¹ Дизентерия, кровавый понос (нем.).

твердить, внутренне благоговей: «Принцип, идея выше жизни каких-то песчинок!».

Тогда мы не знали жизни, цены человека и не подозревали, что воюем не во имя справедливости, а ради того, чтобы кто-то получал больше, чем прежде, барышей...

В первом десятилетии века, которое, на мой взгляд, можно назвать эпохой трагического разума, среди австрийской интеллигенции возникло сильное увлечение средневековыми мистиками и католической философией. Мы зачитывались Франциском Ассизским, Ангелием Силезским, Яковом Бёме, мрачно торжественными аутос* Педро Кальдерона и усваивали идеи субъективного божественного отбора и произвольной милости (бог помиляет преступника, в душе которого пробудится смирение).

В Австрии, с ее почти сплошь католическим населением, с ее восприимчивостью к романтическому, столь быстрое и широкое распространение идейного течения католицизма отнюдь не казалось историческим парадоксом. Позднее я узнал, что и в германской лютеранской среде в этот период возник глубокий интерес к католическому духу.

Война не сразу сломала все наши представления. До этого мы были убеждены, что человечество в нашем столетии сильно прогрессировало, что войны и эпидемии в современной жизни сохраняются лишь как пережиток. Мы занимались наукой и искусством со спокойной совестью. Но вот на обширных территориях разгорелась жестокая, небывало разрушительная война. Если бы в то время мы были нормально мыслящими людьми, то поставили бы под сомнение право правителей навязывать людям войну. Мы сказали бы войне «нет!». Но мы были научены мыслить ненормально: власть необходима, надо мириться со всем неразумным и несправедливым, надо мириться с войной, развязанной правителями.

В ситуации, чреватой потрясением общепринятых моральных и философских верований, сигнализирующим о надвигающейся опасности развала существующего государственного устройства, католические мифы должны были подчинять массы войне и поддерживать дух пассивного верноподданничества.

Большинство австрийского гражданского населения нисколько не рассчитывало на победу австрийского ору-

жия — сообщения о военных катастрофах нашей армии «принимались к сведению», и присутствие духа внешне выглядело, как прославленная римская стойкость. На самом же деле это был тактический прием: австрийцы таким путем выражали удовлетворение в своей правоте. Чего иного можно было ждать от полководческого «гения» Оскара Гецендорфа, который теоретически выигрывает все сражения, а на самом деле проигрывает любую битву? Вся надежда была на немецкого старшего брата.

Немцы великолепно маскировали настоящее положение вещей расплывчатыми сводками (о размахе брусилловского наступления я, например, получил некоторое представление лишь двадцать лет спустя, когда прочитал военные дневники Эриха Мюзама, взятые у его вдовы). И все же, несмотря на это, в осенние месяцы первого года войны мы уже больше не надеялись на скорую победу немцев над Антантой.

Но сколько же времени люди могут быть заняты убийством ближнего и уничтожением огромных богатств? Допустим, это вызванное исключительными обстоятельствами умопомрачение продлится месяц. В худшем случае — год. Когда же, по трезвому расчету, мы сообразили, что войне не видно конца, то отдали себя во власть рассуждений морального порядка: разум, наверняка, каким-то образом просветлится и велит покончить с войной. Это была чистейшая мистика, дававшая спасительное укрытие от настоячивых требований реальной жизни: «Действовать!».

На втором или третьем году войны народный словарь обогатился новым словом: «Schieber»¹. В этом слове сквозило открытие: война грабит свой собственный народ. В эти годы менялся характер бесед. Громко говорили о мире, а шепотом — о немцах-пацифистах, перебравшихся в Швейцарию (благородный профессор Вильгельм Форстер, венский театральный рецензент Людвиг Бауэр и другие). Воспалившимися от напряжения глазами мы читали редкие экземпляры *Белых листов* *.

Фронтовик, мой друг и покровитель, бывший главный режиссер *Новой Венской сцены*, ругался: «Мы корым вшей и шиберов!»

¹ Спокулянт (нем.).

Фронтвик Эрвин Киш, ходивший в «Feldgrau»¹, с которым я часто встречался в солидном кафе *Музей*, бесстрастным голосом изрек: «Наша война — свинство! Какая там победа? Сербы нас разгромили по всем правилам. Пора закрыть войну!»

Фронтвик Феликс Штессингер, берлинский литератор, но австрийский солдат, член социал-демократической партии, с которым я часто сидел в менее шикарном кафе *Бетховен*, в ожидании отправки на фронт рассуждал вслух: «Затеяли глупую войну и проиграли, надо выгнать Габсбургов, провозгласить республику и заключить мир».

Я соглашался с Кишем, что войну надо «закрыть» и горячо спорил со Штессингером, утверждая, что республика — это анархия.

То, что немцы могут проиграть войну, не укладывалось в голову и казалось абсурдом. После крупных побед немцев в Румынии, Италии, Польше распространилась уверенность, что теперь-то уж наши противники наверняка сдадутся и наступит мир. Но война преспокойно продолжалась, и мы стали утешать себя: похоже, что война так же как она «сама собой», «негаданно» началась, в один прекрасный день автоматически прекратится. Привычным стал такой оборот речи: «Непременно когда-нибудь вспыхнет мир»², удивительно точно отражавший наше ощущение, что все на этой земле перевернулось самым нелепейшим образом.

Реальная жизнь утомляла. Она вторгалась во все, разрушая дремотное ожидание мира. Это ожидание мирно сосуществовало с полной акклиматизацией с войной. Мы к ней привыкли. Из нашего разговорного языка ушло эмоциональное слово «враги». В нем упрочились сухие терминологические обозначения — «Антанта», «противники».

Война стала бытом. Жестокость проявления разбуженных войной звериных атавизмов перестала волновать совесть — «с'est la guerre»³. Точно так же в еще счастливым 1912 году австрийцы отрешенно и хладнокровно

¹ Защитная форма (нем.).

² И. Фрадкин в своей книге *Бертольт Брехт* (М., «Наука», 1965, стр. 334) неверно трактует эту фразу как словотворчество Брехта.

³ Такова война (франц.).

говорили о военных событиях на далеких Балканах. И теперь в самый разгар войны венцы твердили, пожимая плечами: «с'est la guerre».

Старые и новые богачи питались, как и прежде, изысканными мясными блюдами и вкусными тортами, сыновья крестьян умирали на полях сражений, их родители богатели и накапливали груды реальных ценностей. Среднее сословие недоедало, рабочий класс в сверхиндустриальных городах голодал. Мы выучили новое слово «Brotkarte»¹, выучили и привыкли к этому необходимому слову, а заодно и к дурному его содержанию. Мы привыкли ко всему, пребывая в сонном «ожидании чуда» — в ожидании мира.

Американский президент Вильсон опубликовал свои *Четырнадцать пунктов*. Люди ожили. В немецком и австрийском ответах Вильсону отклонялись его предложения. Однако мы поняли одно: государственные деятели начали говорить о мире. Так или иначе — мир на марше, и Вильсон, который впервые заговорил о мире, сделался самым популярным человеком этих дней.

В аристократически строгом и тихом ресторане *Затер* Фридрих Адлер застрелил председателя совета министров, главу военной партии — графа Штюргка. Убийца — сын лидера австрийской социал-демократии Виктора Адлера. Сам Фридрих Адлер — видный депутат парламента. Такой высокообразованный человек — и решился на убийство! Дикий поступок!

Люди зачитывались речью Фридриха Адлера на суде, в которой он открыто объяснял гражданские мотивы, побудившие его убить Штюргка. Я до сих пор помню стихи, которыми он закончил:

Nicht tot sind alle,
Die gestorben sind
Den Geist ihr Brüder,
Können sie nicht töten².

Фридрих Адлер стал популярной личностью. Мы преклонялись перед тем, кто рисковал своей жизнью во имя мира. Он встревожил, но не разбудил совесть, и в нашем сознании остался «идеальным» героем, примером для подражания, но лишь в мыслях, а не в жизни.

¹ Хлебная карточка (нем.).

² «Не все мертвы, кто умер.

Братья! Дух они не могут умертвить!» (нем.).

В унылом месяце ноябре унылого 1917 года газеты сообщили: «Революционный переворот в России!»

Я запутался: в феврале свергли царя, а теперь свергли разрушителей царской власти. Должно быть, свергли для того, чтобы восстановить монархию? Потом сообщили, что новое правительство обратилось ко всем воюющим странам с предложением немедленно заключить мир без аннексий, без контрибуций, без каких-либо условий. Просто — мир! Такое не укладывалось в сознании, искалеченном хищническими представлениями о жизни: просто мир, а не выгодный нам одним мир, отнимающий у противника территории и богатства? Мыслимо ли это? Оказалось, что да.

Говорили, что в России переворот. Но этот переворот перевернул многие понятия и у нас. В Австрии и Германии большинство населения обрадовалось победе Октябрьской революции.

Милитаристы и «патриоты» прикидывали: это — немедленный выход России из войны и ослабление военной мощи Антанты; соотношение сил меняется в пользу Германии — фактически ликвидируется второй фронт; значит, самое время начать колонизировать обширный край и захватывать столь необходимые источники продовольственных и сырьевых ресурсов! Стало быть, колонизируем! «Нейтральное» среднее сословие считало, что значительное военное ослабление противника — это хорошо. Так или иначе, мир теперь не за горами...

Первые просчитались: в то время как германский генштаб начал колонизацию слабых в военном отношении Белоруссии и Украины, идеи братства, мира, социальной революции, провозглашенные Октябрем, вывели из строя целые дивизии и корпуса германской армии. В конечном итоге, благодаря победе Октября немецкие войска постепенно теряли свою боеспособность.

Что до прогнозов среднего сословия, то они подтвердились: русская революция ускорила развязку и приблизила мир, хотя и невыгодный, не такой, какого ждали...

Последствия Октября были значительны и для нас. Мы обогатились новыми определениями, которые навсегда вошли в сознание: «большевик», «Советская власть», «Советы», «социальная революция», «Октябрь», «диктатура пролетариата», «война войне», «братание». Благозвучная, но мало кому из нас в Австрии знакомая фамилия — Ленин вдруг стала известна во всех уголках планеты.

Она стремительно заняла свое место в сокровищнице имен, навечно оставшихся человечеству.

Летом 1918 года германское верховное командование оповестило: у Арраса началось генеральное наступление. Австрийцы тотчас же забыли «Декрет о мире» и, как прежде, уверовали, что наступление станет решающим, последним, заставит наших противников запросить мира, и мир будет выгодным.

Однако наступление выдохлось через неделю. Прошел месяц. В военных сводках появилось новое слово, завоевавшее, к сожалению, право на долгую жизнь, слово, от которого веет войной и угрозой. Это английское слово «танк».

Танки разламывали немецкий фронт во Франции. Беспокойство сменилось сомнением в скорой победе, сомнение — тревогой, а в последние октябрьские недели — паникой: немцы проиграли, что станет с нашей старой тухлявой Австро-Венгрией?

Громадное здание двуединой империи рухнуло словно карточный домик. Монархия перестала существовать; групп тотчас же вынесли из руин, а руины нарекли «республикой». То, что нам осталось, было крохотной территорией, окруженной со всех сторон небольшими, но активными, предприимчивыми государствами, воссозданными из бывших провинций, — Чехословакией, Венгрией, Югославией, Польшей, — относившихся к нам с неприязнью.

История — этот неумолимый крот — потрудилась на славу, основательно разрыла почву под зданием, и оно, не имея опоры, к изумлению жильцов — управляющих и управляемых, — с первым же толчком окончило свое существование. Июльский мираж стремительно мчавшегося к нам выгодного мира заслонял от нас тот факт, что все представления о героизме, верноподданничестве, привязанность к привычным установлениям (все разумное действительно, все действительное разумно), наконец, непротивление неразумному и злему, словом, все подобные понятия поколеблены, причем поколеблены главным образом большевистской революцией.

Модель духовного и реального мира, сконструированная в соответствии с опытом, приобретенным в эпоху сравнительно умеренного и мирного развития капитализма, давно уже пришла в негодность. Каких-то несколько лет войны, ураган Октябрьской революции — и покров с этой

тайны был сорван... Понадобилось менее пяти лет, чтобы я лишился всех верований, которые унаследовал от предков, построивших дом, где мы жили.

Восстанавливая теперь картину того времени, мне трудно объяснить, почему я, способный мыслить самостоятельно, не отступал от модели мира, иллюзорность которого обнаруживалась слишком уж часто, и отрекся от нее лишь тогда, когда перестали существовать монархия и ее законные институты.

Если бы я был единственным верноподданным!

Почти все мои знакомые из театрального мира — в большинстве своем люди порядочные, а в области искусства существа мыслящие, — как истинные венцы демонстративно выставляли напоказ свою интеллектуальную независимость. Их оценки писателей, артистов, произведений искусства шли вразрез с официальными. Категорически отвергать эстетические суждения монарха, сановников и академиков считалось у них делом чести. Но те же самые люди редко говорили о войне и о мире. Они не позволяли себе ни одного критического замечания в адрес явно бездарно устроенного государства и его преступной политики. Они не заняли самостоятельных позиций даже перед лицом потрясающих событий, а лишь «цитировали» официальные оценки, пользуясь официальной аргументацией. Фантастично, но факт!

Я не могу избавиться от мысли, что искусство, по крайней мере театр, обладает роковой силой, способной «околдовывать» преданнейших своих служителей. Они становятся глухи и слепы, лишаются способности разбираться в окружающей жизни, во всем, что находится вне искусства. Во всех сферах практической и научной деятельности мы, театралы старого типа, стояли на одинаково низкой ступени и, словно какой-нибудь забитый тирольский мужик, готовы были радостно умереть за кайзера. Ужасно, когда даровитый и мыслящий человек становится рабом искусства, обрекающего на человеческое и художническое вырождение!..

Вена имела своих местных большевиков. Комитет австрийских рабочих и солдатских депутатов обосновался в летней резиденции императора — Шенбрунском дворце, окруженном парком, подстриженным по образцу Версальского и являвшим собой скопище неких геометрических тел, в которые здесь, предвосхищая кубистские упражнения, превращали деревья.

Страной управляло социал-демократическое правительство. Перед ратушей и парламентом толпились манифестанты. Безработные кричали: «Работы!», «Хлеба!», «Власть Советам, рабочим и солдатским Советам!». Войска стреляли, безоружные спасались бегством, арестованных и раненых увозили на грузовиках, затем подбирали убитых. Очередная манифестация наткнулась на сплошной полицейский кордон и рассеялась.

Я запутался: социал-демократы... среди них Фридрих Адлер, пулей убранный с дороги реакционера, врага народа Штюргка... Теперь стреляют в народ...

Эти события вызывали сомнение: сходятся ли у социал-демократов слова с делом? Они обвиняли коммунистов, что те хотят осуществить насильственный переворот, а сами поливают народ пулеметными очередями. И здесь в мое сознание вошло еще одно новое слово — «меньшевик». Это слово ассоциировалось с лицемерием, непоследовательностью, приводящей к социальному тупику...

Пришлось конструировать новую модель мира. В каком-то углу моего сознания лежали *социалистические представления*, они уже существовали в моем «доме», но пока что пребывали в качестве *запасных строительных материалов*.



Уже до войны первые экспрессионисты заявляли: в творчестве наших писателей и наших театров не вскрывается суть жизни... Все используемые нами изобразительные средства позволяют создать лишь некую метафору, а не предмет как он есть. Отсюда выводилась необходимость поисков изобразительных средств, раскрывающих самую сущность явлений.

Первые экспрессионисты строго отбирали средства, позволявшие, на их взгляд, прежде всего сосредоточить внимание на сути вопроса. Но их абстрактно-каучуковые рекомендации годились для всего: ими пользовались и воинствующие католики, и мечтатели-мистики, и урбанисты, и крайние индивидуалисты. После войны к ним прибегали и недовольные существующим социальным порядком революционно настроенные художники.

Когда шла война, люди вздыхали: «Ох эта война! Варварство! Мы маленькие люди — ничего мы не можем поделать, нам остается только плакать». Когда война кон-

чилась, многие соглашались, что все-таки не следовало молчать, что надо хоть сегодня кричать: «Люди! Вставайте в ряды гуманистов и антимилитаристов, чтобы никогда больше не было войны!»

Сумеют ли люди уничтожить в себе алчность, ненависть, эгоизм, равнодушие к судьбе человечества? Таков был «вопрос вопросов». Произведения, из которых вытекало, что неотъемлемым правом человека является право покончить с войнами, с социальным неравенством, с социальной несправедливостью, произведения, в которых осознавался долг человека восстать против диких и жестоких порядков,— по мнению современников, выражали самую суть жизни, попадали, что называется, «в точку». При этом следовало обходиться без каких-либо метафор и отвлекающих подробностей, обращаясь с прямым идейным призывом к сердцам людей.

Итак, витающие в туманностях эстетические теории первых экспрессионистов приобрели в ходе войны и после войны большую определенность, конкретность и действительность. Они стали весьма притягательны. Поколение моих сверстников, которым пришлось участвовать в войне, подготовленной отцами, выдвинуло новых авторов — Эрнста Толлера, Пауля Корнфельда, Вальтера Газенклевера, Фрица Унру. В Берлине гремело *Преображение* Толлера, во Франкфурте-на-Майне *Искушение* Корнфельда, в Дрездене — *Сын* Газенклевера, в Дармштадте — *Род* Унру. Драмы были экспрессионистскими, они ставились шумно, гротескно, дико, экстравагантно. Режиссеры декларировали: пьесы поставлены «от существа». Газеты любезно хвалили. Вена же рискнула лишь поставить драму Газенклевера, которая заканчивается тем, что сын убивает отца.

Мне поручили ставить пьесу *Таня*, которой дебютировал в качестве драматурга талантливый прозаик Эрнст Вайсс (автор романа *Расточитель*). Автор взял напрокат героинку русской революции, но в то же время доказывал фатальную власть извечных страстей, инстинктов и пороков, пригвождающих человека.

«Гибрид? Допустим. И все-таки это лучше, чем ничего», — полагал я. Венская публика не согласилась со мной и злобно скандалила. На премьере вежливые венцы издевательски хохотали в трагических моментах, когда вопли страдающей женщины прерывались мерзкими тупыми репликами повара и судомойки.

Дирекция пригласила на главную роль Иду Роланд. Она была первой немецкой исполнительницей чеховской *Чайки*. Актриса мягкого, искрящегося женского обаяния, Роланд в драматических ролях играла захватывающе. По моему представлению, ее талант был схож с талантом Грановской. Но она слишком часто прибегала к грубым эффектам.

К концу репетиционного периода Роланд чувствовала себя неважно и предложила мне проводить добавочные репетиции у нее дома: ведь она живет очень близко от театра — до дворца Куденхове всего несколько шагов. Тогда я вспомнил разговоры о том, что молодой граф Куденхове, отпрыск одного из самых древних и знатных австрийских семейств, женился на актрисе Роланд. В свое время его отец, будучи австрийским послом в Токио, взял в жены японку.

Роланд приняла нас — актеров и меня — лежа в широкой кровати под балдахин. Репетировали мы «слегка», зато болтали вовсю. Внезапно в дверях появился молодой человек. Лицо с желтоватым оттенком, тонкий породистый овал, одет в смокинг. Она представила его: «Мой муж Куденхове-Калерги». Он немного задержался в спальне, сохраняя приятную улыбку, но в глазах его таклась едва уловимая боль. Быть может, аристократа задела непринужденность, с которой держалась богема в этой обстановке, или он приревновал Роланд, слегка кокетничавшую с одним из актеров. Однако этика японского самурая не позволяла проявлять свои чувства.

Я думал про себя: «Экая нелепость! Лучше бы отвечал угрюмо «да» или «нет», а то поддерживает светскую беседу, мило улыбается, а сам напрягается от усилий, чтобы скрыть перед нами, насколько все это ему не по душе».

Как-то Роланд небрежно сказала: «Муж у меня ученый... по международному праву... пишет сейчас большую, серьезную книгу о политике». «Какую?» — спросил я. Она не могла вспомнить название.

Позднее я прочитал в газетной заметке, что граф Куденхове-Калерги закончил книгу *Соединенные штаты Европы*. Эта книга, ставшая библией буржуазных политиков, весьма тонко маскировала призыв к созданию широкой антисоветской коалиции послевоенной Европы.

Два случая помогли мне утвердиться в новой художественной вере.

Я был увлечен драмой Георга Кайзера *Пожар в Большом театре*. Но было над чем задуматься: везде, где ставился *Пожар*, он проваливался. В чем же причина? Шаг за шагом я пришел к выводу, что сквозное действие пьесы обрывается в третьем действии. Вероятно, театры не сумели создать нарастание сценической напряженности. И я решил играть трехактную пьесу как большую одноактную драму, без единой паузы.

Посредством некоторых перестановок и купюр было достигнуто плавное течение третьего действия. Несколько декоративных деталей, мощная музыка за сценой, использование пантомимы — все это окружило действие пьесы атмосферой непривычного. Спектакль производил неожиданно сильное впечатление...

Поручили мне постановку пьесы, название которой в гимназические годы почему-то сильно меня волновало. Это была горьковская пьеса *На дне*. Сердцем режиссера я сразу ощутил трепетную лирику этой драматической поэмы.

В многоголосой композиции поэмы ведущая партия возложена на Сатина, на него одного. Пожалуй, все заключающее пьесу четвертое действие — его монолог. «Уважай Человека!» — настойчиво внушает свою заповедь Сатин. Философия Сатина излучает гордую надежду, что человечество сможет создать общество, очищенное от уродливых, оскверняющих отношений между людьми.

Подготовленный всем строем своих нравственных представлений, я отнесся к «доброте» Луки как к спасительному идеалу и стал ее эксплуатировать. Заядлого идеалиста должно было настораживать и то, что Лука лечит утешительными иллюзиями, так же как доктор Реллинг в *Дикой утке* Ибсена, и то, что его «спасительные попытки» остаются безуспешными, и то, что Лука — старик с хитрецей, и то, что он уж как-то быстренько «смывается».

Все-таки зритель никак не может забыть, что Лука защищает самое слабое существо ночлежки — Анну, что он облегчает ей смерть, а также и то, что этот странник наталкивает Сатина на мысль о Гордом Человеке.

Меня волновало дикое отчаяние в протесте Клепца, но еще больше я задумывался над отчаянием Барона, которое улавливается в его спокойно-напряженном отказе понимать, что собственно происходит и почему это слу-

чается. Ведь и нам пришлось выкарабкиваться из образовавшегося вакуума...

Все эти четыре вставших передо мною аспекта *На дне* воспринимались в ту пору наших новых надежд как актуальнейшие вопросы современной жизни.

На дне — мозаика из тщательно подобранных бытовых деталей поразительной достоверности. Я сомневался, сможет ли зритель, перегруженный уймой бытовых деталей и психологических нюансов, воспринять главное. Я по многу раз задавал себе вопрос: сможет ли зритель, имея перед глазами назойливо-натуральную картину грязной ночлежки, спокойно сосредоточиться на постижении философии, осуждающей нищету духа? «Вряд ли», — подумал я и не стал воспроизводить ночлежку по образцу дома на Хитровом рынке. Мне не хотелось строить массовый барак для пауперов. Я велел сделать что-то вроде мрачной и унылой пустой галереи храма нищеты, и мои, лишь в меру плохо одетые, исполнители пользовались лишь в меру превосходными психологическими нюансами горьковского текста.

Я не собираюсь отрекаться от спорного истолкования горьковских сцен — оно рождалось без задних тщеславных мыслей, так сказать, в рабочем порядке. Спектакль, очевидно, ответил глубинным душевным потребностям венской публики и имел у нее небывалый успех — он прошел двадцать пять раз в один сезон. Недостижимое тогда число представлений для пьесы серьезной, не претендующей на легкую занимательность.

В те времена в театральных изданиях и газетах много писалось о режиссерах Йеснере, Карле Гейнце Мартине, которые, судя по всему, произвели целый переворот в театральном деле. Мне очень хотелось увидеть сенсационные постановки *Вильгельма Телля* в *Государственном драматическом театре**, или *Преображения* Э. Толлера в берлинском театрике *Трибуна* и понять, в каком направлении идут эти поиски.

Я решил устроиться в Берлине. Планы мои были скромны. Может быть, Йеснер, к которому директор дал мне рекомендательное письмо, возьмет меня ассистентом?

В Берлине я сразу встретил Рауля Аслана, часто игравшего в моих венских постановках. «Идите же к Рейнхардту, — он ищет молодых режиссеров, — сказал мне Аслан. — Если мне удастся с ним созвониться, я расскажу о вас».

Аслан созвонился.

На следующий день я пошел в дирекцию *Немецкого театра* *. Я сидел в приемной до крайности взволнованный предстоящей беседой с первым мастером немецкой сцены. Рейнхардт принял меня в огромном кабинете. Достаточно было сесть напротив него и встретиться с взглядом его больших мудрых глаз, как вдруг все физическое напряжение исчезло. Беседа приняла характер разговора равного с равным.

— Рауль Аслан рекомендует вас... Хотите ли вы осуществить у нас постановку?.. Можно взять, например, *Пожар в Большом театре*. Познакомьтесь — это Артур Кахане...

Так вот кто этот худой, небрежно одетый человек, с отвислыми усами и длинной бородой: Артур Кахане — легендарный эрудит и изысканный толкователь популярных произведений.

— Уточните с ним распределение ролей, день премьеры и все прочее, то есть гонорар, — сказал Рейнхардт.

Назначенный мне актерский коллектив был пестрым. Героиню репетировала Иоганна Тервин, жена Сандро Мойсси, с ней Рейнхардт репетировал много ответственных ролей. В эпизодах был занят польский актер по фамилии Кач, которого хотели проверить и который в 30-х годах стал знаменитым актером польского театра. Были среди актеров и брат известного романиста Дёблина, и совсем молодой Ганс Роденберг, который, громко топая, гордо расхаживал вокруг театра, давая понять своим друзьям и соперникам, что будет играть в новом спектакле серьезную роль.

Я репетировал в *Камерном театре* с утра до ночи, до полного изнеможения. В какие-то моменты просветления я спрашивал себя: «Неужели тот, кто так независимо шагает по сцене прославленного театра, за работой которого с завистью следят немецкие, и не только немецкие, театралы, — это я... Неужели я способен заинтересовать актеров, знающих Рейнхардта?»

На репетиции приходили актеры, не занятые в моей постановке. Садятся, смотрят. А перед началом премьеры приехал Эдмунд, брат Рейнхардта, и сказал: «Приходите завтра, заключим договор»...

Спектакль тихо провалился. Пресса отозвалась о нем раздраженно. «Значит, ничего не вышло, уезжай домой...».

На следующий день после провала Эдмунд Рейнхардт сказал: «Мы видели вашу работу, она нам подходит. То, что пресса ругает, не имеет значения — кого она не ругала?» И он пригласил меня в качестве постановщика, предложив мизерное жалование. Я выразил свое недоумение. Тогда Эдмунд тихо проговорил: «Пресса-то вас ругала...»

Радость была испорчена. Торгашество Эдмунда, пользовавшегося неблагоприятными для меня обстоятельствами, оскорбляло. Все же мы с ним определили условия договора, но почему-то я его не подписал. Несмотря на это, дирекция твердо соблюдала неподписанный договор.

Первую премьеру нового сезона рейнхардтовских театров ставил я. Это был *Русский вечер*, ядро которого составляла одноактная пьеса Л. Толстого *От ней все качества*. А *Игроки* Н. Гоголя и *Предложение* А. Чехова были веселыми к ней приложениями... *Вечер* имел огромный успех. Сандро Моисси блистал в роли прохожего.

Пьеса *От ней все качества* была включена Рейнхардтом в гастрольную программу нашего театра в Скандинавских странах. Но на гастролях прохожего играл не Сандро Моисси, а Бассерман.

Четыре года я был творчески связан с театром Рейнхардта. Ставил *Авантюрист и певица* и *Приключения Флориндо* Гофманстала, а много позже его сугубо вепскую рафинированную комедию *Щепетильный (Тяжелый характер)*; *Неравный брак* Бернарда Шоу, агрессивную сатиру, высмеивающую в равной мере и добропорядочное мещанство и отчаянное бунтарство; психологические этюды француза Сармана *Ловец теней* и пьесу англичанина Мозама *Круг*; эксцентричную бульварную комедию *Женщина, которая вечно улыбается* и эксцентричный сценический монолог венского литератора А. Польгара *Тальма умирает*; сюжетную комедию Э. Скриба *Стакан всды* и почти патологическую трагедию А. Стриндберга *Фрёкен Юлия*; острый памфлет его антипода Г. Ибсена — *Союз молодежи* и лирико-драматическую поэму Р. Тагора *Король темного покоя*; сенсационную драму Г. Кайзера из жизни Мюссе и Ж. Санд *Бегство в Венецию*, *Короля Лира* Шекспира и *Даму с камелиями* А. Дюма...

Как режиссер театра Рейнхардта я гастролировал в театре Франкфурта-на-Майне, в филлале *Народного театра* в Берлине и других. Один год я был главным режиссером *Мюнхенского Камерного театра* *. Мне довелось

встречаться с театральными знаменитостями и деятелями, оставившими глубокий след в истории театра и культуры. Портреты и силуэты некоторых из них я предлагаю вниманию читателя.

**РЕЙНХАРДТ,
ИЛИ
МОДЕЛЬ
СИНТЕТИЧЕСКОГО
ТЕАТРА**

Газета *Нейе фрейе прессе* шла навстречу любым интересам: любителям изящной литературы она предлагала обширное воскресное литературное приложение — повести Стефана Цвейга, романы Якова Вассермана, пьесы Бернарда Шоу, краткие обзоры новинок; театрам же преподносила хронику театральной жизни, рецензии о венских премьерах, обзорные статьи, театральные письма.

Театральные письма из Берлина были подписаны Паулем Гольдманом. Гольдман недолюбливал Макса Рейнхардта, обзывал его формалистом, декадентом, модернистом, цинично-бесцеремонным толкователем седых классиков; в его описании артисты театра Рейнхардта — Сандро Моисси, Пауль Вегенер, Рудольф Шильдраут, Гертруда Эйзольдт — походили на карликов, которые хотели бы казаться великанами. Слог у него был светски-язвительным, предложения закрученными. Почему-то я представлял себе автора стройным, импозантным, элегантным светским львом. Несколько лет спустя в Берлине меня познакомили в каком-то обществе с корректно одетым горбуном. Он представился: «Пауль Гольдман».

В газетах петитом сообщалось: «Как мы узнали, Макс Рейнхардт собирается гастролировать в Вене. Он покажет венцам *Царя Эдипа*». Значит, представляется возможность своими глазами увидеть раскритикованные спектакли и иметь собственное суждение об этом берлинском выдумщике.

В актовом зале Венского университета представители берлинского *Немецкого театра* отбирали студентов, изъявивших желание быть статистами в спектакле *Царь Эдип*. Репетировали в Венском цирке Буша, где должны были проходить спектакли.

Нам сунули в руки литографированные листы, точно указав, что и когда мы — то есть народ Фив — должны говорить и делать. К моему огорчению, репетировал с нами не знаменитый Рейнхардт, а его ассистент, специалист по массовым сценам, Бертольд Хельд. Сам Рейнхардт появился в огромном помещении цирка лишь в последний момент, чтобы провести проверочную репетицию с ведущими актерами. Меня поразили тогда его невозмутимость и деловой, будничныи топ указаний.

На нас, представлявших народ города Фивы, возлагалась ответственная задача открывать спектакль. Перед началом нас повели по длинным подвальныйи коридорам огромного здания цирка. Хельд поднял руку, и мы закричали молящими голосами: «Э-д-и-п!» Хельд снова поднял руку и велел следовать за ним. Мы долго брели по разным коридорам, все повторяя моляще: «Эдип!». Когда мы были у самого входа в зрительный зал, Хельд сделал знак рукой, мы ворвались и бросились по арене-сцене к ступеням дворца, стоявшего на заднем плане. Хельда, разумеется, с нами на сцене не было. Но мы твердо помнили, что он велел жалобно вопить: «Эдип!»—и ударять головами о ступени. «Когда вы услышите, — наставлял нас режиссер, — что ворота дворца скрипнули, и увидите, что они начинают медленно открываться, все должны подняться с колен и, воздев руки к небу, броситься вперед. По счету «два!» всем начать хныкать, визжать, вопить, орать, не щадя себя: «Эдип, царь, помоги!»

Итак, в дверях — Сандро Моисси. На нем белый хитон, окаймленный пурпурной лентой. Скульптурное лицо, широко раскрытые глаза, в которых застыли скорбь и страдание. Он бессилен помочь этим людям, и его по-юношески гибкая фигура сникает, он стоит так долго-долго, прочно врезаюсь в зрительную память.

А мы все молим и молим о помощи. Те из нас, кто похрабрей, придвинулись к самым ногам царя. Постепенно мы начинаем затихать, и Сандро произносит первые слова Эдипа: «О, дети, бедные мои дети!» Голос его крепчает, становится все полнзвучней, а мы молча слушаем царя Эдипа...

Знакомые, бывшие в тот вечер в цирке, говорили, что наш выход произвел фурор: неопределенный, тревожный шум, доносившийся в зал, как далекий морской прибой, приближение какой-то неведомой силы, внезапное появ-

ление толпы, занявшей всю громадную арену, — все это было в высшей степени эффектно.

Начинать с сильного аккорда — большая режиссерская хитрость. Это заставляет актеров вступать в игру на полной «производительной мощности» и вести ее с головокружительным нарастанием. Быть таким «хитрым» осмеливается, однако, лишь азартный игрок. Если же актеры трусят и играют робко — тогда спектакль очень скоро перестает интересовать публику.

Поскольку «народ» действовал на сцене лишь в начале и в конце спектакля, у меня была отличная возможность наблюдать за действием из-за кулис. То, что я увидел, находилось в полном противоречии со всеми до тех пор известными мне принципами театра. Сцена — словно глубокий котлован, окруженный вздымающимся амфитеатром. Сценическая площадка почти со всех сторон открыта. Лишь в самой глубине виднелись ступени, которые вели на помост, изображавший переднюю часть царского дворца. Большую часть спектакля на огромной арене находились лишь несколько актеров. И тем не менее они приковывали к себе неослабное внимание публики. Они владели секретом необычайно интенсивной игры, мастерством пластически-скульптурного жеста и удивительной мимики.

...Вот Иокаста начинает понимать, что муж Эдип — ее сын!.. Несчастливая женщина открывает рот для крика, но от ужаса так и застывает в молчании. Окаменевшее лицо, широко открытый рот... Как все это походит на знаменитую трагическую маску древней скульптуры!

Рейнхардт исполнял роль Тиресия. В его игре прозвучала тема: страсть ослепляет. Оскорбленного мудреца охватывает неистовый гнев. Извергая проклятия, он бежит прочь от места, опозоренного грехом...

Я видел актеров так называемого «высокого стиля» и актеров натуралистического плана... Первые декламировали и позировали, вторые старались вести себя, как в жизни. У Рейнхардта и его актеров речь и жесты были приподняты. Но эта приподнятость удивительным образом сочеталась с подлинной правдой чувств.

Рейнхардт выступал в цирке Бюша и следующим летом. Он показал пантомиму К. Фольмёллера *Миряклъ (Чудо)**, в основу которой была положена средневековая легенда, использованная М. Метерлинком в пьесе *Сестра Беатриса*.

Миракл оказался увлекательным зрелищем. Я восхищался умением мастера-режиссера создавать сильные, впечатляющие контрасты. Сумрачный собор, по которому шествуют отрешенные от жизни монахини, окруженные толпой нищих... Но вот в светлой арке появляется богатырская фигура рыцаря — это олицетворение силы, радости, любви к жизни... И постепенно в темном соборе начинает оживать холодно-изящная статуя мадонны. Одинокая и прекрасная, она — этот символ рассудочного отречения от страстей и тревожений — начинает тянуться к жизни...

Вот уже наступает мое третье университетское лето. Рейнхардт, Гофмансталь, Моисси... Опять культовая атмосфера театра, опять цирк. Показывают забытую средневековую английскую мистерию Гуго фон Гофмансталя *Всяк* *. Автор бичует все «земные» желания — они проходящи и ненадежны. Любовь, дружба, богатство, наслаждение — ничто не спасает от смерти. Так не лучше ли очиститься от страстей и грехов и уйти, оставляя свой чистый след...

Религиозные идеи, одобренные весьма трезвой аргументацией, пришлись публике по вкусу. В постановке, решенной в стиле наивного фольклора, и в самом деле было немало превосходных сцен.

...Веселое пиршество, все утопают в блаженстве. Мамон — Пауль Вегенер... Золотая цепочка попрыгивает на жирном животе... Он сидит в громадном ящике... сердито фыркает.

Моисси — беспечный, задорный, очаровательный «Всяк» в счастливую для него пору. А вот «Всяк», отправляющийся в последний путь. «Всякого» конвоируют «Добрые дела» и «Вера», истинные и верные друзья человека...

Не скрою, что эта благочестивая аллегория произвела на меня тогда глубокое впечатление. В ее развязке я видел широкую идею: пора освободиться от ложных представлений о радостях и наслаждениях и возвратиться к нравственной жизни.

Рейнхардтовское сценическое решение, найденное им применительно к условиям цирка, демонстрировало некоторые несомненные преимущества сцены-арены. Здесь, например, облегчалась масштабность мизансцены и создавались большие возможности для ее расчленения. Чело-

веческие фигуры, расположенные на открытом пространстве, выглядели очень пластично. Все это порождало сомнение: так ли уж плодотворен властвующий на *сценической коробке* принцип декоративного оформления места действия, предлагаемый автором пьесы?

...Снова лето, снова приехал берлинский *Немецкий театр*. На сей раз он гастролировал в «нормальном» театральном здании. Была поставлена камерная пьеса А. Стриндберга *Костер*. И в этом спектакле также необычайные и поучительные находки: общение между четырьмя действующими лицами пьесы достигало поразительной интенсивности. Виртуозной была «игра» сценических шумов и реквизита...

Переехав в Берлин, я смотрел несчетное количество рейнхардтовских спектаклей — и во вновь построенном интимном *Камерном театре* и в овеянном богатыми традициями *Немецком театре*. Памятным остался спектакль-пантомима *Сумурун Фрексы*. Вещь сама по себе пустяковая, но оформлена была превосходно. В этом спектакле впервые в истории немецкого театра была использована знаменитая японская «дорога цветов». Актеры появлялись в зрительном зале и шествовали через публику, направляясь к сцене...

Мольеровской комедии *Мещанин во дворянстве* были возвращены непринужденное веселье и свободная форма оригинала, где слово перемежается с танцами и музыкой. В создании этого синтетического спектакля участвовал целый букет знаменитостей: Гофмансталь перевел комедию на немецкий язык, Рихард Штраус написал музыку к спектаклю, художник Эрвст Штерн оформил спектакль, блеснув восхитительными костюмами и декорациями. А роль Журдена исполнял первый комический актер Германии Макс Палленберг...

Как всегда, он достигал вершин комедийного исполнения там, где комедия вдруг переходит в драму. Церемония «повышения» буржуа Журдена разыгрывается по всем правилам; он сияет, его губы беспрестанно шевелятся, произнося с блаженным изумлением: «Я теперь Мамамушин». Актер заставляет всех волноваться и думать, что же ожидает этого нелепо тщеславного человека, когда откроется, что вся церемония была только шуткой?!

...У Рейнхардта в ту пору был еще третий театр — *Большой драматический театр*, помещавшийся в здании

бывшего цирка. Это его любимое детище приносило не только радости, но и немало забот. Годами продолжалась борьба Рейнхардта за «освоение» громадного сценического пространства. В постановке *Царя Эдипа* и мистерии *Всяк* раскрывалась чудесная сила массового народного театра. В них как бы возрождался античный театр, средневековые мистерии. Но вот наступила полоса неполных успехов, а то и явных неудач. Сцена вдруг оказалась слишком большой — пресса ехидно называла ее «Mammutbühne» («мастодонтова сцена»). На ней пропадала артистичность игры, интимная поэтичность исполняемых произведений.

Я не пропускал ни одной постановки *Большого драматического театра*. Лучше всего в этом театре прозвучала шекспировская трагедия *Юлий Цезарь*. Но именно массовые сцены, например сцена у гроба Цезаря, не удались, зато неожиданно доходчивым оказался эпизод конспиративной вербовки Каски.

Каска, покидающий политический фарс, разыгрываемый диктатором за сценой, появляется на сцене, проходит мимо Брута и Кассия, который успевает дернуть его за плащ. Но Каска продолжает свой путь, поднимаясь по крутой дороге. Достигнув вершины, он останавливается. Вверху темнеет громадная фигура Каски (его играл Яннингс), внизу Брут и Кассий. Между ними большое расстояние. И вот, остановившись, Каска дает понять, что готов вступить в переговоры. С другой стороны, он подстраховывает себя расстоянием — ведь заговорщические планы громко не обсудить.

Созданные режиссурой сценические обстоятельства заставляли исполнителей действовать в высшей степени осторожно и внимательно. Каждая интонация, каждый жест приобретали особую значительность. Безусловно, это превосходное решение было достигнуто благодаря учету всех особенностей сцены *Большого драматического театра*.

...Неутомимый делец Шейлок из спектакля *Венецианский купец* бежит по закоулкам и мостикам. У него вечная масса дел — только успевай! Шейлок мчится изо всех сил. Скорее получить подтверждение слуха о том, что Антонио разорен... Настал час мести!

На обычной сцене этот важнейший сюжетный поворот, позволяющий увидеть Шейлока, что называется, «во весь рост», пропадает. Иное дело здесь, где столько пространства...

Работа Рейнхардта в *Большом драматическом театре* вызывала не только глубокое уважение, но подчас приносила мне и огорчение. В этом театре он поставил оффенбаховскую оперетту *Орфей в аду*. Очевидно, выбор пал на *Орфея* потому, что в этом спектакле можно было выпустить на сцену целые батальоны герлс, побивая конкуренцию коммерческих ревю.

Вообще методы ведения дел в рейнхардтовских театрах меня смущали и даже удручали. В своей производственной работе Макс Рейнхардт всегда оставался подлинным художником — он гранил, шлифовал, умножал актерские таланты, учил актеров наилучшим образом использовать свой опыт и дарование. Воистину он был для актеров добрым другом! Но как же бесцеремонно он их обшчитывал! В театрах Рейнхардта платили мизерное жалованье. Когда кто-нибудь пытался протестовать, то хозяин говорил: «Это так, но прибавьте высокую фирменную марку, славу, побочные заработки — наших актеров охотно приглашают сниматься в фильмах — и вы увидите, что только выигрываете».

Реклама была шумная и широкая. Литературные работники вели «умные» беседы, «хитро» обрабатывая театральных рецензентов.

...Например, дирекция узнала, что сегодняшнюю премьеру прорецензирует Альфред Керр. Этот нарядно одетый господин — не какой-нибудь там рецензентик, а критик, властитель дум платежеспособной публики. Пишет он по настроению — то вознесет до небес, то разнесет в пух и прах. «Кровавый Альфред» становится мягким, если возле него сидит приятная дама, предпочтительно блондинка. Сплетники театральной конторы улыбаются: дирекция сегодня посадит рядом нежную блондиночку — и ему приятно и нам хорошо.

К постановкам Рейнхардт готовился не совсем обычно. Перед созданием каждой значительной премьеры в доме Рейнхардта на Купферграбен собирались его литературные сотрудники. К работе в своем театре он привлекал значительное число литераторов. Наиболее преданными и близкими ему были Феликс Голлендер и Артур Кахана. Голлендер, популярный автор «чтива» — романов с либерально-социальной начинкой, — обладал верным чутьем: он угадывал, что понравится публике, и старался ей угодить. Кахана, напротив, неудавшийся кабинетный литератор. Но он был человеком необычайно ши-

рокой эрудиции и обладал способностью выискивать в произведениях не замечаемые другими литературные достоинства и примечательные детали.

Громогласный Голлендер и тихий Кахана искусно состязались в интерпретации выбранного произведения. Как рассказывали, сам хозяин дома молчал, внимательно прислушиваясь к этому литературному поединку, в который постепенно втягивались другие присутствовавшие литераторы. В конце концов у него складывалась художественная концепция спектакля, и тогда он работал недели напролет. Больше всего он любил работать по ночам, до самого рассвета, тщательно готовясь к репетициям. Его режиссерские планы были похожи на партитуры, но в проведении своей режиссерской концепции он никогда не был педантичен.

Без помощи актера, считал он, не может раскрыться самое высокое режиссерское мастерство. Ему очень хотелось поставить *Антония и Клеопатру*. В труппе были хорошие трагедийные актрисы, но в каких-то нюансах они не отвечали его представлению об исполнительнице Клеопатры. И он отказался от постановки.

Мы учились у Рейнхардта тщательному исследованию актерских возможностей, о которых он всегда помнил при распределении ролей. Скольких неизвестных актеров он сделал артистами, которыми восхищались зрители не только Германии, но и всего мира! Если он начинал верить в кого-либо, его не могли разубедить ни отрицательные отзывы прессы, ни холодный прием публики.

В работе с актерами Рейнхардт прежде всего обращал внимание на поиски побуждающих мотивов поведения того или иного персонажа в предложенных автором обстоятельствах. Он вводил для актера интересные, действенные приспособления. В трагедии Геббеля *Гиз и его кольцо*, например, много говорят о несравненной красоте царицы Родопы, лицо которой всегда закрыто вуалью. В спектакле ее раб, впервые увидевший лицо царицы, падает ниц, потрясенный красотой Родопы. Так показ красоты решался по-гомеровски воздействием ее на других.

С большой тщательностью Рейнхардт заботился о тесном контакте между партнерами. Он использовал самые разнообразные приемы и методы, дабы творчески влиять на актеров. Разъясняя сценические задачи, Рейнхардт осторожно помогал актеру показом. Его показы вызывали восхищение всех, кто бывал на репетиции.

В то время в *Немецком театре* репетиции не имели застойного периода. Они начинались прямо с разводки, а там, в совместной работе, режиссер и актеры вырабатывали в общих чертах линию развития образов, движение сюжета. Актеры осваивали лишь первоначальные элементы индивидуальных характеристик. На этой стадии режиссер не требовал от актера ни перевоплощения, ни детализации. Все же эти репетиции имели большое значение, ибо на них закладывались основы будущего спектакля.

Я присутствовал на первой репетиции, когда Рейнхардт ставил *Прафаугста* Гёте, впервые обнаруженного в XX веке. Роль Мефистофеля была поручена актеру Эрнсту Дейчу. Несмотря на развитость интеллекта, столь необходимую для воплощения этого всеотрицающего духа, актеру все же недоставало гибкости, юмора, собственных образу, порожденному народной фантазией. Чем режиссер мог помочь актеру? Вряд ли следовало начинать с рассудочного анализа характера, с работы над деталями. Мастер считал целесообразным на этот раз помочь исполнителю Мефистофеля не показом отдельных моментов, а обрисовкой всего персонажа в целом. Но делал он это активным способом. Дейч репетировал роль с текстом в руках, а Рейнхардт не прерывал его. Кажется, он вообще не замечает срывов Дейча. Он стоял рядом, сам превратившись в репетирующего актера, и слово за словом, жест за жестом повторял роль так, как он это себе представлял. Так режиссер своими творческими импульсами заражал актера.

Рейнхардт обладал большой способностью вызывать у людей доверие и укреплять их уверенность в своих силах. Я испытал это свойство Рейнхардта на себе самом при первой же встрече с ним.

Большинство актеров знает, как парализует репетиционную работу состояние творческой летаргии, мучительная нехватка уверенности в себе. Поэтому им легко оценить искусство режиссера, умеющего «расковать» актера, разбудить в нем творческую фантазию. В процессе репетиционной работы Рейнхардт очень редко «мучил» актеров, как это делают многие режиссеры, обижая и высмеивая их и приводя репетирующих актеров в крайне возбужденное состояние. Рейнхардт, наоборот, умел вовремя сказанным добрым словом доставить актеру радость.

Во имя успеха спектакля Рейнхардт порою даже злоупотреблял этими своими способностями. В коллективе *Немецкого театра* находился актер Фридрих Кюне — первоклассный исполнитель третьестепенных ролей. Для одного спектакля Рейнхардту понадобились именно те краски, которыми располагал Кюне. Но это была такая крошечная роль, что актер лишь после длительных уговоров согласился ее играть. На репетициях с Кюне Рейнхардт импровизировал бесконечное количество игровых моментов, и Кюне, увлекшись, сам начинал импровизировать. Таким образом, крошечная роль превращалась чуть ли не в главную.

Приближался день премьеры. После генеральной репетиции Артур Кахана, по уговору с Рейнхардтом, заявил, что игра Кюне, хотя сама по себе она и является триумфом актера и режиссера, разрушает композицию спектакля. Как это ни прискорбно, но следует отказаться от подобного расширения роли второстепенного персонажа. Дипломатический маневр удался как нельзя лучше, и Кюне сыграл роль, сокращенную до первоначальных размеров.

В театре кассиры, рабочие сцены, актеры называли Рейнхардта «профессором» или «Максом», причем чопорное слово «профессор» произносилось с нежной теплотой, а интимное «Макс» — с глубокой почтительностью.

Мой режиссерский дебют — *Русский вечер*, о котором я уже упоминал, — понравился Рейнхардту. После премьеры он организовал маленький импровизированный банкет, в котором участвовали видные деятели литературы и влиятельные журналисты. Только позднее я оценил эту заботливость. Он хотел предоставить мне возможность войти самым непринужденным образом в более тесный контакт с представителями берлинской культурной жизни, которые могли бы облегчить карьеру начинающего режиссера.

Первые послевоенные годы были трудными для Рейнхардта. Даже буржуазная публика требовала от театра отражения актуальных социальных вопросов. Художественные средства психологического реализма, которые Рейнхардт в последнее время довел до совершенства, казались старомодными. Рейнхардт органически не принимал новых веяний, но был вынужден согласиться на временную уступку властной моде, допустив экспрессионистские приемы режиссуры и в своем театре.

Молодежь театра была увлечена поисками новых путей в искусстве и широком фронтом выступала против художественных методов Рейнхардта. Несомненно, в это время он провел много мрачных часов. Однако никто не услышал от него жалоб на неблагодарность фрондировавших актеров, которых он вырастил. В отличие от многих наших крупнейших режиссеров и театральных руководителей он спокойно принимал критические замечания. Никому он не давал почувствовать в работе свою директорскую власть.

Со всем пылом юношеской гордости я стремился огрادیть себя от малейшего подозрения, будто хочу польстить своему обожаемому директору Рейнхардту. Я никогда не подходил к нему ни после генеральной репетиции, ни после премьер. А Рейнхардт, как всякий художник, не был лишен творческих сомнений, и ему хотелось поговорить о своей режиссерской работе. Но сам он на разговор никогда не напрашивался. Все же дважды он изменил этой своей манере.

Шла генеральная репетиция пьесы Бюхнера *Войцек*, которая кончалась рискованным эпизодом: после убийства матери ее ребенок наивно продолжает развиваться, словно ничего не произошло. Рейнхардт спросил меня, не слишком ли этот прием резок?

В другой раз это произошло, когда он, несмотря на свое отрицательное отношение к экспрессионизму, поставил драму *Силы*, написанную последовательным экспрессионистом Августом Штраммом. Постановку *Сил* Рейнхардт осуществил средствами психологического реализма. Естественно, что он не совсем был уверен в удаче своего эксперимента и спросил, каково мое мнение? Я отозвался положительно об эмоциональном настрое спектакля, но не скрыл досады, вызванной отступлением от стиля автора. Он ничего не сказал и медленно отошел. Теперь я понимаю, что моя тогдашняя юношеская прямолинейность была бестактностью.

В моей памяти Рейнхардт распадается на разные, порой противоречивые, личности. Дать объективную итоговую оценку весьма трудно. Было время, когда я укладывал его на прокрустово ложе упрощенных представлений и неподвижных «марксистскообразных», то есть, в сущности, немарксистских понятий. Да и теперь многие исследователи многого не хотят замечать; они предпочитают не видеть сложности и противоречивости

явлений, фактически отказываясь от глубокого социологического анализа.

Каков же, однако, был путь Рейнхардта в искусстве?

Сначала Отто Брам пригласил молодого Рейнхардта в свой театр, а театр этот считался не просто хорошим, но особенным театром, создающим экспериментальное натуралистическое направление.

В то время это направление безусловно выражало самые передовые воззрения.

Рейнхардт играл благодарные, острохарактерные роли. Полагаю, что он был из племени беспокойных — занимал завидное положение, а ему этого было мало. Вскоре вместе с другими товарищами он создал ночное художественное кабаре *Schall und Rauch* (Дым и пустой звук). Чуть позднее этот удачник уже стоял во главе нового театра.

Почему он стремился к директорскому креслу? Владело ли им неудержимое желание получить человеческую или творческую независимость? Мучила ли его внутренняя потребность сказать свое художническое слово? Или мы имеем дело со стихией приобретательства и карьеризма? Не рискую твердо назвать любое из этого в качестве главного побудительного фактора. Скорее всего, тут действовало все вместе взятое.

Сплетники из театральной конторы Рейнхардта намекали на то, что счастливцев сам не имел ни гроша, но ему удалось завлечь первого покровителя (покровительницу), финансировавшего театр, примерно таким же образом, как это описано Ги де Мопассаном.

Итак, он — директор. Но перед театральной директором-хозяином всегда стоит альтернатива: либо делать деньги, либо искусство. Те, кто предпочитал искусство, спустя непродолжительное время непременно оказывались банкротами. А Рейнхардт игнорировал эту альтернативу, существовавшую испокон веков, и выдвинул новое решение: зарабатывать деньги искусством!

Тот, кто знаком с положением театральных дел в Германии этого периода, может засвидетельствовать, что Рейнхардт делал минимальные уступки духу коммерции в театре. Репертуар его предприятий не был засорен банальными ремесленными поделками. В постановках же неизменно обнаруживалось желание поразить публику какой-нибудь небывалой доселе новацией. Могу смело сказать: да, Рейнхардт посвятил свою жизнь искусст-

ву, но, несмотря на это, он делал большие деньги! В 20-х годах Макс Рейнхардт уже владеец четырех театров в Берлине, одного филиала в Вене, княжеского замка и имения Леопольдскрон в Зальцбурге, приобретенных в зальцбургском епископате.

Но позже дела в театрах Рейнхардта складывались по-разному.

В то время, когда я сдавал свою первую пробную постановку, вокруг *Камерного театра*, где я репетировал, почему-то часто вертелся Феликс Голлендер. Я равнодушно, но корректно выслушивал его советы и внушения.

Когда в начале сезона я приступил к репетициям своей первой постановки, Голлендер стал директором берлинских рейнхардтовских театров. Говорили, что Рейнхардт сыт по горло «новым берлинским духом». Он переедет в Вену и займется как следует театральным делом в *Театре на Йозефштадт**, который он приобрел. В Берлине же Рейнхардт поставит лишь несколько спектаклей. Жаль! Но по-человечески я понимал, что мастер огорчен недружелюбным к нему отношением и хочет выждать, пока наступят благоприятные перемены. А почему бы и нет? Выжидают же другие, даже государственные деятели!

В период директорства Голлендера в рейнхардтовских театрах взяли верх чисто коммерческие соображения. Все чаще и чаще ставились пьески, единственным достоинством которых была их развлекательность. Мне это казалось предательством — я недолюбливал Голлендера, несмотря на то, что он был ко мне благожелателен и терпелив.

Экспрессионистские туманности рассеялись, Рейнхардт возвратился, но, увы, голлендеровского курса на прибыльность театрального дела не изменил: все равно чем — художественным ли, халтурным ли репертуаром, — лишь бы заманить публику.

Дела в рейнхардтовской фирме велись теперь современными капиталистическими методами. Совместно со своими соперниками Барновским и продувными дельцами братьями Роттер он создал картель *Рейбаро* (Рей — Рейнхардт, Ба — Барновский, Ро — Роттер) с прокатным трестом по продаже театральных билетов.

Вполне возможно, что Рейнхардт уже в 1920 году решил переходить на «новый курс», а Голлендер взял на

себя неблагодарную роль дельца, предающего интересы искусства. Но так или иначе эта полоса деятельности Рейнхардта закончилась печально: гитлеровское бандитское государство заставило его в преклонном возрасте эмигрировать, а затем конфисковало имущество эмигранта.

Но в пору его начинаний все было наполнено взрывчатой силой, во всем ощущалось стремление к нарушению статус-кво. В такой обстановке предпринимались широкие идеологические маневры и контрманевры, производилась «инвентаризация» и переоценка духовных ценностей, шли поиски новых закономерностей и принципов.

Беспокойство охватило деятелей искусства. Непрерывно возникали то одни, то другие идеалы в изобразительном искусстве, музыке, литературе. Человек по природе беспокойный и любознательный, а таким, несомненно, был молодой Рейнхардт, он чутко уловил дух времени, эту ставшую повсеместной потребность в изменениях. И он с явным наслаждением бросился в эксперименты.

Они касались решительно всех элементов театра: драматургии, музыки, сцены, света, актеров. Рейнхардт стремился проникнуть в творческие тайники драматургии всех эпох — от Эсхила до Георга Кайзера, самых разных национальных культур — от далеких европейцам японцев и китайцев до выразителей «загадочной славянской души».

Свои любимые произведения он ставил по многу раз, но никогда не повторял себя — выбирал других исполнителей, находил новые концепции, трактовки, новые принципы сценического оформления. Ему всегда хотелось испробовать возможно большее число жанров: он ставил фарсы, комедии, гротески, драмы, трагедии, пантомимы, камерные, лирические, героические, монументальные, аллегорические представления.

Его работа с актерами напоминала радостные поиски, в которые пускается мальчишка, ставший обладателем замечательной игрушки. Он беспрестанно прикидывал: а что если дать тяжеловесному Паулю Вегенеру подвижного азартного Шейлока? А Сандро Мойсси, с его итальянской напевностью, — архинемецкого Фауста?

Он поручал Альберту Бассерману, с его отвратительной дикцией и резким южногерманским акцентом, с его

хронической хрипотой, роль в стихотворной драме. Более всего он экспериментировал над Моисси, назначая его на роли и Ромео, и Мефистофеля, и Дантона, и Франца Моора, и Прометея, и Протасова.

Священная сценическая коробка угнетала его своей узостью, неподвижностью; она сковывала воображение, не позволяла полностью передавать реальность. Рейнхардт непрестанно колдовал над ней — то суживал, то расширял сценическую площадку. Одно время он пробовал ее «оживить» приметами реального бытия, потом, наоборот, придавал месту действия абстрактно-обобщенный характер. Он заменял художественно оформленную сцену, полную декораций и деталей, композицией черных занавесов, порталов, башен. Он удалял решительно все, оставляя лишь оголенные ступенчатые конструкции и строго отбирая детали, носившие характер символических знаков.

Он заставил измученную убогую площадку вертеться, прыгать, танцевать под музыку и игру света и тени. Он ломал ей бока — то справа, то слева выкатывались на сцену части декораций вместе с актерами в гриме и костюмах. Однажды, не долго думая, он велел актерам покончить со священным барьером. Шагнув через рампу, они спустились по «дороге цветов» в зрительный зал и по той же дороге возвратились из зала на подмостки.

В конце концов утомленный бесчисленными экспериментами со сценической коробкой Рейнхардт вовсе распрощался с ней и открыл эру сцены-арены.

Так же основательно опробовал он всю шкалу музыкальных эффектов: музыки сопровождающей, вставной, имеющей самостоятельное значение; короткой этюдной, широкосимфонической, иллюстративной, «настроенческой», музыки, создаваемой комбинацией звуков, шумов, или, как говорят немцы, «Geräuschkulisse»¹.

Он сконструировал модель театрального спектакля, в котором литература, скульптура, музыка, пантомима и другие искусства и театральные жанры, в полной мере развитые, умножали богатство целого. Он не любил ни творческих, ни терминологических деклараций и не пользовался ими для определения своего стиля. Но я полагаю, что прав, называя рейнхардтовскую модель — *моделью синтетического театра*. Добавлю еще, что он раз-

¹ Звуковое и шумовое оформление (нем.).

работал многочисленные варианты синтетического спектакля.

Эпоха предоставила Рейнхардту на выбор разнообразный ассортимент сценических стилей: придворный театр, мейнингенцы, австрийский народный театр и натуралистическое направление Брама.

Рейнхардт посмотрелся спектаклей «высокого стиля» на различных придворных сценах. Везде они являли собой фальшь и помпезность, самодовольную и кичливую искусственность, картинное великолепие пустых жестов, благозвучие бездушных каденций. Человеку, интуитивно чувствующему подлинное искусство, необходимо знать такие спектакли, дабы возненавидеть священной ненавистью претенциозное, мертвое псевдоискусство и с фантастическим усердием искать прекрасные, правдивые образы. Потерянное время возместится с лихвой...

Мейнингенцы ревизовали творчески бессильные, обветшалые эстетические нормы придворной высокой стилистики, но полагали, что правды можно достигнуть точным воспроизведением одежды, реквизита, манер людей изображаемого времени. Но достигали они лишь правды схожести, так сказать, «арифметической правды», которой не подвластны сложные явления, скрытые, но необычайно мощные силы жизни. Однако мейнингенцам принадлежало открытие, что персонажи без слов тоже важны и требуют серьезного творческого внимания. Этим обеспечивался более широкий показ жизни «толпы» в народных сценах и более точное толкование драматургических ремарок. Так мейнингенцы обнаружили крупные неиспользованные эстетические ресурсы.

Вместе с тем они переняли от придворного театра примитивный подход к спектаклю, в котором отсутствовали единая концепция и образ спектакля, а поведение действующих лиц трактовалось на уровне старой психологии, не умевшей подойти к образу дифференцированно. Рядовые актеры даже не стремились создавать некий конкретный образ, а играли либо благородных, либо страстных, либо порочных людей «вообще».

Театр Отто Брама — явление, которое в первый момент казалось явлением, аналогичным театру Антуана в Париже и возникшему позднее российскому *Московскому Художественно-Общедоступному театру*. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Однако все эти деятели заметно отличаются друг от друга как по

социальной природе и эстетическим находкам, так и по художественным результатам.

Но когда мне, гимназисту, воспитанному на игре провинциальных актеров, эпитонов знаменитых мастеров высокого стиля, в том его виде, как он культивировался *Венским Бургтеатром*, довелось увидеть превосходного представителя брамовской школы Альберта Бассермана, я был буквально ошеломлен. «Антитеатральность» Бассермана, гастролировавшего в Брно, поражала своей новизной. Он говорил, ходил, вел себя так, как разговаривают, ходят и ведут себя люди на улице и дома. В нем ощущался единый живой поток реакций, мыслей, поступков, какая-то непрерывная жизненная деятельность. Будь то почетный консул Берник (*Столпы общества*), экспансивный художник-пьяница Крамптон (*Коллега Крамптон Гауптмана*), или весело расстающийся с жизнью чужак в одноактной пьесе Зальтена *С другого берега*, — Бассерман всегда жил на сцене в образе своего героя (вернее, создавал иллюзию, что живет). В его игре проявлялись приемы необыкновенной выразительной силы: потрясающие длинные игровые паузы, неожиданные повороты головы, корпуса. Он создавал речевые затруднения, расчленил плавность фразы и даже действия. Но все это вместе придавало нехитрым будничным репликам небывалую динамику.

Брамовская школа умножила накопленные предшественниками художественные выразительные средства. Непрерывное, интимное общение партнеров, эстетическая согласованность всего ансамбля, чуткая, прозрачная, тонкопсихологическая и вместе с тем житейски достоверная передача поведения людей — таковы исторические достижения и завоевания этого направления. Самое важное открытие брамовской школы для театра я нашел в области актерского искусства.

Ныне десятиклассник рассуждает об игре актера, исходя из того, что актер — создатель образа. Во времена моей молодости редко говорили: актер создал образ, а считали, что актер играет, делает роль. В начале прошлого века слово «исполнитель», пожалуй, точнее других определяло отношение актера к литературному произведению и порученному ему заданию.

Гегель, оценивая вклад, сделанный его современниками в историю театра, писал о современном ему актерском искусстве как о таком, которое стремится «слиться

с характером» изображаемого персонажа. Актер, подчиняясь замыслу произведения, исполнял тогда задание писателя. Такие крупнейшие немецкие актеры XIX века, как Эслер и Зейдельман, были исполнителями воли Гёте и Шиллера. Но они перешагнули границы литературных характеров. Они «слились с ними», подчиняясь их логике. Они не только дополняли, но и обогащали, развивали, видоизменяли эти характеры — другими словами, воссоздавали художественный образ человека. (Кстати, актеры-мастера, играющие в пьесах, сочиненных ремесленниками, всегда поневоле были вынуждены обращаться к собственной фантазии, к своим лучшим наблюдениям. Они, по сути дела, предлагали публике характеры, созданные ими самими.)

Художественный кодекс брамовской школы требовал от *рядового актера* того, что являлось прерогативой мастера: рядовой актер не должен был «представлять» тот или иной характер, а обязательно создать образ.

В конце прошлого века в Германии лишь коллектив брамовского театра был подлинно живым организмом. От него фрондирующий Рейнхардт и воспринял принцип создания образа, как обязательной нормы для каждого из своих актеров.

В Вене еще в 20-х годах сохранялись какие-то традиции народного театра. Это уникальный случай. Вплоть до начала XIX века здесь пользовался большим уважением импровизационный площадной театр. Фердинанд Раймунд и Йоганн Нестрой — директора и премьеры театров, в которых играли на народном разговорном венском диалекте, — были превосходными одаренными драматургами.

Для Раймунда органично романтическое мироощущение. Оно пронизывает общую композицию его пьесы и сквозит в каждом отдельном эпизоде. Но весьма примечательно, что его сказочно-фантастические герои, благородные и злодеи, нарисованные по романтическим трафаретам, принадлежат к знати. Действующие же лица из простого трудового люда — колоритные, реалистически выписанные образы, хотя не лишённые романтического флера. Таких нельзя играть по методу «высокого» исполнительского актерского искусства, сообщая тексту лишь живое звучание. Здесь требуется иное качество «оживления». Актер должен вдохнуть *дух жизни* в того, кто произносит текст.

Эту астафету народной венской пьесы принял в середине XIX века замечательный драматург Людвиг Анценгрубер. Ее переняло и несколько поколений актеров, усвоивших навыки создателей реалистических народных образов: юмор, веселую игривость, мягкость рисунка.

Будучи артистом театра Отто Брама, Макс Рейнхардт находил в эстетических принципах своего директора много полезного. «Ибсена и Гауптмана можно играть превосходно, даже образцово», — соглашался беспокойный Макс. Все же он тосковал по веселой, игривой, сияющей юмором, нетерпеливой, стремительной фантазии венского народного театра и по классическим пьесам. В то время актер, не мечтавший играть Гамлета, Франца Моора, Эгмонта, Натана Мудрого, вообще не считался артистом.

Попытки сценически воплощать классику способами натуралистической школы вызывали у Макса Рейнхардта сомнение: применимы ли натуралистические принципы к интерпретации произведений высокого стиля, лирико-поэтических или исполненных буйной фантазии? Если не применимы, то что же, и впредь играть классику по старинке? Мириться с тем, что полные кипучей жизни грандиозные творения остаются на сцене как раз и навсегда данное музейное наследие или как набальзамированные трупы?

Нет, Рейнхардт не желал с этим мириться! И, задумавшись над причиной просчетов Брама, он ясно увидел, что актера приковывают к литературному характеру и лишают внутренней свободы, он не творец.

В рецензии самого Отто Брама, относящейся к тому времени, когда он занимался литературой, было написано, например, о постановке шиллеровской драмы *Вильгельм Телль* берлинским *Немецким театром* следующее: «Телля играл г-н Крауссбек. Прежде всего он подчеркнул сердечную простоту и честность этого образа и воплотил эти черты удачными реалистическими приемами»¹.

Брам, как и другие рецензенты, пользовался одной мерой: литературный образ. Посему его исследование идет лишь в одном направлении: по росту актеру литературный образ или нет? А если нет, то насколько актер недорос до этого образа либо отклонился от него?

¹ *Фоссисше цейтунг*, 1884, 30 декабря.

Да, критиками и актерами образ в то время воспринимался как нечто *раз и навсегда данное, статичное, неподвижное*, зафиксировавшее определенный факт духовной жизни в определенных литературных формах. Однако творение потому и называют *живым*, что оно способно в восприятии людей развиваться, углубляться, наконец, изменяться. Это и значит, что оно *живет*. Но благодаря чему живет? Благодаря *творческому* переосмыслению или чуткой реставрации?

Во внутренней эволюции искусства участвует широчайший круг людей — сами творцы, критики и даже «потребители». Основную нагрузку обновления и обогащения искусства берут на себя наиболее самостоятельные — гениальные личности, создающие доходчивое, глубокое и убедительное воплощение идей, носящихся в воздухе. Рейнхардта осенила мысль, повлекшая за собой важнейшие последствия: долг *всякого* театра и *всякого* актера состоит в том, чтобы находить непознанные до сих пор грани и *по-новому* истолковывать философию и образы произведения.

Так, сознательно вводимое новое, пусть непривычное, сценическое прочтение театром классиков оказалось мощным средством решения задачи их продуктивного использования, то есть приумножения их огромных духовных и эстетических богатств. Не исполнение, а интерпретация, истолкование классиков — такова была эта смелая мысль, и она привела к огромным достижениям. Классики стали живыми современниками, отвечающими на самые волнующие вопросы, и они привлекали широкие круги зрителей.

Лучшие спектакли Рейнхарда свидетельствовали о наличии цельной художественной концепции и его собственном видении, о наличии *образа спектакля*, как мы это сегодня называем. Отныне мы, молодые режиссеры, стали считать для себя обязательным увидеть «образ спектакля». Мы учились у Рейнхардта по достоинству оценивать значение интересных, сильных, впечатляющих эпизодов; деталей, раскрывающих общий смысл произведения, работающих на «образ спектакля».

Эти новые эстетические категории в первом десятилетии века сделались объектом внимания театральной критики. Рецензенты начали рассматривать общую *концепцию* спектакля и оценивать достоинства новых актерских интерпретаций какого-нибудь классического образа.

Но Рейнхардт смотрел много дальше. Он понял, что существовала еще другая причина провала классических спектаклей, не только отсутствие творческого толкования.

Рудольф Риттнер, к примеру, был прославленным создателем гауптмановских и ибсеновских образов. По описанию современников, он был на редкость «органичен» и просто «жил на сцене». Однако эти достоинства не смогли его выручить, когда надо было сыграть шиллеровского Фердинанда фон Вальтера.

Когда Риттнер — Фердинанд, надевая парадный плащ и натягивая тугие офицерские перчатки, коряво, с разговорной интонацией, произносил страстную, задорную шиллеровскую тираду: «Гнусная тварь!.. Если ты и тогда потребуешь моей руки... то перед лицом всего дворянства, войска и народа... хотя бы ты была защищена всей гордыней твоей Англия... я, немецкий юноша... тебя отвергну!..»¹ — то он грешил против внутреннего закона жизни юного героя Шиллера.

Шиллер и Фердинанд решили взять приступом крепость — страшную бездушную черствость, отвергающую право на выбор любимой. Они выставляют требование: любовь без предрассудков и сословных соображений, любовь — как общегражданское право!

Но повседневным разговорным языком, который отлично выявляет неповторимую индивидуальность человека, невозможно передать наступательный дух борца-одиночки, в ком воплотилась крылатая логика мечтателя-утописта. Ничего не поделаешь, но «нормальное» речевое выражение необычной логики чувств, мыслей и поступков придавало образной тираде какой-то иной, прозаический смысл. Такая искусственная «нормализация» монологов, произведенная Риттнером, сигнализировала о том, что в мире Шиллера насильственно насаждалась средне-арифметическая логика.

Рейнхардт пришел к выводу, что, оживляя подлинный дух классиков, надо дать «богу богово»: высокую интенсивность страстей, активность поэзии и приподнятый стиль жеста и речи. Он проникновенно пользовался подлинными художественными завоеваниями брамовского направления: тонким психологическим подходом, ансамблевой игрой и новой актерской техникой создания

¹ Перевод Н. Любимова.

сценического образа. Затем он *транспонировал* найденные этим путем характеры в сферу стихотворной, поэтической драматургии. В этой связи он и стремился решать проблемы, связанные с материализацией поэтических персонажей. Как, в самом деле, им следовало держаться на сцене? Как произносить тирады? И т. д.

Ранний Рейнхардт по-иному относился к тексту, чем правоверный Брам. С его идеалом перекликалась речевая манера Сандро Моисси. Так, как говорил Моисси, в жизни не говорят. Но его речевая манера резко и принципиально отличалась от декламации Эрнста Гартмана, Фердинанда Грегори или Хедвиги Блейбтрёй — венских мастеров высокого стиля.

Моисси говорил страстно, интенсивно. Динамическая ритмичность фразы оправдывалась силой и борьбой чувств. Несмотря на то, что монологи произносились с напевной мелодичностью и виртуозностью, как арии, то есть, несмотря на условную, стилизованную передачу, они все-таки выражали реальные психологические переживания и органическую потребность актера творить.

В лучшие моменты мы, зрители и слушатели, чувствовали, что Моисси и его персонажи могут жить только так. Мы были покорены и старались забыть, что дурная декламационность, расплывчатое и приблизительное отражение смысла уж слишком удобно, на равных правах уживались с истинной страстью. (В то же время русские любители и знатоки театрального искусства сразу ощутили некую речевую манерность рейнхардтовских актеров.)

С рейнхардтовскими решениями не соглашались ни натуралисты, ни консерваторы. В обществе последних оказался Карл Краус, который на фоне всеобщей венской лени мысли и чувств выделялся интеллектуальной смелостью и гражданской храбростью. Этот замечательный литератор никак не мог оторваться от эстетических норм своей юности и постоянно указывал на *Burgtheater*, как на непревзойденный образец художественного мастерства.

В целом правила рейнхардтовской речевой стилистики победили и соблюдались в большинстве театров до начала 20-х годов. Но вот экспрессионисты отреклись от Рейнхардта и в этом отношении. Понятие о новой технике связывалось у Йеснера с простотой страстной речи. Современные резкие ритмы рассматривались как

главный эстетический проводник, а обнажение мысли — как главное достоинство.

Два года спустя после йеснеровского *Ричарда III* Брехт ставит в Мюнхене свой вариант елизаветинской драмы *Жизнь Эдуарда Второго* (по пьесе Марло). Это была его первая заявка на новое решение неразрешенной Рейнхардтом проблемы поэтической речи на сцене. Он требовал «гестической речи»¹.

Однако самым главным представляется то, что во время всеобщей удовлетворенности театральным копированием художественных произведений Рейнхардт удивительно чутко ощутил потребность в их творческой интерпретации. Он утвердил право театра на современное толкование «музейной» классики.

Станиславский, охваченный священным трепетом, отдал всю свою жизнь искусству, будучи убежденным, что театру неизменно принадлежит большая роль в человеческом обществе.

Антуан и Брам не были людьми театрального мира, но почитали своим гражданским долгом помочь театру завоевать достойное место среди тех сил, которые формируют социальную жизнь общества. Они могли бы жить вне театра, но добровольно жили в нем.

Актер Рейнхардт любил театр, театр, как он есть.

Однако его любовь была «земная»: театр был для него не капризной любовницей, а супругой на всю жизнь, равно привлекательной и тайнами красоты и своим состоянием. Земная природа рейнхардтовских театральных страстей не ограничивала размах его поисков, но влияла на глубину художественной разведки.

Каково же было мировоззрение Рейнхардта-художника? Человек — мера всех вещей и ценностей. Критерий человечности — гётовский: благородство, доброта и щедрая готовность оказания дружеской услуги. Прибавим: терпимость, чуткость, прощение человеческих слабостей. Наряду с прозрачным, светлым оптимизмом он знал цену и флеру гофмансталевского сомнения в стабильности мира.

Миллер в исполнении самого Макса Рейнхардта — классический «маленький человек»: верноподданный, за-

¹ В главе о Брехте я пытаюсь расшифровать это эстетическое понятие.

путанный. Актер показал его поразительную эволюцию, которую он переживает в течении одной лишь сцены. Трус вступает, наконец, в единоборство со всемогущественным президентом, защищая честь дочери.

Пауля Вегенера внешне можно было сравнить с тяжелой глыбой, способной раздавить человека. Зритель, впервые увидев его, верил, что это он, свирепый президент фон Вальтер. Его окружал роскошный зал с различными потайными шкапами и дверями. По ходу действия открывалась стена, и в полумраке уходящего вглубь помещения Вурм «колдовал» над фальшивками и анонимками. Искусством режиссера и художника сцены дорисовывался шиллеровский образ правителя, вся государственная «мудрость» которого заключалась в умении плести интриги, заниматься шантажом и организовывать слежку.

По социальному положению Рейнхардт — предприниматель-капиталист, из крупных. Он же был убежден, что стоит над партиями и творит свободно, как истинный художник. На цензурные рогатки он наталкивался редко и редко ставил по соображениям рентабельности сомнительные в литературном отношении пьесы, хотя это мог быть «верняк». Видя восторги публики, «клюнувшей» на какую-то салонную шутку Вернейля, он наверняка пожимал плечами — ведь, собственно, можно было бы и не ставить этой дряни.

При встречах он с одинаковым любопытством рассматривал со всех сторон седовласого, краснощекого статного бунтаря Артура Голицера и желчного балтийского барона-карателя Иксюля. У меня сложилось впечатление, что он не желал вникать в суть «проклятых» современных социальных вопросов и нарочно отодвигал их в самый отдаленный угол своего сознания. Он культивировал иллюзии о «всесилии человеческого духа», которому был предан всем своим существом. Значит, Макс Рейнхардт помогал внедрению иллюзорных представлений в пользу правящего класса? Не правда ли? Но так ли обстояло дело в действительности?

«Всесилие человеческого духа!» С помощью этой доктрины успешно заводят в тупик упрямых, но доверчивых мечтателей, а бунтарей увлекают прочь от конкретных и опасных идеалов. Бодряя интонация политиков, философов, социологов, декламирующих во весь голос: «человеческий дух — всесилен!» — непременно вы-

зывает ироническую улыбку: «экие любители ловить простачков!» Но стоит заговорить об этом «всесильном человеческом духе» людям искусства, и — о чудо! — оживают народные идеалы и надежды. Хочешь не хочешь, а, оживляя лучшие образы, созданные классиками, режиссер-художник воскрешает былую объективную правду народных идеалов.

Когда в 10-х годах маркиз де Поза в спектакле *Немецкого театра Дон Карлос* страстно призывал бороться с интеллектуальным угнетением, то в этот момент восстание шиллеровского героя могло бы оказаться боем местного значения — ведь вильгельмовская цензура действовала тогда осторожно. Это так. Но горячие, одухотворенные слова Шиллера врезали в народную память образ человека, мыслящего свободно, а значит, свобододлюбивого; такой человек, воплощающий мощь духа, стал необходимым жителем мира.

Художественные образы классиков зароняли в сознание многих зрителей зернышки и зерна гуманистических верований. У одних они погибли, у других же взошли, дав хорошие ростки. И если жизнерадостность и праздничность, которые излучали рейнхардтовские спектакли, ласкали слух и глаз носителей фраков и смокингов, зрителей первых рядов, то те же самые спектакли покоряли сердца беспокойной молодежи.

Фридрих Вольф как-то сказал мне в Москве, что рейнхардтовские спектакли сообщали ему бодрость, твердость и мятежный дух, в которых нуждается борец-революционер!

В эпоху, когда доступ к искусству расширяется, произведение подлинного искусства, независимо от субъективных намерений их создателей, могут быть использованы не только одной стороной, но и ее противниками. Вот почему случилось так, что театры эпикурейца Макса Рейнхардта, провозгласившего себя художником, стоящим над партиями, оказали духовную помощь политическому прогрессу.

Рейнхардт недолюбливал монархию Вильгельма II, ее институты и образ мышления. В своем театре он никогда не предоставлял трибуны пруссачеству, немецкому раболепию, проповедникам шовинизма. Зато он широко открыл доступ беспощадному сатирику, зло высмеивавшему немецкий буржуазный образ жизни, Карлу Штернхейму. Надо думать, что будь Макс Рейнхардт арийцем

самой чистой крови, все равно гитлеризм возненавидел и очернил бы его личность и его творения.

Начало широкого распространения цивилизации и научных знаний означало для театра наступление «поэтической эры», освободившей театральных деятелей от многих догм и предрассудков. Творческий дух рвался к неведомым возможностям, не дожидаясь ни критического отбора накопленного опыта, ни научной систематизации, ни научных прогнозов путей в будущее. Колдовали, подобно средневековым алхимикам, колдовали все — люди с острой интуицией, фанатики эксперимента, путешественники — первооткрыватели новых истин.

В России К. С. Станиславский пробился от алхимии к химии, достигнув научного понимания природы актерского искусства. Именно он определил, что искусство артиста предстает как подлинное искусство, когда оно, рождаясь с помощью драматургии, творит само. С этой позиции он и разработал последовательное развернутое учение о творчестве актера.

Макс Рейнхардт же всегда упорно отказывался от даже краткого изложения своего эстетического кредо. Лишь к пятидесятилетию он написал небольшую статью о своем театре. Она была по-человечески трогательной, но слишком общей. Рейнхардт так и остался алхимиком. Этот алхимик легендарной мощи вернул времени многие дары, которые оно дало ему взаймы. Он передал потомкам богатые открытия и новаторские изобретения. Некоторые из них были необходимы немецкому театру, другие — театру мировому.

Я лично особо выделяю *рейнхардтовскую модель синтетического театра*, его сцену-арену, а также выдвижение принципа *новой интерпретации классиков*. Он предлагал решения половинчатые, ограниченные, временные. Но сегодня эти проблемы оказались магистральными в любой европейской стране. Режиссеры, декораторы, музыканты сегодня находят лучшие решения. Воздадим же славу тому, кто в начальные годы нового века так настоятельно ощутил необходимость новых решений!

Жизнь Рейнхардта, который в течение многих лет являлся объектом острой зависти, повернулась от «счастья» к «несчастью». Пискатор как-то рассказал мне в Москве, что в Америке Рейнхардту не удалось режиссура киноленты *Сон в летнюю ночь* по комедии Шек-

спира. Но именно постановка этой комедии в начале века стала его триумфом и закрепила за Рейнхардтом славу великолепного режиссера. В Новом же свете Рейнхардт оказался вынужденным зарабатывать себе на жизнь уроками сценического мастерства.

Посмертная слава пришла на смену забвению. В 50-х годах его творческое наследие стало объектом пристального внимания и имя Рейнхардта, подвергавшегося на склоне жизни травле и унесшего в могилу боль обиды от незаслуженного равнодушия, вновь засверкало на театральном небосклоне.

АНТЕР РЕЙНХАРДТА — САНДРО МОИССИ

Градостроители втиснули между *Бургтеатром* и императорской городской резиденцией венский *Народный сад* — по бокам тенистые мрачные аллеи, пестрые композиции цветочных клумб, расположенных посредине, и памятник Грильпарцеру у задней ограды. Драматурга, стоящего в глубокой задумчивости, окружают барельефы. Скульптурные грильпарцеровские герои уставляют пустые глазницы на фланирующие парочки.

Весенними и летними днями 1901 года можно было часто увидеть молодую девушку и юношу, устроившихся на уединенной скамейке сада. Молодая пара, щадя пришедших отдыхать людей, как правило, старалась держаться возможно дальше от них. Дело в том, что она вдалбливала ему правила немецкой грамматики и фонетики.

Около семи часов девушка и юноша выходили из парка и скрывались в дверях служебного входа в *Бургтеатр*, где оба служили статистами.

Знаменитый Йозеф Кайнци — премьер среди премьеров этого театра — обратил внимание на то, с каким увлечением жестикулировал в толпе наш знакомый юноша из *Народного сада*. Фамилия статиста была непривычной: Моисси. И акцент ужасающий — не поймешь, то ли он по-немецки говорит, то ли по-итальянски...

По просьбе Кайнца была создана специальная комиссия, в которую вошли крупнейшие актеры с мировым

именем: Зонненталь, Левинский и другие. Старики, нередко излишне требовательные к молодежи, заявили: «Этот Моисси не пригоден для сцены. Пусть остается статистом».

Но Кайнц не захотел смириться с заключением авторитетов и представил молодого человека директору пражского немецкого театра Анжелю Нейману... И вот безымянный статист стал актером Сандро Моисси.

Бурный темперамент молодого исполнителя сразу же завоевал себе многочисленных поклонников. Но было много и таких, кому не нравилась его своеобразная игра: он не ходил, а метался по сцене, казалось, у него было четыре, шесть рук... Публику шокировал и его иностранный акцент и непривычная для немцев мелодичность речи.

Вскоре Моисси покидает Прагу и отправляется в Берлин*. Вначале он подыскал себе ангажемент в театре М. Рейнхардта, который, используя большой успех постановки *На дне*, всячески «обкатывал» этот спектакль. В нем Моисси сыграл ряд ролей (во втором и третьем составах). На зиму ему удалось получить ангажемент в одном из берлинских третьеразрядных театров*. Он выступил в роли молодого, одичавшего от страсти Голо в трагедии Геббеля *Женевьева* и произвел фурор.

В этот находившийся в стороне от культурной жизни столицы театр заглянул известный публицист Максимилиан Харден*. Игра Моисси увлекла Хардена, который сам обратился к профессии журналиста после неудавшейся попытки стать актером.

А тут как раз для очередной премьеры Рейнхардта *Зеленый попугай* А. Шницлера понадобился актер многостороннего дарования. Рейнхардт и его помощники уже давно и безуспешно искали подходящего исполнителя. Вот тогда-то Харден и сказал, что Сандро Моисси мог бы превосходно сыграть роль Анри.

Так, актер, которого в прошлом приглашали лишь на одно лето, возвратился на сцену Рейнхардта исполнителем главной роли в ответственной премьере.

Репетиционный период был для Моисси мукой. Он был не просто новичком, но и полуголодным, плохо одетым актером-пролетарием. Припоминаю, как он с горечью рассказывал, что его именитые коллеги на каждом шагу давали почувствовать социальную разницу между ним и ими.

Премьера превратилась для Моисси в триумф. Вызывала восторг артистичность, с которой он вел свою роль. Глубокая скорбь любящего человека, открывшего неверность своей жены, потрясала, а его речь пылала пафосом мести оскорбленного и униженного артистократией представителя «третьего сословия».

После этого успеха актерская карьера Моисси была обеспечена раз и навсегда. Он получал много ролей и ролей разнообразных. Но прежде всего полностью развилось то направление его творчества, которое отражало страдания несчастной, обреченной на гибель молодежи. В драме Франка Ведекинда *Пробуждение весны* он сыграл роль подростка Морица Штиффеля, который погибает от беспомощности и незащитности перед лицом мещанской твердолобости и жестокости своих родителей.

Моисси и Ромео интерпретировал как представителя «обреченной на смерть молодежи». В его исполнении именно избыток чувства, с которым юный Монтеки принимает все дары и удары судьбы, приводил его к гибели. Отвергнутый Розалиндой, он мрачно бродит по веронским улицам, убийственно безразличный ко всему, что не связано с ней. Счастливая любовь к Джульетте довершает ту разрушительную работу, которую начала любовь несчастная.

И в образах Гамлета и Освальда Альвинга * у Моисси также проскальзывали прежде всего черты незащитности молодого человека перед лицом жизни.

Тема «обреченной на смерть молодежи» нашла свое выражение в трактовке роли сына в *Костре* Августа Стриндберга *. Моисси только намечает заложенные Стриндбергом натуралистическо-патологические черты (по пьесе он алкоголик и физически недоразвит), но зато создает законченную картину глубочайшего отчаяния молодого человека, который вырос без любви и продолжает жить в атмосфере семьи, отравленной пороками, обманом и ненавистью. Он поджигает дом, исполненный сознания, что совершает справедливый и необходимый акт. Моисси ждет пламени, которое должно охватить дом, с почти безразличным, тихим спокойствием. Такая трактовка еще более сгущала и без того трагическую атмосферу пьесы Стриндберга.

Для Рейнхардта как режиссера была характерна не только радость открытия молодого таланта, но и любовь к экспериментированию. А для Моисси, как актера, во-

прос открытия новой темы творчества был равносильен вопросу «быть или не быть». В противном случае он неминуемо застыл бы на одном месте. Тем более что тема отчаяния могла быть для большого актера лишь переходной.

Рейнхардт стал пробовать Моисси в ролях, диаметрально противоположных всему игравшемуся им до сих пор. Вместо хороших, справедливых, но меланхолических и неприспособленных к жизни натур, он должен был создавать характеры сильные, но с этической точки зрения сомнительные, порой даже аморальные, жадные до наслаждений, жизнеустойчивые. В исполнении Моисси эти образы привлекали своей несокрушимостью, блеском, даже талантливостью. Шпигельберг из *Разбойников** в толковании Моисси оказывался шарлатанствующим политиком-демагогом, агитировавшим живо, умело, остроумно, смешно.

Мефистофель Моисси* был первоклассным бойцом словесных дуэлей, ослепительным циником, чертом, развлекаясь преследованием людей, превращением жизни в театр. Зритель, увидев Сандро, соглашался со словами господними о Мефистофеле:

«Из духов отрицанья
Ты всех менее
Бывал мне в тягость,
Плут и весельчак»¹.

Своеобразной была и трактовка Моисси образа Клавиго*. В сцене приема французских гостей Клавиго — Моисси демонстрировал светскую любезность, образованность, что вполне соответствовало тексту Гёте. Но в исполнении Моисси этот честолобивый мечтатель, этот не потерявший совести грешник был украшен очаровательным наивным кокетством. Смерть Клавиго от руки мстителя Бомарше воспринималась публикой с сожалением: «Жаль, вообще-то он был неплохим парнем!»

С социологической точки зрения эти сценические образы отражали весьма противоречивый процесс. Напомним, что идеи Ницше о праве угнетения слабого сильным, об отсутствии моральных обязательств у «сверхчеловека» казались некоторым прогрессивным писателям того времени, например Ибсену, якобы пригодными для

¹ Здесь и далее стихи из *Фауста* даются в переводе Б. Пастернака (И. Гёте, *Фауст*, Гослитиздат, 1957).

борьбы с мещанским строем мыслей, сковывавшим развитие передового мировоззрения. Полемизируя с тем мещанским представлением о добродетели, которое либо лицемерно прикрашивало трусливую пошлость, либо хотело обеспечить место под солнцем для бездарной смиренной посредственности, эти писатели возводили на пьедестал всякого, кто презирал мещанские добродетели.

Через «моцартовские» натуры должно было раскрыться и творческое бессилие враждебных людям «сальериевских» натур. Через характеры «прожигателей жизни» — глубокая аморальность мнимой добропорядочности. Поскольку эти «герои» сознательно отвергали понятия мещанской морали, постольку они выделялись как люди, действовавшие по ту сторону добра и зла. Но поскольку эти же «герои» обладали несокрушимой энергией как в добрых, так и в дурных делах, как в победах, так и в поражениях, постольку они выделялись как особо выдающиеся представители рода человеческого.

В этом отношении характерен образ Дюбеда из комедии Б. Шоу *Врач на распутье* *. Дюбеда — мошенник: он обманывает свою жену, жертвующую собой для него, он живет мелким жульничеством и вымогательством, но он же обладает и способностью вызывать глубокие чувства, дарить счастье. Он очень талантливый художник, влюбленный в искусство, ибо оно приносит счастье. В комедии Шоу больной Дюбеда добивается полной победы над достойным врачом, который, как оказывается, приводит к смерти своего пациента — соперника и антипода.

Моисси играл смерть милого обманщика и художника захватывающе. Бледный сидел он в глубоком кресле, но даже тяжелая болезнь не в состоянии была помешать переполнявшей его радости бытия. Он бесечно болтал, заражая всех весельем. Комната становилась светлее и радостнее от одного его присутствия. Субъективные намерения Шоу, Рейнхардта и Моисси — дискредитировать ядовитую мещанскую мораль — сами по себе были похвальны, но объективно это содействовало идеализации авантюриста, утверждению философии сибаритства и морального нигилизма.

Создание этого образа сделало Моисси признанным любимцем жадной до сенсаций берлинской публики. Он стал «кассовым» актером, предметом девичьих мечтаний.

Но перед Моисси вновь со всей настойчивостью вставал вопрос: куда он идет? Так он, пожалуй, превратит-

ся в доходного, популярного, как тенор, актера, но перестанет быть художником. Любовь Рейнхардта к экспериментированию открыла перед Моисси ряд новых ролей, в которых он мог достойно проявить себя.

Рейнхардт готовил постановку дилогии Гёте *Фауст*, которая должна была закрепить за ним славу первого мастера среди мастеров немецкого театрального искусства. Над ролями Фауста, Мефистофеля и Гретхен работали одновременно по три равноценных исполнителя. Таким образом, состоялись три премьеры первой части трагедии *Фауст*. На второй премьеры Моисси играл Мефистофеля, а на третьей Фауста.

В исполнении Моисси молодой, преображенный Фауст неожиданно выглядел изможденным; он захватывал публику главным образом лишь убеждающей передачей фаустовской пантеистической философии. Зато старого Фауста, образ которого весьма редко удавался исполнителям этой роли, Моисси играл своеобразно и сильно. Перед публикой возникал один из тех людей, которые не только самозабвенно отдавались поискам истины, но и были фанатически преданы этим исканиям. Соответственно замыслу Гёте, он жаждал приобретения знаний любой ценой, пусть даже ценой преступления. Глядя на Фауста — Моисси думалось: вот таким мог быть средневековый алхимик, искавший тайну философского камня. Одновременно это страстное самовыражение делало его близким и современникам.

На премьере *Царя Эдипа*, поставленного Рейнхардтом в цирке Шумана, главную роль играл П. Вегенер. Лишь позднее эта роль перешла к Моисси. Актер словно выск из мрамора черты сохранившегося в софокловской трагедии героя древнего народного мифа. Эдип — народный герой, однажды освободивший фиванцев от сфинкса, а затем добровольным отречением от трона спасший свой народ от войны и бедствий. Эдип — молодой царь, глубоко тронутый страданиями своего народа, со всей энергией разыскивает того, кто повинен в появлении моровой язвы. В построении роли, рассчитанном на трагический эффект, решающее значение имел эпизод со старым пастухом.

Эдип мог бы уклониться от необходимости обнародовать только что раскрывающуюся страшную правду. Он мог бы приостановить розыски виновного, тайком покинуть город и спасти народ от мора. Но Эдип не де-

лает этого, а, напротив, продолжает свои поиски. Моисси играл этот эпизод с необузданной, упрямой дикостью. Он неистово нападал на пастуха и буквально «выжимал» из него всю правду. Мы, видевшие Моисси в этой незабываемой сцене, внезапно открывали в Эдипе гордого человека, которого ничто на свете не может отвлечь от поисков и обретения правды¹.

Благодаря Эдипу Моисси приобрел мировую известность.

Фауст закрепил позиции Моисси как создателя образов правдоискателей и борцов за идею. Годом раньше он играет маркиза де Позу*. Первая встреча Позы с Дон Карлосом производила необыкновенное впечатление. Гражданин будущего века, собирающийся претворить в жизнь свои огромные политические планы, он всего лишь на несколько лет старше юноши Дон Карлоса. Кто он? Неврастеник? Человек действия? Глаза задумчиво и будто нежно смотрят на юного друга. Но в действительности глядят мимо него, в какие-то далекие неведомые миры. Он фанатик, для которого самое дорогое в жизни — осуществление своих идей. Во имя этих идей он будет словно шахматную фигуру двигать Дон Карлоса, но во имя этих же идей без размышления отдаст и собственную жизнь.

В исполнении Моисси образ маркиза де Позы обрел ту внутреннюю сложность и противоречивость, которые были заложены в нем Шиллером, черты этакого «иезуитизма добродетели».

Очень сильное впечатление производила главная сцена Позы — его разговор с Филиппом. Сначала вопросы и возражения деспота приводят Позу в замешательство. Неужели мыслимо, чтобы кто-либо мог так низко ценить человека, как это делает король? Затем им овладевает глубокое волнение оттого, что король не разделяет его столь простой правды. В ответ на приглашение высказаться, он предпочитает смолчать. Но потом, будучи не в силах сдержаться, вступает в разговор, нападает на короля с обвинениями и, забыв о том, кто стоит перед ним, рисует деспоту свой идеал людей, которые хотят и могут быть творцами счастья.

¹ Некоторые советские исследователи, в том числе А. Гвоздев, почему-то создали легенду о Моисси — Эдипе, как о смиренном фаталисте. Верное описание его игры дается только А. Дейчем (см. кн. *Память сердца*, М., «Искусство», 1968).

В отличие от писателя, актер в своем творчестве ограничен извне. Он получает роль. Эта роль предопределяет тему. Но наличие у актера высокой душевной настройки, помогающей в создании сценического образа, обнаруживает его внутреннее родство с этой темой. То глубокое, все возмраставшее участие, с которым Моисси воплощал натуры, боровшиеся за правду, убеждало в том, что он проделал значительный путь в своем идеологическом развитии.

Время шло. Приближался 1914 год. Предвоенная атмосфера накалялась. Людей, ставивших перед собой вопрос, какие ужасы ожидают мир в будущей войне, становилось все больше. Все больше людей понимало необходимость что-то делать, чтобы предотвратить нависшую угрозу разрушения, вступить в борьбу и уничтожить этот страшный социальный механизм, который неотвратимо работал на войну. Вот в это самое время, в период, когда появилась особенно острая потребность в глубоких, указывающих жизненные пути произведениях, произошла творческая встреча Моисси с русской драматургией.

В репертуар немецких театров русская драматургия начала проникать уже в первом десятилетии XX века. В Берлине, в *Немецком театре* Рейнхардта шли *Ревизор* Н. Гоголя и *Власть тьмы* Л. Толстого. Передовой образованный директор одного из берлинских театров Евгений Роберт впервые в Германии поставил *Чайку* А. Чехова и *Дни нашей жизни* Л. Андреева (в немецком переводе эта пьеса шла под названием *Стубенческая любовь*). Во втором десятилетии позиции русской драматургии упрочились. Возрастал интерес к Чехову. Правда, на постановку его драматических произведений отваживались лишь немногие передовые театры.

Рейнхардт поставил *Иванова*. В Берлине, в Мюнхене (*Камерный театр*) и в Вене (*Новая Венская сцена*) был поставлен *Вишневый сад*. *Живой труп* шел почти во всех театрах Германии и Австрии. *И свет во тьме светит* ставился одновременно на двух берлинских сценах. Не была забыта и комедия Л. Толстого *Плоды просвещения*. Многие театры играли пьесу Е. Чирикова *Евреи*. Разумеется, в этот период просачивались на сцену и второсортные вещи, вроде *Ревности* М. Арцыбашева.

Немецкая литературная и театральная критика того времени объясняла успех А. Чехова и Л. Толстого не

только в Германии, но и во всем мире тем, что в их произведениях была отражена неведомая европейской публике жизнь, что они имели своеобразную художественную форму, что созданные ими образы были потрясающими по своей яркости и силе. Словом, пьесы русских драматургов во многом превосходили лучшие пьесы мировой литературы того времени. Их успех был в первую очередь успехом идеологическим. Предвоенный и военный период был временем активизации классовых боев, находивших свое отображение в активной идейной борьбе.

Если чеховское представление о мире открывало немецким интеллигентам глаза на то, что жить дальше так, как живут люди, значит жить не по-человечески, аморально, то потрясавшие своей правдой произведения Л. Толстого говорили о необходимости радикального обновления жизни. В Германии было не так уж много последователей учения Л. Толстого, но в целом его влияние на немецкую интеллигенцию было велико. Причины этого заключались в том, что его произведения укрепляли стремление к изменению образа мыслей и самой жизни.

Созданные Моисси толстовские образы убедительно показывают, в какой степени актер усиливал идеологическое влияние Л. Толстого на немецкого зрителя. Начало было положено ролью Никиты (*Власть тьмы*), которого Моисси играл в соответствии с толстовской характеристикой щеголем, не задумывающимся над тем, что он делает и для чего живет. Критика отмечала то огромное впечатление, которое производило покаяние Никиты.

Затем последовал Федор Протасов (*Живой труп*). Напрашивается одно сопоставление, подчеркивающее значительность интерпретации Моисси.

Впервые мне повелось увидеть *Живой труп* в Венском Бургтеатре. В этой постановке произведение Л. Толстого выглядело бульварной пьесой. Отто Треслер играл Федю как хорошего человека, опускавшегося все ниже и ниже. В интерпретации же Макса Рейнхардта драма Л. Толстого была подлинно поэтическим произведением, трогательно повествовавшим о поведении человека большой и чуткой души. Правда, грань, которую Толстой проводит между Федей, с одной стороны, и Карениным и «светом», к которому принадлежит послед-

ний,— с другой, была стерта, что вело к притуплению острой социальной критики Толстого. Однако сопоставление трактовки *Бургеатра* с тем, что было сделано в Берлине, рельефно показывает значительность берлинского спектакля.

Как играл Моисси Федю Протасова? Первое сильное впечатление он производил в сцене с цыганами. Перед нами был философ тоски. К нему подходила та характеристика, которую Шекспир дает Жаку в комедии *Как вам это понравится*: «Он высасывает меланхолию... как ласочка высасывает яйца». Моисси — Федя с наслаждением бросается в море горьких страданий. Лучшего жизни предоставить ему не в состоянии. Самым разумным было бы теперь, именно теперь уйти из жизни. Сцена с сестрой Лизы, Сашей, была вторым моментом проявления высокого артистического мастерства Моисси. Трактовка этого эпизода, очевидно, основывалась на ремарке Толстого: «Молчание. Оба (подчеркнуто мною.— Б. Р.) смущены».

В Саше, пока еще неосознанно, зарождается большая любовь. Тонко чувствующий Федя улавливает это. Он должен сделать что-то, чтобы предотвратить созревание этого чувства и в то же время не покалечить человеческую душу.

Вот Федя — Моисси отклоняет предложение Саши вернуться к жене. Проявляя необыкновенное искусство психолога, так осторожно и с таким тактом он произносит «нет», что отказ не ранит сердце. Он ощущает самые скрытые, едва уловимые движения души, переполненной изумительной нежностью. Но внешне он остается как бы безразличным, нейтральным, незаинтересованным.

Грязный трактир. У посетителей грубые, тупые физиономии, но встречаются здесь и простые хорошие лица. Вот Протасов. Мы любовались его изяществом. Теперь он одет в какие-то рваные лохмотья. Его вдохновенное лицо резко контрастирует с одеждой и окружением. Свою историю он рассказывает эпически спокойно, словно поучительную притчу. И сквозь все это сквозит двусмысленность его нынешнего положения. И хотя вследствие ухода от света он становится живым трупом, рядом с Федей Протасовым, озаренным благородной человечностью, люди, прочно утвердившиеся в жизни, кажутся трупами.

Вот Федя перед следователем. Он еще не сказал ни одного слова, но его молчание красноречиво. Протасов

совершенно игнорирует развалившегося в служебном кресле чиновника. Он держится крайне отчужденно. Следует краткий обмен репликами. С какой сдержанной враждебностью отвечает Протасов допрашивающему его чиновнику! А тот продолжает задавать свои глупые и пошлые вопросы. «Так прочь же пассивное сопротивление! Это существо в мундире слишком тупо, чтобы воспринимать спокойно сказанное правдивое слово!» Кажется, что Федя думает именно так. Словно тигр он брошается на следователя, исполняющего свою недостойную роль защитника подлых аморальных установлений. Непростой поток обвинительной речи Феде — Моисси, казалось, невозможно было остановить никакой силой. Моисси в этом бунтарском монологе вышел за рамки рейнхардтовского замысла спектакля.

Последняя сцена. Федя лежит на полу, истекая кровью. По тексту Толстого его прощальные слова просты и деловиты. Благодаря бессмысленным нормам, установленным людьми, отношения между ними, казалось бы регулируемые просто, запутаны настолько, что их можно распутать только одним путем: самоубийством без вины виноватого.

Он плачет слезами облегчения. Наконец-то он освободился от тяжелой необходимости жить, все сошло благополучно и он может уйти из жизни со спокойной совестью. Так у великого реалиста Толстого. Моисси же делает акцент на другом. И на первом плане оказывается обращение Феде к Лизе, которую он просит простить его. (Актер ли толкнул режиссера Рейнхардта на ложный путь или было наоборот — не знаю.) Мизансцена финала походила на традиционное изображение положения Христа во гроб, что накладывало ненужный религиозный оттенок.

В роли Сарынцова (*И свет во тьме светит*) я видел Фридриха Кайслера*. В его толковании толстовский герой был человеком могучего сложения, упрямым и своенравным. К своей идее он относился как к тяжелой обязанности, проводил ее строго ожесточенно. Портил жизнь и себе и людям. Однако надо признать его несгибаемую стойкость в борьбе.

В конфликте Сарынцова с его женой Марьей Ивановой Кайслер, следуя Стриндбергу, в пьесах которого он часто и превосходно играл, видел пример «вечного» непонимания, разъединяющего мужа и жену. Из исполне-

ния Кайслера невозможно было понять, сочувствует он идеям Толстого или нет. Кайслер играл абстрактную трагедию одиночества.

Моисси же играл Сарынцова так, словно защищал свое собственное дело. Он говорил, как учитель, для которого важнее всего, чтобы люди усвоили правду. Он очень ясно и очень спокойно разъяснял Марье Ивановне, что жить за счет эксплуатируемых крестьян нечестно. На его скорбном лице отражался ответ радостного волнения: ведь он вершил дорогое ему дело. Она — женщина «ласковая» и страдающая — как будто слушает, но продолжает «свое».

Именно потому, что Моисси спокойно и уверенно проповедовал правду Сарынцова, а она в душе Марьи Ивановны не вызывала никакого отклика, и возникало ощущение, что Марья Ивановна из породы тех «добрых», а в действительности жестокосердых людей, которые ни за что не желают отказываться от своих несправедливых привилегий.

Моисси подчеркивал капитуляцию Сарынцова. После того как он рассказал жене о своем намерении раздать землю крестьянам и увидел ее искаженное болью лицо, он сразу же сложил оружие. Таким образом, актер невольно обнажил внутреннюю противоречивость идеи «непротивления злу»: борющийся человек, если он не хочет оказаться побежденным, вынужден причинять ущерб своему противнику.

В финальной сцене Сарынцов — Моисси, скорчившись, лежит на софе и размышляет: как это могло случиться, что Люба должна выйти замуж за пошляка, что Василий стал ренегатом, что в доме звучит дешевая, мерзкая танцевальная музыка? Мы слышим последние слова драмы: «Василий Никанорович вернулся, Бориса я погубил, Люба выходит замуж. Неужели я заблуждаюсь? Заблуждаюсь в том, что верю тебе? Нет. Отец, помоги мне!»

Потрясенные, мы прощаемся с человеком, который бесплодно жил, потому что не понял, как надо бороться.

После своей работы над толстовскими образами Моисси раз и навсегда стал в полном смысле слова актером-проповедником. В соответствии с этим он изменял трактовку ранее сыгранных ролей. Теперь в его исполнении Гамлета проступили черты активно действующего мыслителя, который бичует подхалимов, обманщиков, по-

сителей порока. Теперь особенно напряженным стало столкновение Освальда с пастором Мандерсом. Освальд — Моисси страстно боролся с глашатаем гнилой лицемерной морали, ясно и открыто ненавидел зло.

Путь к углубленному раскрытию образа указали Моисси А. Чехов и Л. Толстой. Моисси отвергал плакат как художественный метод при воплощении злого начала. У Шиллера в тексте есть обстоятельное описание внешности Франца Моора: он — воплощение безобразия. Но Моисси, играющий Франца Моора, не был ни красив, ни безобразен. Шиллер говорит о «деревянном» Франце, а у Франца — Моисси были изысканные светские манеры. Франц — человек интеллекта. И Моисси демонстрирует мастерство, даже виртуозность, с которой второй сын графа пользуется оружием своего острого ума, дабы «исправить» несправедливость природы. Он тонко отравляет сознание старика Моора, озабоченного поведением своего любимого беспутного сына. Он обрабатывает отца так, что тот поручает Францу написать своему брату строгое письмо. Монолог, в котором раскрывается вынашиваемый Францем план устранения отца, — блестящий образец безупречной логики и изобретательности.

Франц достигает своей цели: он — владетельный граф.

В трактовке Моисси падение Франца начинается сразу же после победы. В сцене с Амалией он пьян. Франц наказан еще до известия о нападении разбойников. Его ум вянет, в голове и сердце — пустота, он — духовно мертв. Мы часто пользуемся выражением «человеческое отребье». Совершенно реальное содержание, скрывающееся за этим выражением, легло в основу образа того Франца Моора, которого играл Моисси в последних действиях. По замыслу Шиллера, Франц Моор должен вызывать у зрителя ужас и таким образом отвращать его от порока. Моисси воплотил художественный и моральный замысел поэта на свой лад.

В начале войны 1914 года шовинистический угар охватил и впечатлительного Моисси. Он стал добровольцем-летчиком, попал в плен к французам. Из-за болезни легких ему разрешили жить в нейтральной Швейцарии. Моисси возвращается в Германию, излечившись от болезни и военного пыла. Он снова играет в *Немецком театре*, причем преимущественно роли проповедников добра. Образы, создаваемые им, живо перекликаются с антивоенными настроениями.

Война окончилась, Кайзера прогнали, но в Германии остались генералы и банкиры. В России возникло первое в мире государство рабочих и крестьян. Это было то новое и главное, что оказывало решающее идеологическое воздействие на весь мир, в том числе и на идейную борьбу в Германии. Каждый человек должен был определить свое отношение к новому обществу. Рано или поздно. Отношение к «русскому вопросу» было уже тогда мерилом наличия в людях гуманистических идей. К «социальному эксперименту», как тогда называли социалистическую революцию многие представители зарубежной интеллигенции, Моисси относился с глубоким сочувствием и живым интересом.

В поисках новой роли, которая давала бы ему возможность этически воздействовать на зрителя, Моисси вновь обращается к Толстому. *От ней все качества* — всего лишь двухактное произведение, и роль прохожего нельзя назвать слишком выигрышной. Несмотря на это, Моисси выбирает именно эту роль.

Как я тогда отчетливо увидел, произведение Л. Толстого на деле является народной притчей, реалистической по своей природе. В ней содержится куда более глубокий смысл, чем просто указание на пагубное воздействие водки. Такая трактовка определила и принцип декоративного оформления: обыкновенная изба без всякой натуралистической детализации. Крыши над избой нет. В первом действии небо усыпано звездами. Во втором оно покрыто бегущими облаками. Манера игры представлялась мне реалистической, спокойной и суровой. В репетиционный период выявилось полное единодушие между Моисси и мною в трактовке пьесы.

Как играл прохожего Моисси? За широкой спиной Тараса стоит Некто. Это — худющий человек в очень коротком пиджаке и стареньких брючках. В петлице какой-то полевой цветок. Он свидетельствует о странствиях по широкой степи, а также о том, что владелец его шел весело, с легким сердцем и беззаботно отдыхал. Широко раскрытые глаза прохожего подтверждают то, о чем свидетельствует цветок.

Тарас приводит прохожего в избу Марфы на ночлег. Он останавливается у порога. Что ж, он переждет, пока кончится перебранка крестьянки с Тарасом — это неприятное, но неизбежное вступление. За ним безусловно должны последовать разумные слова. Так и происходит.

Хорошо посидеть с людьми вечером в теплой комнате. Прохожий блаженствует. «Процесс» отогревания Моисси показывает отнюдь не через натуралистические «фокусы», вроде потирания рук и тому подобных деталей. Он затевает умную беседу, со смаком рассказывает о своей жизни, временами удивленно покачивая головой. Он говорит о власти водки над неким «субъектом» в третьем лице, словно рассказывает новеллу. В этом эпизоде вновь проявлялось искусство Моисси вскрывать двойственный смысл фактов.

При первом своем появлении прохожий держит себя независимо, и публике еще невдомек, что этот человек утратил всякую гордость. Раскрывавшаяся во время его рассказа полнокровная человечность «субъекта» постепенно захватывала слушателей. Только теперь зрители начинали понимать и чувствовать, каким неполноценным человеком он был, если мог привыкнуть и абсолютно равнодушно относиться к оскорблениям и унижениям.

Входят пьяные мужики. Идиллия окончилась. Крик, ссора и брань наполняют избу. Скромно сидящий у стола прохожий не обращает внимания на эту суматоху. Михайла собирается «по всем правилам» избить свою бабу. Прохожий неожиданно вскакивает и окликает мужика. Тот оборачивается. Перед ним — тощий человек. Стоит только шевельнуть рукой, и его не станет. Это понимает и прохожий, но он все же говорит: «На, бей. Что ж не бьешь? Бей». Крестьянин останавливается: за всю свою жизнь он ни разу не видел, чтобы кто-либо давал себя бить вместо другого.

После бури неожиданно наступает затишье. Мужик предлагает прохожему стакан водки. Короткое раздумье, и Моисси принимает его: ведь ему предлагают мир. Вот они опять за столом, но теперь их пятеро.

У Толстого следует ремарка: «Очень захмелевший». Верно, водка действует на прохожего. Но на Моисси гораздо большее впечатление производит то, что люди дружески относятся к нему, что они шутят, смеются, любят друг друга. Моисси пьянеет именно от этого. Он оживает. Он доверяет собеседникам мечту своей жизни. Рассказывая об «экспроприации», он со свойственной ему высокопарно-интеллигентской манерой разъясняет им азбуку социальной революции. Он должен излить свои чувства. Он наклоняется вперед и, блаженно тая, вскри-

кивает: «Бабушка, я любовь имею к тебе и ко всем людям. Братцы миленькие». Он поднимается и, как это указано у Толстого, поет революционную песню.

На репетициях мы долго думали и обсуждали, какую песню он должен петь. Моисси предлагал боевую коммунистическую песню *Смело, товарищи, в ногу!* Мы не знали, был ли этот выбор правилен с исторической точки зрения. Но мы знали, что эта песня усилит идейное звучание спектакля. Моисси цел ее с внутренним подъемом. Может быть, сидевшие за столом и не совсем понимали ту цель, к которой звала песня, но она соответствовала их сокровенным чаяниям. Вместе с прохожим они пели песню боевого единства эксплуатируемых. (Это был своего рода парадокс: в *Камерном театре*, театре для богатых, на протяжении многих вечеров пели коммунистическую песню запрещенной тогда Коммунистической партии.)

Произошло так, как и предсказывал прохожий: «субъект» пил водку, а затем совершил кражу — украл пачку чая. Вталкивают вора. Он опять в избе. Опять перед Михайлой. Он стоит сутулясь, как перед прыжком. Смотрит прямо перед собой: «Что хотите делайте!» Но все же он считает, что для профформы следует защищаться: ведь он имеет моральное право на экспроприацию.

Но происходит нечто совершенно неожиданное: мужик не прикасается к нему, более того — он дарит вору украденную пачку чая. Моисси смотрит на Михайлу, затем быстро опускает глаза.

В пьесе Толстого происходит стихийное состязание, если можно так выразиться, в двух турах между прохожим и Михайлой. Ни один не желает оставаться в долгу у другого. На это указывает и ранее избранное Л. Толстым заглавие: *Долг платежом красен*. Последними репликами, полными беспощадной самокритики, прохожий погашает свой долг: «Ты думаешь, я не понимаю... Я в полном смысле понимаю. Избил бы ты меня, как собаку, мне бы легче было. Разве я не понимаю, кто я. Подлец я, дегенерат, значит. Прости Христа ради».

Очевидно, Толстой хотел указать на силу доброго дела, доброго примера, который тревожит совесть. Но в этой назидательной притче важно то, что в ходе развития действия пьесы обнаруживается источник этого поединка: он находится в социальной области. Оба стихийно осознают, что бедны, обижены и стоят на одной социаль-

ной ступени. Эта тема и подчеркивалась в первом действии, достигая наиболее четкого выражения в пении всеми революционной песни.

В финальной сцене Моисси делал акцент на просьбе прохожего о прощении. Он низко кланяется мужику и убегает. Так же как и в *Живом трупе*, здесь вдруг проявилось религиозное настроение, никак не гармонировавшее с общим стилем постановки.

Театр Рейнхардта пережил период увлечения религиозными мотивами (*Всяк, Мираклъ, Белый спаситель* *). Вероятно, и Моисси частично испытал влияние этого увлечения. К тому же среди немецкой интеллигенции в ту пору бытовало мнение, что якобы существует особая «русская душа», характерной чертой которой является способность к глубокому раскаянию и прочувствованию вины. Выражение «Христа ради» было понято не в его обычном значении, а как обращение за милостью к богу.

Дирекция *Немецкого театра* решила до конца использовать популярность Моисси и предложила ему выступить еще в одной пьесе *Русского вечера*. Он согласился и играл Ихарева в *Игроках*. Однако гоголевский герой оказался вне возможностей актера. Первое появление Ихарева было интересным: в комнату, поспешно заканчивая церемониал ее осмотра, входит очень подвижной и живой человек. У официанта он узнает, что гости в этой гостинице — игроки, его «сырье», на котором он может показать свое искусство. Ихарев посылает официанта к игрокам. Его приглашение принимается, и он быстро, в соответствии со своим характером, совершает «внутренний туалет». Несмотря на то, что этот человек сотни раз играл в карты, его лихорадит...

Такими штрихами Моисси рисовал портрет виртуозного игрока, страстно влюбленного в свою азартную и «художническую» профессию. Но подобная трактовка образа противоречит гоголевскому характеру жулика, шулера. После столь интересного начала Моисси, действовавший вразрез со вторым планом роли, начинал играть вяло. Он был недоволен собой и вскоре отказался от этой роли.

Моисси интересовала роль Тузенбаха. Именно в это время в Берлин приехал на гастроли *Московский Художественный театр*. Мы вместе с ним посмотрели *Три сестры*. В. Качалов играл Вершинина, М. Германова — Ольгу, О. Книппер — Машу. Мы восторгались психоло-

гическим раскрытием образов, доведенным до немислимой высоты, гармоничностью ансамбля, реализмом постановки. Артистическое совершенство мхатовцев нас буквально подавляло. Мы принимали, что не в состоянии создать спектакль, который в какой-то степени мог бы сравниться с тем, что показали «художественники». И у нас хватило мужества отказаться от постановки *Трех сестер*, несмотря на то, что мы уже влюбились в чеховскую пьесу.

С Моисси у меня сложились приятельские отношения. Он пользовался тогда огромной, как казалось, прочной славой: платили ему наивысшие гонорары, на заграничные гастроли из немецких актеров приглашали только его. Тем не менее он жил сравнительно с его крупным доходом скромно, мало тратил на еду и напитки. Собственно, полбутылки шампанского в вечер, когда он выступал, да номер в самой фешенебельной гостинице *Адлон* — вот и все его излишества.

Женщины прямо-таки бросались ему на шею. Но он считал, что честно одерживает победы. Моисси с презрением говаривал о Казанове: «Итальянский авантюрист! Только и думал, как бы назвать в своих любовных отчетах побольше женщин, которыми обладал. А кто они такие? Куртизанки, горничные дорожных трактиров и крестьянки! Крестьянки, вынужденные отдавать первую ночь барину. Любовь на одну ночь была для них не более чем обычная услуга дворянину Казанове. Побед-то, собственно, и не было!»

Он сохранял традиционную для южан привязанность к семье — купил старикам родителям домик в южном пригороде Вены и находился в полном подчинении у матери. Я помню эту женщину — типичная мамаша, бесцеремонно распоряжавшаяся своим знаменитым сыном. Еще одна деталь: Моисси после развода с первой женой продолжал, как и прежде, содержать ее многочисленных бедных родственников.

Ему пришлось претерпеть в жизни немало горечи и оскорблений, и раны полностью не зарубцевались. Нередко во время наших долгих бесед об искусстве, о ролях вспыхивала старая обида. Он не раз рассказывал со всеми подробностями историю его увольнения. «Вызвали к Кахане. Он ходил по кабинету из угла в угол и сказал своим тихим голосом: «Для вас одна приятная и одна неприятная новость. Первого июня кончится ваш

зимний ангажемент, но мы его протонтируем и предлагаем вам роль Барона в *На дне* до пятнадцатого июня. Шестнадцатого июня мы закроем сезон и советуем вам искать ангажемент на зиму. Вы — интересный, даровитый актер, но... как-то вы нам не подходите».

Моисси не нравилось новое направление в искусстве. Он не понимал, чего собственно хотят экспрессионисты? И не старался понять. «Это шарлатаны, — говорил он, — любители блефовать...». Однако новые социальные идеи и новую жизнь он воспринял охотно.

На 1924 год намечались вторично гастроли Моисси в Советской России*. Его волновала перспектива еще раз увидеть собственными глазами процесс становления нового общественного порядка.

Он выступал в Москве и Ленинграде. Играл на немецком языке, а партнеры его на русском. Моисси сыграл прохожего, Гамлета, Анри в *Зеленом попугае* и Освальда Альвинга.

Советская Россия произвела на Моисси сильное впечатление. Он восторженно рассказывал о добрых и простых людях, о большом таланте русских актеров.

Для значительной части немецкого населения большевистская Россия была страной варварства и безумия. Моисси выступал против сочинителей клеветнически нелепых сказок, открыто высказывал свои симпатии к России.

Возвратясь из гастрольной поездки в Советский Союз, Сандро пришел обедать в *Клуб деятелей театра*. Потребовав счет, он расплатился, пожал руку своим коллегам и... официанту, который как раз в этот момент прятал в карман чаевые, полученные от знаменитого гостя. Он вел себя точно так, как барин Николай Иванович Сарынцов, который здоровался с крестьянами за ручку. И точно так, как это делала родня Сарынцова, коллеги молча смотрели на него с укоризной.

Внешне Сандро все еще был на вершине успеха и славы. Однако звезда его начала клониться к закату. Первыми отреклись поклонники и поклонницы из числа разжиревших буржуа и жадных нуворишей. Новая послевоенная интеллигенция обзывала его «старомодным» и с иронией взирала на этого «выходца с того света». Критика — сторонники нового направления — оспаривала его исполнительское дарование. Это были несправедливые приговоры.

Моисси принадлежал к артистам, которые привносят в любой образ свою личность, обыгрывают ее. В роли Гамлета, Поэты, туберкулезного Дюбеда он выходил на подмостки с лицом, интонацией, жестикуляцией Сандро Моисси. Он эксплуатировал ту или иную грань своей личности — ранимую чувствительность, ярко выраженную чувственность или тихую мечтательность. Обыгрывание этих «граней» в течение многих лет превратилось в штампы.

Смотришь фото — перед тобой герой с многозначительным именем «Всяк». Конвоируемый двумя женщинами — «Добрые дела» и «Вера» — он идет навстречу смерти... Выглядит он измученным, бессильным, жалким — Христос, да и только! Этот жизнелюб «Всяк» смирился с неизбежностью смерти, потому что другого выхода нет... В финальной сцене *Живого трупа* опять облик Христа. Здесь его смирение перед неизбежным, преодолимым злом многих потрясло. Но и в притче *От ней все качества* Моисси — прохожий смиренно склоняет голову, чтобы принять заслуженные удары. Он словно распят на кресте — пусть сыплются удары бичами...

Помню, на первой репетиции его партнеры заплакали. Должно быть, это укрепляло убеждение актера, что такой прием неотразим...

Первая часть формулы Станиславского — «я есмь в предлагаемых обстоятельствах» — давалась Моисси превосходно: он достигал большой правдивости, показывая переживания Иванова, Протасова или опустошенного Франца Моора. Значит, у него были отличные данные для перевоплощения. Почему-то он оставил их неиспользованными. Однако целиком с ролью он никогда не сливался, он приспособливал ее к себе.

Встречаясь с ним часто — на репетициях и вне театра, — я ощущал великую радость: огромный талант у этого Моисси, тонкое понимание природы искусства! Но враждебный искусству мир капитализма не дал полностью раскрыться таланту Сандро. Долгое время он находился в башне из слоновой кости, где, отгородившись от жизни, пребывала интеллигенция капиталистических стран, — потому-то он и оказался в плену крайне обедненных и одноплановых творческих приемов. Они не были пригодны для проникновения в суть сложного, странного мира.

Когда же Моисси вышел из этой «башни» и соприкоснулся с большими и важными проблемами эпохи, он был уже художником с установившимися творческими воззрениями и привычками. Но образы, созданные этим артистом в пьесах Л. Толстого, дают представление о том, на какие высоты мог бы подняться Моисси, если б в более ранний период преодолел свою духовную изоляцию.

Меня огорчало, что он отказывается идти вперед: вместо того чтобы искать, напряженно искать новый путь, он брюзжал. Я нацеливал его на роли, в которых нельзя было опираться только на свои природные данные, — на Отелло, на Прометея. Эти роли надо было брать с боем. И я рассчитывал, что, приложив творческие усилия, он сам сдвинет себя с мертвой точки. К сожалению, этого не случилось. Я сам не видел ни его Отелло, ни Прометея, но, судя по отзывам рецензентов, эти образы ему не удались. После этих неполных удач он уже не видел перед собой никаких перспектив. Пришлось уступить первое место на лестнице высокооплачиваемых артистов Элизабет Бергнер. Моисси перешел на положение гастрوليрующего виртуоза, кочующего по городам Германии и зарубежных стран. Он договаривал даже о гастролях в Америке.

Очевидно, Моисси болезненно ощущал свой художнический застой и искал выхода в драматургии. Он сочинил драму *Пленник* о Наполеоне. Как-то недавно я прочитал во втором томе сборника *От Рейнхардта до Брехта* рецензию Герберта Йеринга¹ — критика, задававшего в те годы тон от имени «новых». Это был страшнейший разнос драмы *Пленник*. Пьеса, по мнению Йеринга, была ниже всякой критики. Дилетантство с первого до последнего слова. Не могу судить, справедлив ли этот приговор...

Несколько лет тому назад в Москве в ВТО состоялся вечер, посвященный Сандро Моисси. После докладов и сообщений были прослушаны грампластинки с записями голоса Моисси — монолог Фауста и *Ноябрь* Эмиля Верхарна. Пластинки тридцатилетней, если не большей, давности; древняя техника! Я и мои друзья были удручены, и не только техническим несовершенством записи. Если чтение поэмы Верхарна продемонстрировало не

¹ См.: Herbert Shering, Von Reinhardt bis Brecht, Aufbau — Verlag, Berlin, 1961.

лишенную интереса ритмическую концепцию (актер приспособил свой голос к органу), то Фауст оказался сплошной декламацией! Моисси безбожно злоупотреблял педалью, мысль утонула в звуковых волнах... и я внезапно понял еще одну причину его заката.

Все-таки Моисси был актером-кулинарум (или актером кулинарного типа), если пользоваться брехтовской терминологией. Он, как и его наставник Рейнхардт, считал необходимым «угостить» публику ароматными и вкусными изделиями. С этой точки зрения в исполнении стихов должны были наличествовать интенсивная правда переживаний плюс пир для слуха. А посему прибавляй к прочим наслаждениям музыкальное звучание. Действительно, рейнхардтовское и моиссеевское приподнятое чтение стихов ласкало страстной вердиевской мелодичностью душу и нервы зрителей. Но щедрость обоих была чрезмерна. Пресыщенный звуковыми и другими эмоциональными наслаждениями, зритель становился равнодушным к радостям, которые дают новое познание, интересная мысль. Скажу напрямик: доносить до слушателей мысли поэта Сандро казалось не так уж важным.

В 20-х годах одна лишь эмоциональная приподнятость «вдруг» перестала привлекать — люди хотели по-больше узнать о человечестве, о себе, о том, что следовало бы сделать. Они приходили в театр с надеждой, шли как на встречу с учителем-философом. Из всех актеров «стариков» Моисси был единственным ярко выраженным проповедником-трибуном. Казалось бы, время для него! Но Сандро подавал проповеди «по-кулинарски»: он дарил грустную улыбку плюс звуковые каскады. В устах этого актера и жестокая правда звучала утешительной, а после его гневной тирады становилось прямо-таки легко на душе. И послевоенная молодежь отвергла его.

В какой-то мере творческая судьба Сандро Моисси — любимца Макса Рейнхардта — походила на судьбу самого Рейнхардта. Оба не восприняли перемены, изменившиеся потребности и желания, обоим не хватало воли перестроиться и влиться в фарватер исторического прогресса. Обоих гитлеризм вырвал из плодородной почвы: Рейнхардт искал убежище в Америке; перед Моисси закрылись двери немецких театров — он остался актером-кочевником. От невзгод и тревог бродяжнической жизни он заболел и умер.

Но в бурные времена страсти не успокаиваются и у могил... Вот что случилось на похоронах Моисси в 1935 году. Первый исполнитель шиллеровского Франца Моора, знаменитый Иффланд, завещал вручать его кольцо на пожизненное владение лучшему немецкому актеру. Обладателем иффландского кольца стал в 20-х годах Альберт Бассерман. Будучи страстным антифашистом, Бассерман не пожелал, чтобы после его смерти фашисты передали это кольцо артисту, недостойному такой чести, то есть гитлеровскому избраннику. И он возложил кольцо на гроб своего мертвого соперника и антипода Моисси — пусть оно останется в могиле. Так достоинство и честь подлинного немецкого искусства были спасены Бассерманом от позора.

**ЛЕОПОЛЬД ЙЕСНЕР,
ИЛИ
МОДЕЛЬ
КОМПАКТНОГО
ТЕАТРА**

Высокий, полный мужчина с неуклюжей походкой. Голова словно вытянута в длину, безоблачный взгляд хорошо выпавшегося человека, глаза сверкают искренностью и чистосердечием. Людей с такой внешностью шекспировский Юлий Цезарь считал целесообразным иметь в своей свите.

А между тем этот Леопольд Йеснер — человек беспокойный. Он заражен артистическим честолюбием и обладает способностью энергично осуществлять свои планы.

В момент крушения вильгельмовской монархии Йеснер был малоизвестным режиссером в Кенигсберге, театральном городе второго разряда. Руководящие круги социал-демократии свеженспекенной Веймарской республики монополистов и юнкеров назначили его директором-интендантом *Государственного драматического театра* в Берлине, преобразованного из прусского придворного театра. Его, члена СДП, они предпочли другим, уже известным молодым режиссерам, таким, как Карл Гейнц Мартин, Густав Гартунг, Рихард Вейхерт, Бертольд Фиртель. Впоследствии они, вероятно, были

немало огорчены тем художественным и организационным радикализмом, который проявил их протезе.

Из всех многочисленных придворных театров немецких земель берлинский *Королевский драматический театр* был наиболее далек от современности. В его репертуаре до самого 1918 года отсутствовали произведения Ибсена и Гауптмана¹. В этом художественно опеченевшем ансамбле, где работали и некоторые крупнейшие актеры, ставились с псевдоклассической помпой патриотические пьесы Вильденбруха и со снисходительной добросовестностью разыгрывались плоские шуточные пустячки.

Йеснер опрокинул весь прежний репертуар театра. Он поставил Ведекинда, имя которого прусское чиновничество — основной контингент публики — считало символом уголовно наказуемого разврата. У Йеснера в числе других писателей-новаторов дебютировал Карл Цукмайер, выросший позже в одаренного критического реалиста. Пьеса Брехта *Человек есть человек*² на сцене *Государственного драматического театра* пережила свое второе рождение.

Новый директор ставил свои спектакли преимущественно со вновь приглашенными актерами, которые были известны своими прогрессивными взглядами: Фрицем Кортнером, Еленой Вайгель, Гердой Мюллер, Эрнстом Дейчем, Вольфгангом Гайнцем (бывшим в то время еще новичком, а сейчас являющимся директором-интендантом *Немецкого театра* в Восточном Берлине).

В *Государственном драматическом театре*, словесно прославшем и стиль мейнингенцев, и натурализм, и сценическую реформу Рейнхардта, в один прекрасный день вдруг стали играть по новейшей экспрессионистской методе... А так как экспрессионистская манера игры родилась сначала в провинциальных театрах, то в Берлине *Маркиз фон Кейт* Ведекинда явился одним из первых спектаклей нового «изма».

Бесспорно талантливый писатель, Ведекинд цитал глубокое отвращение к нелепому и лживому буржуазному миру. Но в поле его зрения оказывались лишь ма-

¹ Кроме *Вознесения Ганнеле* и *Норы*.

² Перевод заглавия: *Что тот солдат, что этот* кажется мне спорным, поскольку такое заглавие суживает мысль автора, клеймящего порядок жизни, при котором нужна «обесчеловеченная» масса, люди, отчужденные от своего «я».

лозначительные факторы общественной жизни. Однако даже эти крохи социальной проблематики в конце концов оказались вытесненными эротическим философствованием. Сам Ведекинд больше заботился о пропаганде собственных взглядов, чем о художественном воплощении своих замыслов. Как исполнитель центральных ролей в своих пьесах он лишь страстно и одержимо читал текст, принципиально избегая создания характеров.

Маркиз фон Кейт в постановке Йеснера в соответствии с замыслом самого автора стал театрализованной проповедью... Режиссера привлекли яркие, сильно действующие театральные средства, рассчитанные на то, чтобы ошеломить зрителя: стремительная, ритмичная речь, броские реплики и жестикация «на публику», актеры, выраженные в дикие маски, выходящие под барабанную дробь... Все это хотя и вызывало некоторые ассоциации с повседневной жизнью, но в целом выглядело как кошмарный сон.

Затем Йеснер поставил *Вильгельма Телля*. Сцена представляла собой помост, на котором была выстроена сложная система лестничных площадок. Из актеров мне запомнились Фриц Кортнер в роли Геслера — свирепое чудовище, злодей, угнетатель, тиран; Елена Вайгель в роли Армгарды — то ползущая с мольбой, извивающаяся, словно червяк, то вдруг преобразующаяся в грозную бунтующую женщину. Образ коллектива — швейцарского народа — заслонил фигуру одиночки Телля и бледно исполненных Штауффахера и Фюрста.

Затем — *Ричард III*. В нем было мало явно «экспрессионистских» моментов. В первых трех действиях — легко сменяющиеся декорации, сделанные условно, почти намеком. Игра «на публику» несколько смягчена. Характеристики образов лишь едва намечены при помощи грима и костюмов. Сцены боев разыграны подчеркнуто ритмично. Текст сокращен, и из него, за счет концентрации основной фабулы, выброшены шекспировские разветвления сюжета. В спектакле настойчиво выдвигалась тема падения тирании.

Постановка шекспировской драмы, увиденная мною в берлинском *Государственном драматическом театре*, своей аскетически-скупой игрой актеров пробудила воспоминания о другом спектакле, который я еще гимназистом смотрел в Ольмюце. Там Ричард III был хитрым, находчивым и ироничным злодеем. В постановке Йес-

нера Фриц Кортнер произносил свой текст в тех же самых язвительных тонах, но как-то скороговоркой. В провинции драматичные, грубо сыгранные сцены убийства Кларенса, королевы, лорда Хестингса и других вызывали ужас. Здесь же они оставляли зрителя равнодушным.

После третьего действия следовал антракт, и тут публика срывалась с мест, досадуя, что ее заставили напрасно потратить вечер... Но вот снова поднимался занавес. Высокая, крутая красная лестница уходила к трону (в истории театра она получила название «лестницы Йеснера»). И по ней, словно одержимый безумием, устремлялся вверх упоенный успехом узурпатор-убийца.

Наслаждение властью длилось недолго. Начался крах тирании. Он был показан с большой методичностью: один удар неумолимо сменялся другим, и после каждого поражения энергия Ричарда все возрастала. Но вдруг он бессильно рухнул. Кончилась власть тирании!

Эти последние два действия целиком захватывали публику непрерывно нарастающей динамической силой.

Можно согласиться с тем, что в следующем после *Ричарда* спектакле — *Заговор Фиеско в Генуе* — Йеснер безжалостно сокращал слащавые любовные линии драмы Шиллера, и с тем, что написанная со знанием сцены и обычно вызывающая во многих постановках неоправданный интерес, роль мавра Гассана была здесь сыграна скромно, но раздражало то, что йеснеровский *Фиеско* в целом казался вначале тусклой ремесленной копией блестящего оригинала.

Полный выдумки, сверкающий диалог едва можно было узнать. Вместо веселого итальянского бала у графа Лаваньи, где легкомысленный флирт оказывается вдруг приемом политической конспирации, где между республиканцами и тиранами возникают столкновения и споры, перед публикой развертывалось чопорное увеселительное мероприятие прусского типа. Когда же глава заговора Фиеско, выглядевший в исполнении актера Эрнста Дейча всего-навсего ловким, коварным интриганом, заканчивая свой монолог, говорил о решении «похитить» герцогскую корону, прожектор выхватывал верхнюю часть сцены, где стояли Веррина (актер Кортнер) и юный Бургоньино. И Веррина тотчас восклицал, что он убьет Фиеско, если тот объявит себя герцогом.

Итак, решение против решения. В этой сцене были как бы призваны на очную ставку колеблющийся с нерушимо верящим в идею, жаждущий власти с неподкупным поборником дела свободы, предатель с будущим мстителем. С этого момента в центре всего спектакля оказывался конфликт двух политических направлений в лице их представителей — Фиеско и Веррины... В дальнейшем развитии спектакля утверждалась сила верности идее, поднимающейся выше личных привязанностей. В сверкающей шиллеровской драме подчеркивалось героическое начало — трудность борьбы за свободу.

Постановка Йеснером исторической драмы Габбе *Наполеон, или Сто дней*, начиная с самой первой сцены, была индивидуальнее, образнее остальных спектаклей этого режиссера. Обычно Йеснер стремился исключить из драматического спектакля все комическое. Здесь же оно присутствовало в гротескно-сатирических сценах, происходивших при дворе Людовика XVIII. Но все же оригинал был богаче и многообразнее его сценического воплощения.

Последняя часть драмы состоит из сцен боев, в которых, по замыслу автора, должны принимать участие целые армейские корпуса. Из-за невозможности ставить эти военные эпизоды в условиях обычного театра *Наполеона* играли очень редко. Йеснер же нашел простое решение: на сцене изображался один редут — штаб-квартира главнокомандующего — и над ним лишь бледное предгрозовое небо. (Это было произведение удивительно тонкого рисовальщика — художника Цезаря Клейна.)

Тучный, смуглый человек демонического вида — Наполеон (актер Л. Хартау) отдавал приказы. После длительных пауз следовали рапорты: тяжелые жертвы, но... тем не менее — успех! Успех! Неожиданно на фланге появились пруссаки — армия Блюхера. И вот — поражение... Наполеон закутывается в плащ и покидает армию, которая свято верила в него... Гвардия стоит под ураганным огнем. Люди падают один за другим, словно оловянные солдатики.

На втором редуте — Веллингтон (актер Р. Форстер). Белокурый, изящный, надменный, замкнутый аристократ. Вестя о поражении он принимает с великолепным английским спокойствием, как в наши дни фельдмаршал Монтгомери, который не дрогнул, узнав о прорыве армий гитлеровского фельдмаршала Рундштета. И если

6 он не смотрел при этом на солдат такими пустыми глазами, им можно было бы восхищаться. Победитель и побежденный, оба играли человеческими жизнями. Близкая Йеснеру тема угнетателя и угнетенных была усилена этим и другими удачно найденными антимилитаристскими мотивами *Наполеона*. Это было высшим достижением Йеснера.

Леопольду Йеснеру нужно отдать должное в том, что среди новаторов сцены — экспрессионистов, выступавших в самом начале 20-х годов, он представлял «идейно-политическое» течение. Он избрал своей целью содействовать развитию политического сознания (разумеется, в пределах социал-демократической доктрины). Это существенно влияло на направление его творческих решений.

Политически «ангажированный» социал-демократией, режиссер Йеснер принял выдвинутое довоенными экспрессионистами определение творческого долга: изображать в явлениях, событиях, характерах только существенное. Но уточнял эту формулу следующим образом: существенно то, что обогащает политическую мысль гражданина Веймарской республики. Он не очень доверял разуму публики и с помощью одних «запрещенных» приемов (барабанная дробь, ударные ритмы) заставлял почтенных завсегдатаев *Государственного драматического театра* испытывать страх перед тиранией, а с помощью других «запрещенных» приемов (монологи героев прямо в публику, прямолинейная аллегория) вдавливал ей некоторые, в те времена не слишком привычные политические оценки действующих лиц и их двойников в жизни.

Зритель, ранее заполнявший ложи и партер театров Брама и Рейнхардта, привык к сценическому искусству, тщательно скрывавшему тенденциозность. («Ради бога, не навязывай выводов, оценок, резюме, не используй ни просветительных, ни шокирующих методов — таким в искусстве нет места!»)

Революция повлекла за собой и некий эстетический переворот: зритель отдался на милость тенденциозности и «грубому» воздействию. Когда-то, в 90-х годах прошлого века, крики роженицы, раздававшиеся в *первой* постановке натуралистической пьесы Г. Гауптмана *Перед восходом солнца*, вызвали бурю негодования. «Какая оскорбительная грубость!» — ругались театралы, поки-

дая зрительный зал и раздраженно хлопая дверьми. Театралы же 20-х годов увлеченно следили за тем, как на сцене «самого *Государственного драматического театра*» исполнялось нечто такое, что более всего походило на массовую пляску святого Витта. Своих современников Йеснер превзошел и последовательностью. У его соперников существовали лишь эстетические воззрения, у Йеснера же была своя театральная концепция. Да, ему принадлежала модель драмы. Его требования к драме сводились к следующему. Фабула — простая по своему развитию и ясная по боевой диспозиции: здесь добрые, там злодеи, здесь народ, там тиран. Нет «ничейной» земли, нет нейтралов. Осложнения повседневной жизни он считал незначительными и отводил им соответственно место на второй, даже третьей линии. Нечего их подробно расписывать!

Принцип простоты и легкой обозримости Йеснер применял и в лепке характеров. Один мотив, побуждающий действовать тот или иной персонаж, одно основное свойство характера. Не беда, если целый ряд образов выходил серым и схематичным. Он даже предпочитал «бедную» систему образов: два-три таких образа в стремительном беге по широкому кругу вовлекают в движение целую группу сателлитов.

Но драматургия, которая подходила Йеснеру по тематике — шекспировские и шиллеровские трагедии, — не согласовывалась с йеснеровской моделью драмы. Он решил приспособить эти трагедии к своим понятиям. Посредством купюр удалялись побочные линии сюжета, многосторонность характеристик, сносились ступени постепенного подъема, нарастания. Движению фабулы ставилось просторно, как в срубленном лесу.

Познакомьтесь с техникой «упрощенных партий» Йеснера на примере 7-й сцены 4-го действия *Гамлета* (квадратные скобки показывают текстовые купюры).

Король. ...Что свершите вы, чтобы доказать,
[Что сын вы вашего отца, — на деле,
Не на словах?]
Лаэрт. Его зарежу [в церкви!]
Король. [Убийство это месть не освятит,
Но] нет преград для мести. [Вы, Лаэрт,
Сидите смирно в комнате своей;
Узнает Гамлет, что и вы вернулись,]
Тут станут восхвалять искусство ваше

[И блеск двойной на славу наведут,
Которую о вас пустил француз.]
Потом мы вас лицом к лицу поставим
И выставим за вас заклады. Он
[Великодушен, нехитер и вял.]
Не станет он рассматривать рапиры —
[Почти без плутовства] легко вам выбрать
Оружье с непритупленным концом.
И выпадом коварным отомстите
Вы за отца.

Лаэрт.

[Да, так я поступлю.
Для этого] свою рапиру смажу
Отравой.
Лишь бы мне задеть —
Тут Гамлету конец.

Король.

Подумать надо.
И взвесить обстоятельства и время
Для дела нашего. Ведь если это
Вам не удастся и попытку нашу
Увидят сквозь плохое выполнение,
Уж лучше не пытаться. Этот план
Нам пужно подпереть другим, который
Окажется вернее, если первый
Провалится. Сообразить мне дайте...
Когда вы разгоритесь от движенья —
К концу вы яростнее нападайте —
И он попросит пить, то у меня
Готов уж будет кубок. Чуть глотнет,
Хотя б отравленного избежал он
Удара вашего, здесь совершится
Наш замысел. [Но тише, что за шум?]

Входит королева.

[Что, королева нежная моя?]

Королева. Бежит за горем горе по пятам —
Сестра ваша, Лаэрт, там утонула.

Лаэрт. О, утонула! [Где?]

Королева. На берегу соседнего потока
Седая ива над водой склонилась...
Туда пришла Офелия с венком
Каким-то диким из крапивы, трав,
Ромашки, длинных пурпурных цветов,
Что пастухи так грубо называют
И пальцем мертвеца зовут девицы.

Когда она вскарабкалась на ветку,
Чтоб свой венок повесить, подломился
Тот вероломный сук. Она упала
С трофеями своими травяными
В поток ревущий. И ее одежда
Раздулась, понесла ее, как нимфу...
Плыла она и клочья песен пела,
Не замечая собственной беды...
Иль вправду нимфой она была?
Так продолжаться не могло. Одежда,
Водой напившись, утащила
Несчастную от старых нежных песен
В смерть тинистую.

Лаэрт. Утонула. Ах!

Королева. Да, утонула, утонула.]

Лаэрт. Офелия, воды тебе довольно.
Я воздержусь от слез.

Из приведенного отрывка становится очевидным драматургический принцип Йеснера и бесцеремонность его реализации.

В случаях, когда после купюр еще оставались многие яркие детали, неповторимая индивидуальная примета, Йеснер, используя режиссерскую власть, «замораживал» остатки шекспировской избыточности, — побочные характеры и побочные линии исполнялись небрежно и серо.

Йеснер безжалостно проводил вытекавшие из его драматургии коррективы актерской техники. Ричард III, Фауст, Фиеско и другие грандиозные образы выходили у «драматурга» Йеснера, скорее, скелетами, поскольку он оставлял им лишь самые существенные стремления и побуждения. Режиссер лишил исполнителей любой возможности применять красочные, сочные изображения.

Скрепя сердце его актеры освоили технику варьирующихся повторов одного мотива и олицетворения аллегорических характеров. Они научились постоянному общению с замыслом («сверхзадача» спектакля), но разучились общаться с партнером. А ведь это было крупным завоеванием театрального искусства предшествующих двух десятилетий.

Если по тексту следовал разговор двух собеседников, то Йеснер превращал его в два монолога. Каждый из собеседников произносил свой текст обособленно, его речь возникала из его собственных побуждений, из игры

его мыслей, но не как ответ или отклик на реплики партнеров. Каждый из исполнителей добивался максимального воздействия произносимого им монолога: он смотрел прямо на зрителя, держа его под острым, тяжелым взглядом. Его речь стреляла — тут было все: размышления, оценки, призывы... И эта артиллерийская канонада в стремительных ритмах летела примехонько в публику.

Когда же все-таки Йеснер применял форму диалога, он обострял его до крайности. Диалог переходил в резкий, агрессивный поединок или в очную ставку, а плакатные мизансцены и чеканные жесты еще более способствовали такому впечатлению. Сильное сокращение текста сводило на нет неодолимое увлечение немецких актеров ариями. Установилась безграничная власть речитатива. Выпустив, например, первую строку в монологе короля: «Убийство это месть», трудно, чтобы зазвучало мелодией: «...нет преград для мести!» Однако сокращенный текст дополнялся интенсивной, захватывающей дух многоголосой оркестровкой — ритмизированными возгласами, криками, шелканьем кастаньет и барабанным боем. Все вместе это создавало поразительно острую и впечатляющую манеру сценического представления. Но сильнейшее напряжение подавляло способность зрителя размышлять.

Я не знаю в истории профессионального немецкого театра никаких аналогий йеснеровским спектаклям. Полагаю, что так игрались во времена кровопролитного, жестокого барокко трагедии Лохштейна или Гофманс-вальдау.

В первые годы после проигранной войны и краха монархии, когда шла переоценка ценностей, чары театрального мага Рейнхардта представлялись слишком легковесными. Суровые, строгие, умные спектакли Йеснера, живо напоминавшие о только что пережитой катастрофе, волновали. Мы, кто незадолго до того находил деликатный психологический анализ еще недостаточно деликатным, кто испытывал удовольствие, следя за удивительно сложным ходом мыслей современных философов, не хотели теперь замечать прямолинейности Йеснера, неустанно утверждавшего, что деспотизм — это зло. А ведь вопрос о том, каким образом политический деспотизм был связан с деспотизмом социальным, им не был ни решен, ни даже поставлен...

Под руководством Йеснера *Театр на Жандармен-маркт** (Жандармском рынке) стал влиятельным фактором художественной жизни столицы Германии. Интеллигенция хлынула в этот театр, который во время Вильгельма она избегала.

Молодые актеры всех берлинских театров, включая актеров Рейнхардта, которые смотрели спектакли Йеснера, были в восторге от их пластичности, завершенности и динамики. Дискуссии о спектаклях велись с характерной для Берлина базарной крикливостью. Реакция неистовствовала: в *Государственном драматическом театре* провозглашаются революционные лозунги! Правые газеты яростно обвиняли социал-демократа и еврея в антипатриотизме и в антихудожественности: у него грубый стиль, он насаждает упрощенчество, схематизм. Крепко ругали Йеснера и поклонники психологического реализма: серые, схематичные, монотонные, аскетические публицистические спектакли. Мало оттенков, воздуха, красок, неповторимых черт и черточек...

Драма по модели Йеснера (фактически реставрация французской классической трагедии) гармонировала с несложным политическим анализом в спектаклях *Ричард III*, *Наполеон*, не затрагивавших социальных объектов (отсюда неизменный, лишенный исторической конкретности вывод: «Долой тиранию!»).

Театр Йеснера шел во главе разведчиков нового театра. Он был властителем дум, несмотря на явный примитивизм. Однако все более обнажавшиеся сложные переплетения жизни общества в послевоенный период требовали иного подхода. Метод художественного анализа Йеснера оказывался бессильным, когда надо было вовремя уловить выдвигавшееся в тот период на арену политической борьбы страшное бедствие — нацизм.

Гегель объясняет художественное величие античного искусства гармонией между ограниченным проникновением в тайны мира и человеческой души и простой формой, «одноклеточной» структурой. «Одноклеточная» простая форма оказалась на время пригодной для освоения «одноклеточных» представлений Йеснера. Но она не вмещала в себя познавательных результатов более глубокого проникновения в сущность явлений.

В 1924 году в Германии «силы порядка» успешно закончили контрнаступление на революционные силы — буржуазия поставила точку на периоде «неразберихи» и,

ликвидировав инфляцию, создала устойчивую валюту — рентенмарк. Теперь она спешно занялась реконструкцией и рационализацией экономики. В этой весьма сложной обстановке Йеснер должен был выдвинуть новые, более глубокие решения. Но для этого ему пришлось расстаться с реформизмом и заняться реконструкцией своей модели... А как оказалось, ему не доставало неременной для новатора решимости. Он колебался, терялся... и постепенно отступил на позиции «общечеловеческих страстей и страданий».

Постановщик *Дон Карлоса* уже отрекся от всякого «экспрессионизма». Спектакль, внешне похожий на реалистический, сыгранный теми же самыми актерами, которые имели бурный успех в прежних спектаклях, прошел вяло. Он не остался в моей памяти ни в целом, ни в деталях.

Направленность спектакля против деспотизма сохраняла свою актуальность. Но, будучи лишь повторением темы, не обогащенной и не углубленной по содержанию, спектакль утратил силу воздействия. Обращение Йеснера после провала *Дон Карлоса* к «общечеловеческой теме» в спектаклях *Фауст* (часть первая) и *Отелло* не помогло ему вновь подняться на прежнюю высоту артистизма. Молодежь отвернулась от «окаменевшей» йеснеровской режиссуры и провозгласила своим вожаком Эрвина Пискатора.

В свое время Брехт с оговорками одобрял спектакли Йеснера. Но уже в 1925 году в разговоре со мной о дебюте Л. Йеснера в качестве кинорежиссера (то была кинопьеса с тремя действующими лицами) он высказал недовольство его «половинчатостью». Очевидно, Брехт усматривал этот недостаток в том, что эксперименты Йеснера должны были, по их характеру, привести к интеллектуальному, «эпическому» театру. Вместо того режиссер Йеснер культивировал средства выражения «кулинарского», то есть старающегося доставить публике чувственное наслаждение театра.

Несколько лет спустя, когда Брехт сознательно стал революционным писателем, он резко напал на Йеснера, требуя его удаления с поста директора-интенданта берлинского *Государственного драматического театра*.

Суждения Брехта казались мне несправедливыми, односторонними, я и сегодня не разделяю его тогдашнего мнения о Йеснере... Впрочем, позже в одной из своих

статей — *О театре поисков* — Брехт сам вспоминал постановки Йеснера добрым словом. С увлечением говорил о художественной мощи йеснеровских спектаклей и Фридрих Вольф. А глаза Елены Вайгель, игравшей в спектаклях Йеснера-режиссера, загорались, когда о нем заходила речь. Все они сожалели, что это необычайно сильное дарование не смогло получить должного развития.

Йеснер ввел в обиход некоторые перспективные художественные приемы. Широкая оркестровка, плакатные мизансцены, обращение к зрителю — все эти средства, которые нередко встречаются в современных постановках, вызывают воспоминания о первых волнующих спектаклях Йеснера.

Но историки немецкого театра не забудут его гораздо более серьезных заслуг, нежели изобретение частных новаций. Они отметят, что этот режиссер угадал, какие художественные проблемы поставлены на повестку дня, они расскажут о его достижениях, ибо сразу же после первых постановок Йеснера стала осознаваться творческая необходимость политически-философских обобщений и создания объемных образов-символов.

Нет, не забудется его смелый выход из круга созерцательного искусства на боевые рубежи публицистического спектакля. Не забудется и то, что он чутким ухом уловил голос гражданской совести, говорившей: «Сейчас, после крушения вильгельмовского жизнепорядка, честный человек не может ждать!» И он спешил, спешил убедить своих земляков, убедить человечество в том, что оно не должно допустить возврата ни к личной власти монарха, ни к войне по милости генералов и банкиров...

Йеснер стремился помочь соотечественникам выйти из морального кризиса и добивался предельной политической активизации зрителя. Ради этого флегматичный по природе Йеснер стал новатором-экспериментатором. Он на каждом шагу нарушал многие, в том числе и передовые, традиции драматургии и актерского искусства. Субъективно он желал изображать реальную жизнь, а на деле внедрял в театр воинствующий схематизм.

Практика буржуазного искусства возбуждала в нем законное недоверие. Пригодны ли сложившиеся методы, позволяющие вскрывать индивидуальные черты, для того чтобы проникнуть в пафос событий? И вот, чтобы легче отыскать зерно истины, он «очистил» характеры от поверхностной «шелухи». Он освободил сюжет от отступ-

лений и разветвлений, характер от «несущественных» в «случайных» красок. Но... нетерпеливым, которые не желают возиться с мелочами (со случайными, поверхностными свойствами людей и явлений), не пробиться к правде, скрывающейся в глубинах...

К тому же нетерпеливый Йеснер не стал задумываться над вопросом: можно ли, пользуясь старым, ограниченным, абстрактно-идеалистическим мировоззрением, углублять художественное познание? Ответ на это может быть лишь отрицательным. Йеснер не делал никаких попыток добиться подлинной глубины содержания. А без углубления, обновления содержания новации в сфере выразительных средств никогда не приближали искусство к наполненной смыслом правде. И даже в таком случае, как у Йеснера, где новации должны были служить доходчивости политических идей, эти поиски к нужным результатам не привели.

В искусстве бывают достижения, не рождающие последователей, и бывают бесплодные заблуждения; заблуждения же Леопольда Йеснера были поучительными и полезными. Они заставляли искать новые основы для прогрессивного сценического искусства.

Социалистические идеи, революционное проникновение в действительность предоставили театру и драматургии новую основу. Драматург Вольф и режиссер Пискатор ратовали за социалистические идеи. Брехт выбрал их в качестве исходной точки для своего творчества. Эти художники положили начало новому этапу развития немецкого театрального искусства. Йеснер же примкнул к заключительному этапу раздираемого острыми противоречиями буржуазного театра.

ЭРВИН ПИСКАТОР, ИЛИ МОДЕЛЬ ПОЛИТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Из подъезда берлинского *Лессинг-театра** хорошо видны *Камерный* и *Немецкий* театры Макса Рейнхардта. А от них до рейнхардтовского *Большого театра* и *Театра на Шиффбауэрдам** — рукой подать. Пройти неторопливым шагом минут десять, перейти один из бесчислен-

ных мостов через Шпрее, затем через виадук под окружной железной дорогой, направиться к Унтер-ден-Линден,— а там и *Государственный драматический театр*.

Эти театры, образовавшие в центре города небольшой, но тесный круг, задавали тон театральной жизни Берлина 20-х годов. Остальные театры во внимание не принимались. На формирование общественного мнения о берлинских театрах их достижения оказывали ничтожное влияние.

Поэтому мало кто обратил внимание на газетную заметку, сообщавшую в 1923 году, что в одном из театров северо-востока, *Центральном театре*, произошла смена дирекции. Новое руководство театра в качестве первой постановки предлагало публике пьесу Горького *Мещане*. Газеты поместили доброжелательные рецензии о премьере, сам же спектакль, впрочем, как и весь театр, скоро был предан забвению.

Новым директором *Центрального театра* стал некий Эрвин Пискатор. Он был воспитанником гремевшего в свое время мюнхенского трагика Эрнста Хоссарта, чье имя в 20-х годах отождествлялось со старомодным напыщенным искусством. Во время войны Пискатор, выступая в одном из многочисленных фронтовых театров, играл в водевильном репертуаре все возможные и невозможные роли, среди которых были даже женские.

Каким образом, спрашивали солидные директора, этот «высочка» после столь смехотворного начала вообще попал в Берлин? И тут вам рассказывали, что Пискатор — потомок пасторов и ученых — после окончания войны организовал в Кенигсберге *Пролетарский театр*, что театр этот закрылся, а Пискатор переселился в Берлин и вместе с несколькими литераторами и театрами организовал уже здесь опять-таки *Пролетарский театр*, дававший спектакли в клубах рабочих предместий.

Вам сообщали также, что по поручению Компартии Германии он ставил во время предвыборной кампании что-то вроде агитационно-театрализованного представления, названного *R.R.R. (Revue Roter Rummel)*, что по-русски обозначает *Обозрение «Красная толкучка»*. И позже по заданию той же КППГ он ставил грандиозное представление, на этот раз не сатирико-агитационное, а историко-хроникально-агитационное обозрение под названием *Наперекор всему*. Оба обозрения исполнялись на знаменитой рейнхардтовской сцене-арене в *Большом театре*.

Итак, Пискатор оказался одним из немалого уже тогда племени крайне левых. В его *Центральном театре* шли замечательные произведения мировой драматургии (пьесы Р. Роллана, Л. Толстого и других).

Драматург Йозеф Рефиш, режиссер Карл Гейнц Мартин, критик *Форвергса* Макс Хохдорф и я основали студию для выдвижения новых драматургов. Окрестили мы ее *Сегодня и завтра*. Однажды Рефиш, вручая мне перевод одной малоизвестной комедии Бомарше, кажется, *Два друга*, сказал, что Пискатор спрашивает: соглашусь ли я поставить комедию в его театре? Из этого проекта ничего не вышло. Почему — не помню, но знаю наверняка, что мы даже не встретились с директором Пискатором для разговора по этому вопросу.

Я уехал из Германии. Находясь в Советском Союзе, я внимательно следил за театральными новостями Германии и вот однажды узнал, что Пискатор обанкротился и он больше не директор *Центрального театра*. Но упорный Пискатор нашел покровителей среди левых в организации *Народная сцена (Фольксбюне)**, находившейся под контролем социал-демократической партии. Они добились его назначения очередным режиссером *Театра на Бюловплац*. Ангажемент, казалось бы, ничем не примечательный. Но именно тут ему повезло. Очередной режиссер неожиданно быстро достиг громкой, порой скандальной славы.

Стало известно, что позже *Государственный драматический театр* пригласил его на одну постановку — постановку шиллеровской бунтарской драмы *Разбойники* — и что пригласивший его Леопольд Йеснер был обвинен в поддержке «крамолы» и наглого третирования классиков. Потом сообщили, что дирекция *Народной сцены* уволила Пискатора за то, что в поставленной им драме Э. Велька *Буря над Голландом* на киноэкране появлялась фигура Ленина. Левая часть *Народной сцены* в знак протеста откололась и создала собственное объединение.

Невольно вспомнились строки Брехта о революционере:

«Где он садится за стол,
там садится за стол недовольство...
Куда его гонят, оттуда
приходят призывы, и там, откуда он выгнан,
Остается мятеж...»¹

¹ Перевод С. Третьякова

Прошло несколько месяцев, и мы услышали совсем неправдоподобную новость: Пискатор — директор театра, расположенного на самой оживленной магистрали города, — *Театра на Холлендорфплац!*

На первых порах богатый банкир, финансировавший этот театр, дал своему режиссеру *carte blanche* в выборе репертуара, поставив лишь одно условие: театр не должен иметь вывески «пролетарский».

Описания пискаторовских спектаклей были путаными и противоречивыми. В *Биржевом листке* — органе финансовых кругов — появились восторженные рецензии Герберта Йеринга. *Немецкая общая газета* — орган монополиста и руководителя *Стального шлема* А. Гугенберга — яростно лила помой на голову «проклятого революционера». Артур Голичер стоял горой за любую пискаторовскую постановку, а главный рецензент *Роте фане* А. Дурус отказывал в поддержке пискаторовским экспериментам. Он грозно заговорил на страницах газеты: «формализм!», «мелкобуржуазная расплывчатость!», «нетерпимая политическая двусмысленность!».

Из всей этой разногласицы все же складывались некоторые общие представления: Пискатор выдвигает публицистически-политическое направление; Пискатор прямо заявляет, что он на стороне Коммунистической партии Германии; он вводит в действие необычайно грандиозные технические средства — новые и старые; его спектакли — это не какие-то импровизации или стихийные творческие порывы; они вытекают из твердой, хорошо разработанной театральной концепции.

Казалось, во многих отношениях Пискатор идет по пути, схожему с путем Мейерхольда. Тем не менее я полагал, что театр Пискатора — самостоятельная, отдельная ветвь дерева революционного театра.

В Москве мы читали об острых дискуссиях, которые велись среди немецких товарищей по вопросу о том, является ли «тактика разложения» (то есть подтачивание веры в справедливость и в вечность буржуазного общества и его институтов), выбранная Пискатором, правильной.

Встречались и наскоки на Пискатора, в которых язвительно сообщалось об его образе жизни. Он, дескать, занимает шикарную квартиру на Курфюрстендамм; архибуржуазный иллюстрированный журнал *Дама* поместил снимки его апартаментов. Коммунист он или салон-

ный обитатель? Немецкие товарищи ставили вопрос ребром.

Летние месяцы 1929 года я проводил в Берлине, но встретился с Пискатором лишь в сентябре. Я посмотрел его последнюю постановку пьесы *Берлинский купец*, написанной прогрессивным публицистом и литератором Вальтером Мерингом. Название пьесы вводило в заблуждение: главным героем был польский еврей. Однако название это было выбрано автором сознательно, оно вызвало ассоциации с шекспировским *Венецианским купцом*...

В латинском сборнике *Римские деяния*, которым пользовался Шекспир, рассказывалось об одном эпизоде, происходившем в дни ожесточенной борьбы между ростовщиками и купцами-патрициями (мореплавателями, путешественниками и торговцами). Одни остро нуждаются в займах, другие беспощадно используют стесненное положение просителей. Ростовщики требуют чрезмерно высоких процентов, они грубы, невежественны и подлы. Патриции же образованны, изысканны, храбры. Однако деятельность «королевских купцов» мало-помалу перестает играть свою первостепенную роль, их звезда закатывается.

Но рассказ (чувствуется, что это живой отклик на актуальные события) передает историю, являвшуюся тогда счастливым исключением: ростовщик позорно проигрывает тяжбу с патрициями. Автор, очевидно сторонник патрициев, придал своему произведению характер притчи-легенды, в которой даются широкие обобщения. Противник патрициев скомпрометирован троекратно: он ростовщик, еврей и мстительный субъект. Зато сами патриции проявляют проицательность и находчивость: условия договора с ростовщиком позволяют классически перехитрить этого злоумышленника. Выручает патрициев и военная хитрость, вызволяющая купца из крайне скверной ситуации. Пусть легенда ободрит растерянных и подавленных патрициев!

Перипетии борьбы между купцами и ростовщиками, вероятно, уже перестали волновать современников Шекспира. Но неприязнь к евреям осталась. Стало быть, пьеса, в которой можно посмеяться над поражением некоего отвратительного отпрыска Авраама, — это «верняк». Подошло Шекспиру в этой притче и то, что «низкий» еврей поклоняется идолу-золоту. А золото портит людей, оно —

враг морального прогресса. Так англичанин XVI века, исправляя итальянца XV века, пересказал в эпоху возрождения социальных утопий эту притчу как эпизод борьбы между добром и злом. Присмотревшись поближе к поведению подлого Шейлока, Шекспир обнаружил в нем несокрушимую твердость: охваченный жаждой мести, этот ростовщик отклоняет щедрый выкуп за жизнь Антонио! Шейлок отказывается от золота! Значит, Шекспир обнаружил в Шейлоке свойство, которое выше всего ценил в человеке: верность своей цели, верность до последнего вздоха, до гроба. Да, Шейлок преследует подлые, низменные цели. Но он грандиозен в своей низости!

Драматург сочиняет гениальную сцену Шейлока с Тубалом, где верность тому, что составляет пафос жизни ростовщика, выглядит смехотворной нелепостью. То Шейлок терзается муками, причиненными расточительством дочери, которая продает за бесценок похищенные у отца драгоценности, то вдруг узнает о больших потерях своего должника Антонио и опьяняется бурным ликованием. Все поставлено на голову... полный абсурд!

Механизм фабулы двигает безумная, дикая ненависть Шейлока. Всякий уважающий себя драматург станет оправдывать подобную ненависть. И драматург Шекспир влезает в шкуру ненавистного и презренного Шейлока... Он пишет «кровью сердца» знаменитый монолог, оправдывающий жестокость безжалостного кредитора... До сего дня еще не создано более сильное обвинение против погромщиков и черносотенцев!

Таков один из примеров того, как Шекспир изменял аспекты литературной основы заимствуемых сюжетов, давая свои, совершенно иные повороты. Сын Возрождения вырубил фигуру ростовщика из социальных переплетений и придал ей величие самостоятельной, независимой, инициативной индивидуальности. Шейлок выбирает по собственной воле цели, находящиеся далеко за пределами общепринятого и общепонятного в его кругу образа жизни. Он рискует жизнью, осуществляя эти цели; он сам отвечает за свои поступки — на нем одном бремя вины и бремя расплаты.

Как правило, у Шекспира образ действия, подобный шейлоковскому, присущ только благородным, героическим натурам. Эти одиночки, на долю которых выпадает порой трагический удел, — первые проводники веры Воз-

рождения, новой веры в свободного чудо-человека. Их одиночество уже само по себе возвышает этих людей. В данном же случае искуснейший драматург использует одиночество Шейлока и в героическом и в устрашающем плане.

Мстительный Шейлок грозен. Но одиночество этого злодея с неумолимостью приводит к его поражению. Этот удивительный образ создается на стыке острейших противоречий, ибо значимость роли одиночки противоположна значению понятия подлости и низости.

Может показаться, что Шекспир намеренно создал уникальный образ ростовщика Шейлока, чтобы представить его как удивительный, неповторимый экземпляр человеческой породы. В этом есть доля истины, но это не вся правда. Шекспир мыслил как философ. Он узрел могучую силу истории в пробуждении веры человека в самого себя. И он рассказал об исторической победе новых, добрых идей — идей сочувствия и милосердия, — одержанной в тяжелом сражении. Значимость этой победы в том, что восторжествовавшие принципы находят законодательное закрепление в «частном определении» венецианского сената (введении закона, преследующего злодейские намерения).

Масштабность и поэтичность прозаической судебной тяжбы по делу Шейлока счастливо угадал Макс Рейнхардт. В его постановке драма Шекспира игралась так: приговор мудрого и в высшей степени справедливого судьи произнесен. Следует маленькая пауза — на сцене не сразу понимают смысл приговора... Все молча сообщают. И вдруг — взрыв ликования. Ликуют не только друзья Антонио, ликуют дожи, ликуют сенаторы, ликует народ...

И композиция комедии *Венецианский купец* рискованная, головокружительная — Шейлок оттеснен на край картины, как на край мира, в центре которого удобно располагаются патриции. В комплексном строю нескольких сюжетных линий комедии собственный сюжет Шейлока незначителен по объему.

Не менее поразительным оказывается изображение победителей — носителей новых идей. Они — группа привилегированных людей, связанных между собой одинаковым взглядом на жизнь, одинаковыми привычками. Они изящны, жадны до наслаждений, эпикурейцы. Драматург применяет в их обрисовке по возможности свет-

лые тона. Но «лакировка» оказывается коварной. Венецианцы — беспечные бездельники, поддерживающие друг друга, красивые, но бессильны, как декоративные растения. Несоответствие между их привлекательным фасадом и фактической убогостью — поразительно... Но подобное изображение социального слоя, переживающего упадок, психологически оправдано и соответствует исторической правде. К тому же современники Шекспира могли бы поставить вопрос: заслуживают ли эти патриции, похожие на аристократическую молодежь двора Елизаветы, лавров победы?

Соперники англичанина, испанцы Лопе де Вега и Педро Кальдерон, пристрастившись к истории, дали любопытнейшие зарисовки. Но они не сумели воссоздать картин подлинной истории. Шиллер был профессором истории в университете Иены, автором исторических трудов, но в исторических драмах историка одолевала абстрактная идея философа-поэта. Идея разъедала историческое содержание и лишала историчности трагедии об исторических личностях (Валленштейн, Мария Стюарт, Лжедмитрий).

Удивительная историческая проникательность Шекспира (словно шестое чувство, не иначе) в конце концов, наперекор предрассудкам его XVI века, наперекор его личным склонностям к общечеловеческим оценкам и порожденным ими эстетическим конструкциям, одерживает победу. В поэтических и, казалось бы, далеких от исторических событий зарисовках просвечивает подлинная жизнь истории. Да, диалектика спора между художественной и исторической правдой сложна...

Ноллендорфплац — сердце района деловых контор и предприятий. Там, недалеко от станции метро и окружающей железной дороги, находилось большое театральное здание, в котором обосновался Эрвин Пискатор.

Я редко бывал в этом районе, а в театре не был никогда — там до Пискатора играла второразрядная оперетта.

И вот я сижу в зрительном зале, озираясь вокруг. Обыкновенный зал, среднеарифметическая архитектура в прусском духе конца прошлого века. Много публики. В партере и ложах люди в элегантных, дорогих одеждах. Из партера не различить зрителей на галерке, видишь какую-то темную массу. («Там рабочие, — бодро объяс-

нил Пискатор, — цены на билеты очень низкие, гораздо ниже, чем в других театрах. — Затем он вздохнул и добавил: — Эти низкие цены меня разоряют!»)

Поднимается занавес. Устройство сцены непривычно даже для меня, видевшего многие постановки Вс. Мейерхольда и А. Таирова. По бокам и на заднем плане — экраны. Их четыре. Вначале на экранах появляются статистические таблицы, газетные страницы, телеграфные сообщения, выдержки из выступлений государственных деятелей. Потом следуют документальные кадры — берлинские пригородные пейзажи. Поезд прибывает в Берлин. Камера отыскивает в вокзальной толпе человека, резко отличающегося от окружающих. У этого человека, одетого в кафтан, благородное лицо и черная как смоль борода (роль человека в кафтане исполнял актер театра *Габима*¹, игравшего на древнееврейском языке).

Камера следует за человеком, скитающимся по городу. Внезапно он останавливается и сходит прямо с экрана на сцену. Этот человек — бедняк из еврейского местечка, затерянного где-то в Польше. Он приехал в большой город Берлин попытать счастья — а вдруг ему повезет и он станет богачом? И на самом деле ему везет. Чем только черт не шутит? А с польским евреем «черт» шутит на особый манер: он включает этого провинциала в «Luftgesheft» — деловые махинации, так сказать, с «воздухом», с продажей и покупкой несуществующих товаров. С точки зрения здравого смысла участники сделки — безумцы. Но еще абсурдней то, что на этой фантастической торговле «воздухом» одни богатеют, а другие разоряются.

Это нелепое «самодвижение» экономического механизма капиталистического общества еще за пять лет до *Берлинского купца* поражало Бертольта Брехта. В пьесе *Что тот солдат, что этот* есть эпизод, в котором происходит продажа «армейского слона Билла», не существующего в природе.

Распространившаяся в фантастическое время инфляции «торговля воздухом» вызывала изумление Вальтера Меринга и Пискатора, и они использовали этот фактор как гаечный ключ, который приводит в движение фабулу. Еврей становился богатым берлинским купцом, но

¹ К сожалению, ни я, ни Пискатор, с которым я по этому вопросу переписывался, не могли вспомнить его фамилию.

кончилась инфляция, и он терял свое состояние. Бедняком возвращался он в родное местечко — вот и конец всей истории. А такие истории случались частенько, были самыми что ни на есть обыденными. Но все-таки автор и режиссер ее показали. Потому что история эта наталкивала на вопросы: какова же механика подобных дел? Кто заинтересован в комбинациях «берлинского купца»?

Автор пьесы отвечал: у купца неожиданно оказывалось много партнеров — расисты, архипатриоты из националистов, военные, журналисты, аристократы, лидеры реакционных партий и заурядные шиберы. А двигали ими банки, индустрия.

Счастливый Шекспир! Конструкция тогдашнего экономического механизма была неизмеримо проще. Он мог лишь упомянуть о кораблекрушении и пиратском нападении, чтобы объяснить этими стихийными причинами денежные затруднения Антонио. Но что может значить сегодня какое-то кораблекрушение? Получение страховой суммы спасет хозяина от разорения, но оно в то же время причинит большие убытки владельцам страховой фирмы. Жителей планеты сегодня ошеломляет удручающая сложность причинной связи: какая-то сделка в Америке разоряет тысячи средних немцев, которые никогда и не видели виновника своего несчастья, никогда даже не слышали его фамилии.

Драматург, пишущий о современных шейлоках, не может не знать, что разбогатеть или обнищать — это не просто эпизод в жизни человека, а целый роман, в котором действуют толпы людей, кто-то из них явно, а кто-то тайно участвовал в том, что принесло счастье или несчастье какому-нибудь анониму. Ныне никто не поверил бы в такого Шейлока, который действует на свой страх и риск и независимо ни от чего добивается цели.

Особый строй спектакля, сам по себе, без всяких комментариев постановщика, указывал на то, что им руководило стремление тщательно исследовать факты в их взаимозависимости, чтобы, опираясь на марксистский метод анализа, художественно осмыслить поведение людей, события и самое время.

Берлинский купец состоит из ряда небольших картин. Смена картин, места действия происходила очень легко на сцене, разделенной на ряд секторов. Режиссер, словно вода нас по кругу, устраивал встречи с людьми различ-

ных социальных слоев и профессий, различных убеждений и политических взглядов. Он, как анатом, делал поперечный разрез через все сплетения немецкого общества. Непривычно! Жизненный материал для драмы — неслыханный! Вы его еще переварите!

Но Пискатору не хватало материала, представленного автором. Он хотел дать *больше*, как мы бы сегодня сказали, информации. И он дает множество сведений через кинокадры, статистику и газетные сообщения на экране. Громадная масса материала разбухает, под ее напором искривляется и местами ломается каркас.

Публика лож и партера, увидевшая на сцене многих знакомых, приятелей, родственников и даже своих двойников, вела себя все время корректно, с демонстративно-враждебным равнодушием.

Но вот наступает развязка — берлинский купец низложен. После развязки эпилог: идет генеральная уборка прошлого. Берлинские метельщики, неторопливо напевая песенку, подбирают то, что оставили господ: стальную каску мертвого солдата и вороха обесцененных денежных знаков. Они сгребают все это в кучу и выбрасывают вон.

Меня поразило сценическое устройство для эпилога. Я впервые увидел знаменитый пискаторовский конвейер — движущуюся ленту, по которой скользили эмблемы прошлого. В роли одного из метельщиков выступил Эрнст Буш. Он, его манера петь — скорбная, горестная, ласковая — неповторимы!

Правые газеты писали, что на премьере «патриоты» вопили: «Оскорбляют мертвых солдат» — и скандалили. Когда мне довелось смотреть этот спектакль, платежеспособная публика лишь молча спешила к выходу.

Пискатор пригласил меня к себе. Я сидел в той пресловутой гостиной, которая фотографировалась для любителей шика. Мы выпили традиционную чашку кофе, возле нас хлопотала миловидная жена хозяина. Я поделился моими впечатлениями о спектакле, о публике: она вела себя корректно. На лице Пискатора появилось выражение озабоченности. «Корректно? Это плохо! Люди не пойдут в театр». Он заговорил о финансовых затруднениях театра, и лицо его мгновенно преобразилось. «Не закроем театр! — Глаза его зажглись фосфорическим блеском. — Найдем выход! Будем играть!»

Я рассказывал ему о советском театре, о пьесах, идущих в Москве. Его это очень заинтересовало. «Ничего толком мы не знаем о том, что делается у вас, в Советском Союзе. А почему?»

У него разыгрался аппетит на советскую драматургию. Условились, что зимой я приеду и буду ставить в его театре *Шторм* В. Билль-Белоцерковского. А до этого я должен выслать ему пьесу А. Глебова *Инга* и комедию Билль-Белоцерковского *Луна слева*.

Прощаясь, он сказал: «Разумеется, если не закроют театр».

Театр закрыли...

В то время я ценил в искусстве только идейность, оценивая художественный труд по его политической пользе. Реалистическое изображение, полагал я, является наиболее эффективным способом изображения. И принимал «похожесть» изображения за реализм. Я научился тогда смотреть на эксперименты и приверженность форме с недоверием.

Ни рапповцы в СССР, ни немецкие догматики от реализма не любили Пискатора. Все, что я слышал о театре Пискатора, не согласовывалось с моей тогдашней доктриной. В сознании образовалась предвзятая настороженность. Спектакль *Берлинский купец* вряд ли можно было счесть вершиной революционной режиссуры. Тем не менее он демонстрировал исключительную мощь дарования, самостоятельное и смелое мышление Пискатора. Я не совсем разучился радоваться талантливой работе и не мог сказать: «Нет!» Многие я нашел интересным и близким моим мыслям о революционном искусстве, многому я сказал: «Да».

Режиссеры живут после смерти только в том случае, если были новаторами и создали свою модель театра: Станиславский, Рейнхардт, Вахтангов, Мейерхольд, Таиров. Таков и Пискатор.

Свою модель Пискатор называл — «политический театр». Не иначе. Это было новое, непривычное в эстетике слово.

В начале века большинство деятелей искусства категорично отвергало даже самую мысль о возможности поддерживать своим творчеством какую-либо политическую партию. Оскар Канель был членом Коммунистической партии Германии, а работал заведующим литературной частью и заместителем директора одного из театров

театрального треста братьев Роттеров — циничных капитанов развлекательной промышленности, которых театр интересовал исключительно как средство, с помощью которого можно делать деньги.

Случалось, что Канель ставил пьесы о жизни высшего света, но лишённые некоторой порнографии. Он приспособливал такие спектакли к грубым вкусам воинствующих обывателей. Профессия (добывание средств к существованию) и гражданские убеждения были у него разделены. В Веймарской республике подобное разделение было нормальным.

Но член Германской компартии Эрвин Пискатор уже в период окончания войны стал в искусстве коммунистом. Своим созданием пролетарских театров он публично заявил, что он с пролетариатом, который победил в Киле и в Руре и истёкал кровью в Гамбурге и Берлине. Пискатор шел в ногу с эпохой, и она выдвигала перед ним политические задачи.

Коммунистическая партия Германии решила воспользоваться в своей предвыборной борьбе таким средством, как театр, и Пискатору было поручено поставить огромные предвыборные агитационные спектакли. Многие для создания политических обзоров он черпал из прошлого немецкой литературы (Ганс Сакс и его предшественники, прозаик сатирик Себастьян Брант и другие), но заходил, вероятно, и в залы рабочих столовых, в трактиры, где посетителям к сосискам и пиву подавались также шуточные фарсовые представления.

Начинация *Синих блуз* и передвижных агиттеатров дополняют пеструю родословную пискаторовских обзоров. Бывает, что невзрачные предки завещают потомкам богатое наследство. Так и эти обзрения, считавшиеся политическими театрализованными мероприятиями, но оставшиеся вне искусства, сослужили свою службу театру Пискатора.

В свое время Наполеон в Эрфурте дал Гёте полезный урок эстетики: политика — это судьба, олицетворяющая в современности рок античной трагедии. Однако люди искусства воспринимали эту мысль знаменитого корсиканца как анекдотическую шутку. Политика — в человеческом отношении, утверждали они, тощая почва; в ней погибают зерна художественной мысли.

Советский театр, и прежде всего Мейерхольд, продемонстрировал искателю Пискатору совсем иное: поли-

тика — континент с богатейшими залежами элемента, воскрешающего искусство и создающего эстетические ценности.

Пискатор не видел мейерхольдовских спектаклей, но слышал, что не только коллективы малоформистов, которых не причисляют к театрам, но и известные профессиональные театры ставят политические (даже на злобу дня) спектакли, прямо пропагандирующие политические идеи Советского государства.

Без колебания Пискатор поселился на вновь открытом континенте и испробовал новые средства, новые пути, наиболее полезные для дела, названного им политическим театром.

Попадая в профессиональный театр, Пискатор ставил спектакли на политическом материале, насыщая их политической информацией и призывами к действию. *Он ввел в театральную эстетику новое понятие — политический театр.*

Рейнхардт создал модель театрального спектакля (в разных вариантах) и подгонял под нее самые различные пьесы, даже те, которые этой модели вовсе не соответствовали. Он зажигал огнем своего таланта любое произведение. Он, поклонник высокой драмы, восхищался метерлинковской или чеховской камерной драмой, изображением судеб тонких душ.

Пискатор разработал свою модель театральной драматургии. Это была не просто драматургия хорошей пьесы. Пискаторовская драматургия отличалась от привычных и хорошо знакомых пьес и по своей структуре. Он решительно не желал считаться со многими «обязательными», специфическими для драматургии правилами.

Пискатор сообразил, как мало может быть пользы, если театр лишь провозглашает революционные призывы, и только. Долг театра — научно, с помощью революционной, то есть марксистской логики, обосновать неизбежность революции. Драматургическая и театральная модель Эрвина Пискатора — это модель марксистского театра, театра, применяющего марксистский анализ для исследования конфликтов, их возникновения, становления и разрешения, для понимания характеров людей и их взаимодействия в общественном процессе.

Дело смелое и огромное! Как не восхищаться самостоятельностью и масштабностью ума человека, который первым говорил: «Постараюсь создать художественные

произведения нового вида, одухотворенные революционной логикой». Я говорю «первым», несмотря на то, что он был лишь одним среди первых. Но на след гениальных идей нападают одновременно не один, а несколько талантов. Такие идеи носят в воздухе, иначе они не были бы гениальными. История иной раз бывает несправедлива, но всегда мыслит логично. Случается, она отметит как первооткрывателя того, кто вовсе не был первооткрывателем в буквальном смысле этого слова, но был новатором, опыты которого повлекли за собой важные последствия.

Автор модели политического театра не признавал специфической для драмы боевой диспозиции. Он не говорил о решающей роли личности в истории; по его убеждению, драматург должен показывать группы людей, связанные между собой общими интересами. Ведь люди, так или иначе, протестуя или охотно подчиняя свои интересы этим общим интересам, борясь с другими группами, имеющими свои интересы, стремятся решить собственные задачи в практической деятельности. Партии, классы, лагеря борются — таково было одно из основных положений новой драматургии.

Обнаружение законов, двигающих механизм экономической и общественной жизни, обязывает драматургов художественно исследовать целый комплекс взаимодействующих друг с другом явлений. Дело даже не в том, чтобы точно, согласно конкретной реальности изображать близкие и далекие, зримые или скрытые формы этой зависимости лишь ради *верного их воспроизведения*. Нет, это необходимо для *правильного ведения боя*, для того, чтобы расшифровывать тайнопись приготовлений к кровопролитным боям, ведения трестами своих бескровных, но смертоносных войн. Надо показать фронты и тылы, игроков, действующих на сцене жизни, и их хозяев — инспираторов, суфлеров, остающихся за кулисами, показать далекий радиус действия анонимных биржевых авантур и сделок. В беседах со мной Пискатор делился этими соображениями о художественном долге драматурга. Он прямо и косвенно писал об этом в книге *Политический театр*.

Марксисту, стремящемуся познать факт, вменяется в обязанность знать его истоки, обстановку возникновения, равно как и знать, что из этого факта возникло или возникает, то есть знать исторические перспективы и исто-

рические последствия факта. «Показывай это, а если скажут, что так не положено, что это противоречит специфике драматургии, смело перескакивай через преграды, как делали это в свое время «елизаветинцы». Примерно так рассуждал Пискатор.

О Клаусе Стёртенбекере из пьесы *Буря над Готландом* — средневековом морском разбойнике (он же вождь плебейского восстания) — Пискатор знал, что не только мудрый Асмус, но и этот грубый, необузданный, путавшийся в трех соснах бунтарь, предшественник современных вождей революции, гениев сердца и мысли. Знать... но как рассказать, показать историческую перспективу?

Англичанин XVI века все-таки рискнул и в наивных тонах написал короткую сцену-пантомиму, в которой на сцене появляются потомки Банко — вереница будущих королей. Пискатор же велел оператору крутить киноленту, и на экране появлялись те, кто громил патрициев. Последним из них был Владимир Ильич Ленин.

Прозаик располагает триединым временем (настоящее, прошедшее и будущее). Он может влезть по уши в шкуру эпохи. Но оно есть и в распоряжении драматурга, полагал Пискатор. Однако потребность драматурга свободно распоряжаться временем не могла не порождать потребности в привлечении обширного жизненного материала.

И снова творческая совесть, требующая глубокого, правдивого изображения, вступает в борьбу со специфической для драматургии скупой концентрацией материала... И снова маячит перед первооткрывателем царственная тень Шекспира.

Шекспир, с одной стороны, не считается с относительно-ным, по сравнению с романом, ограничением материала. Почти каждая его пьеса — это соединение под одной крышей двух или трех пьес. Безусловно, поэту, который воскликнул: «Мы знаем, каковы мы есть, а кем мы станем, этого не знаем!» — по душе показывать поразительно неожиданные предыстории и варианты человеческих судеб, которыми так увлекательно богата жизнь. Но Шекспир все-таки обуздал поток своего жизненного опыта и вымысла. Но не шекспировское подчинение времени, а шекспировская ломка закона ограниченного времени вдохновила Пискатора.

Творческая мысль Пискатора была нацелена на изображение всемирно-исторических, социальных явлений.

Американская трагедия Драйзера — трагически-роковое разращение нормально развитого молодого человека — клерка. «Где истоки этого разращения?» — спрашивает создатель *политического театра*. И отвечает: перед ним все время, с одной стороны, соблазнительная картина концентрации богатств, с другой — отталкивающая картина обвиняния широких масс. Эту морально разлагающую альтернативу режиссер-драматург демонстрировал весьма обстоятельно, подкрепляя действие на сцене экономической статистикой, информацией о стачках, о политических событиях современной истории, лозунгами, в которых отражались и комментировались эти процессы.

Пискатор решил переделать *Заговор императрицы* А. Толстого и П. Щеголева — эту, по-существу, интимную пьесу, в которой лишь дается исторический фон, в историческую драму *Распутин*. Он раздвинул исторические рамки этой пьесы, введя в нее ряд заново написанных сцен. И личная судьба Распутина становилась теперь лишь эпизодом в зловещем спектакле о первой мировой войне.

Эрвина необычайно увлекала «хитрая» и задорная игра различных материальных и социальных факторов, их взаимодействие. Его «драматургия» ослепляла калейдоскопом бесчисленных, быстро перемещающихся фрагментов. В его постановках на сцену выбрасывались группы людей, конструкции и кинопроекции. Непрерывно менялись световые решения, и все, что было на сцене, пересекаясь друг с другом, исчезало, освобождая место для новых групп и новых конструкций. Часто чрезмерность сценической образности затрудняла восприятие содержания исполнявшихся сцен.

Недолго взвешивая все «за» и «против» своей модели драматургии и театра, которая позволяла крутить время вперед и назад, наполняя спектакль громадной массой материала, Эрвин Пискатор выдвинул идею «эпического театра». Приоритет этого терминологического обозначения Брехт уступил Пискатору, однако Брехт вкладывал в это понятие гораздо более глубокое содержание. Поэтому эпический театр — это все-таки театр Брехта, а не Пискатора.

Среди современников Пискатор не смог найти *своего* драматурга. Некоторое время он работал вместе с Брехтом. Но Брехту Пискатор казался слишком громоздким и слишком «техническим», а того раздражали интеллек-

туализм и психологизм Брехта. Пискатор попытался внушить свои драматургические идеи второстепенным литераторам, но они были слишком мелки для таких задач.

Драматургические произведения, которые ставил Пискатор, не отвечали модели. Почему же он выбрал такие? Да потому, что других, отвечавших его драматической концепции, тогда просто не существовало. Он выбирал пьесы не потому, что они казались талантливыми, а потому, что на их полезном жизненном материале можно было построить нужное идейно-политическое здание. А уж это он целиком брал на себя.

Он обращался с пьесами как драматург, переделывающий старую вещь. В этом смысле Шекспир, по сравнению с Пискатором, был робким литератором, почтительно относящимся к оригиналу. Пискатор ломал кости, растягивал мышцы, вводил в живое тело чужеродные сферы, увеличивал количество действующих лиц и переставлял, переворачивал тексты.

О работе Пискатора с авторами ходили легенды и анекдоты.

В процессе репетиций пьесы *Тай Янг пробуждается* Пискатор жестоко расправился с текстом Ф. Вольфа. Он изменял каждое предложение и чуть ли не каждое слово. Терпение Вольфа, присутствовавшего на репетициях, лопнуло. Он был взбешен и сбежал. Но не успел он достичь и первого переулка, как его догнал один из актеров: «Господин доктор, возвращайтесь скорее! Победа! Только что произнесли половину фразы из вашего текста!»

Позже, в Москве, где я несколько лет работал с Пискатором над различными проектами и сценариями, у меня сложилось твердое убеждение, что Эрвин обладает незаурядным драматургическим талантом. В *Покупке меди* Брехт писал, что Пискатор — природный драматург и после него (то есть Брехта) лучший театральный автор Германии. Я обрадовался, что Брехт так высоко оценивал его дарование. Но было странно, почему же Пискатор лишь изредка сочинял пьесы (*Американская трагедия* по Т. Драйзеру и *Война и мир* по Л. Толстому) и столь упорно третировал других авторов? В одном из писем к нему я прямо спросил об этом. И Пискатор ответил:

«Я не чувствую в себе призвания драматурга. К сожалению, драматурги редко умеют философски мыслить,

делать правильные логические выводы. Если автор слаб, я вынужден становиться творчески сильным. К сожалению, авторы, которые оказались хоть сколько-нибудь интересными по тематике и стилистике, настолько слабы, что даже не хочется их изменять. Работая над постановкой пьес типа Апуя, приходится стиснув зубы проглатывать бесчисленные нелепости мировоззрения авторов. Хочешь не хочешь, но приходится поправлять, чтобы как-то свести концы с концами».

Рейнхардт начал с того, что построил японскую «дорогу цветов» через зрительный зал, а затем и вовсе оставил нормальную сцену. Он ставил многие экспериментальные спектакли, разыгранные посреди зрительного зала. Быть может, и даже наверняка, Пискатор намеревался покинуть коробку-землю. Он не покинул ее. Мечтая о другой сцене, он расставил на сценической площадке экран и конвейер и охотно возился с ними. Он выдумывал все новые способы их применения, чтобы выжать из знакомой до тошноты, обследованной со всех концов сцены невиданные возможности, связанные с движением времени. В этих страстных поисках он походил на Рейнхардта.

В Москву Пискатор привез обтрепанный длинный «паккард». Бывало, мотор отказывал посреди пути. Он лез под эту рухлядь и с яростным наслаждением чинил машину. Так мог возиться только человек любознательный, неравнодушный к технике.

Пусть сцена оборудована древней, устарелой техникой — все равно! Зато можно играть конвейерами, светом, киноаппаратурой. Узнать, что удастся извлечь из этого, — для Пискатора одно наслаждение. Но он устраивал технические «игры», преследуя идейные цели. Пафос «технической революции» Пискатора родился из глобального ощущения: комната, дворец, города, столицы мира — мало! Он остро, мучительно понимал, что так называемое «сценическое время», заставляющее изображать лишь то, что происходит сейчас, это — мало для марксистского режиссера, для политического театра. Вторгаться и в прошлое, и в будущее, и в то же время быть здесь и там — вот чего он желал.

Сцена-глобус (на подмостках глобус — наша планета; секторы глобуса — страны) — вполне пригодное устройство для пьесы об истории мировой войны. Календарь — счетчик времени и событий — и конвейер вносят фактор

времени — движение и смену — в неподвижность сценической коробки.

В политическом спектакле, выявляющем исторические связи, корректуры, расширяющие сценическое время, необходимы. «Техническая революция» Пискатора оказала серьезное влияние на развитие сценической техники после первой трети нашего века.

До Пискатора были дадаисты* и экспрессионисты. Доброжелательные исследователи стараются перескочить через «омрачающий» биографию Пискатора факт: будучи в искусстве новичком, он стал дадаистом. Для исследователей, которым личность Пискатора «неясна», его связь с дадаистами — находка.

По схеме литературного процесса выходит, что дадаисты и прочие — крайние вырожденцы от искусства, выразители упадка и реакции. Лучше всего их вычеркивать. Имеется много фактов, позволяющих доказать эстетическую сомнительность дадаистских экспериментов: нелепо разрушать слово, образ, сюжет. Трудно согласиться и с их преднамеренной деформацией реальной действительности. Но осуждение дадаистов ведется лишь в сфере анализа их верований и исканий в области художественной формы. Политические же взгляды их ровным счетом никак не учитываются яростными противниками дадаистов. Но именно этот анализ расстроил бы стройную схему «литературного процесса».

Дадаисты рекрутировались из недовольных. У одних недовольство было глубоким, коренным, у других поверхностным. Одни не принимали существующего порядка, другие только бунтовали против существующих эстетических канонов. Одни стремились к преобразованию общества, другим, напротив, не нравилось «либеральничанье» с подрывными элементами.

В отрицании дадаистами эстетических норм, тысячами существующих художественных завоеваний, которыми гордится искусство, отражался протест против капиталистического «состояния мира» и широко распространенного, созданного им образа мышления. Сам же протест был неумелым, порой нелепым.

Многие из берлинской группы дадаистов были активными противниками войны. Трудно точно установить, что же толкнуло яростных врагов войны, обывательщины, ура-патриотизма типа Пискатора или Джона Гартфильда в лагерь дадаистов. То, что они нашли в них

своих политических единомышленников, или то, что лепет и мистификации дадаистов позволяли публично высказывать буржуазным «жрецам искусства» свое презрение? Несомненно одно: протест дадаистов против общества, развязавшего массовую бойню, привлекал Пискатора и Гартфильда.

Я не пишу научного трактата и не обязан разбирать всевозможные возражения. Но выскажу убеждение в том, что в полемике с представителями условного искусства его оппоненты допускают целый ряд запрещенных приемов. Говорят: «Ну что из того, что среди дадаистов были противники войны? Ведь они разрушали богатство искусства, разоружали нас против варварства и эстетического одичания людей. Кому это выгодно? Строителям нового, облагораживающего человека общества, или правителям гибнущего мира? Ясно, что последним».

Отвечаю. Выступления во время первой империалистической войны против войны — акт крупного политического идейного значения! Его нельзя игнорировать. Эти выступления затрудняли для правящих кругов оглушение масс. Могут сказать: «Если уж выступать, то выступать разумно». Отвечаю: молодые люди, без политического опыта и серьезных знаний, всей душой возмущившиеся против войны, должны были опираться на кого-нибудь из старших. Но на кого? На социал-демократов? А те голосовали за военные кредиты и двумя руками поддерживали все свинства и преступления властей! Социал-демократия отпадала. А программа и деятельность русских большевиков была известна в Германии лишь немногим.

Быть может, им следовало опереться на писателей-реалистов? Я стараюсь вспомнить фамилию какого-нибудь литератора-реалиста, который в этот мятежный период выразил свой протест против совершаемого преступления в форме художественного произведения. И не могу. Они *молчали!* И они отпали как примеры для подражания. Более того, их молчание натолкнуло на мысль, будто реалистическая манера бессильна выразить новые бурные чувства и страшные видения. На этом фоне активное выступление дадаистов против войны, вкупе с их экспериментами, направленными на создание совершенно нового искусства, должны были вызвать сочувствие.

Надо признаться, что требовалось много интеллектуальной энергии и отваги, чтобы думать и творить напере-

кор незыблемым традициям, и еще больше энергии и смелости, чтобы публично защищать свои взгляды, чтобы сказать тому обществу, которое они раскусили, и его искусству: «Нет!» («Подумаешь, скажут иные, высказались дадаисты, выкинули фокус — и все!»).

Но я вспоминаю Карла Крауса — властителя дум молодого, критически настроенного поколения. С первого дня он ненавидел войну, но... призывал *молчать*: «Кому есть что заявить (против войны и военных дельцов), пусть поднимется на трибуну и помолчит!», — говорил он.

Не воображайте, что легко преодолеть робость, индивидуализм. От познания до публичного высказывания истины — целая эпоха. Пискатор, как, очевидно, и Гартфильд, понял необходимость открытых выступлений. В среде дадаистов они приобрели навыки публичных протестов. Тесное общение молодого Пискатора с этой сектой было наименьшей ошибкой, которую ему довелось совершить. Подобные ошибки совершали горячие и беспокойные искатели правды и последующих поколений, например Элюар. Кое-кто относит экзистенциализм к «грехам» его молодости, а И. Эренбург в *Парижских тетрадах* пишет о сюрреалистическом прошлом Элюара следующее: «Сюрреализм был в его биографии не случайным заблуждением и не путеводной звездой, а фазой развития». Оценка Эренбурга вполне применима и к Пискатору.

Пискатор вскоре перерос дадаизм и избрал путем своей жизни научный коммунизм. Сама идея Пискатора питать марксистской философией искусство поставила перед театрами задачу поистине героическую.

Но Пискатор не отдавал себе отчета ни в колоссальном, многосложном богатстве марксизма-ленинизма, ни в гигантских трудностях художественного освоения этого богатства. (Переложить законы материалистической диалектики из философско-логической сферы в философско-образную сравнительно легко. Но дело в творческом их освоении, а не в переложении.)

В 20-х годах модель Пискатора помогла его друзьям и товарищам увидеть гораздо более глубокие задачи, чем введение на подмостки театра революционной тематики, а именно — глубокое философское осмысление этой тематики. Я думаю, что в практике политического театра было немало слишком категорических, слишком самоуве-

ренных суждений, было в ней мало разностороннего анализа, уважения к другим путям.

Художник, имеющий *свое*, непривычное представление о том, какими должны быть произведения искусства, часто нетерпим к иноверцам. И Пискатор иногда грешил догматизмом. Это было результатом того, что люди, не желавшие расстаться с привычными оценками, вначале навешивали на него ярлыки и старались дискредитировать его эксперименты. От такой недоброжелательности он ожесточился и в свою очередь считал, что любые отклонения от его модели непростительны. К сожалению, так часто бывает!

Однако человек, отправившийся в бурное море на лодке, вряд ли станет внимать советам из гавани, защищенной от волн. Пискатор во что бы то ни стало должен был держать курс к «обетованной земле», наперекор ветру и волнам. Долго пришлось ему бороться против политических врагов и против ожесточенных эстетических противников, находившихся и среди его идейных единомышленников. Кроме того, для получения надежных результатов он был вынужден проводить целую серию трудоемких тестов, и нервов для терпимости и для мудрого взвешивания «за» и «против» уже не хватало.

Пискатор дебютировал в качестве постановщика исторических сцен хроникального плана. Драматическая конструкция *Берлинского купца* и других крупных пискаторовских постановок видоизменяла драматургию предвыборных обзоров и развивала ее основу, но уже на уровне драматургии, претендующей на место в литературе.

Пискаторугодились сценические разведки Макса Рейнхардта. Идея этого режиссера — театр — это литература и зрелище плюс музыка, плюс пантомима, — еще в 20-х годах натолкнулась на энергичное сопротивление. Многие ругали Рейнхардта, называли отступником от традиций великого драматического театра. Пискатор принял его идею, сделал ее своей, ему свойственной, и к театральному синтезу искусств прибавил еще кино.

Пример Рейнхардта учил его не страшиться якобы неизменных свойств сцены — ограниченности, плоскостности, малоподвижности, — не оставлять их неизменными, а изменять, переделывать стабильную сценическую коробку.

Для составления своей модели театра Пискатору пригодился опыт Йеснера, его девиз: «Если нет пьес, соответствующих модели, их следует переделывать, приспосабливая их к своим решениям». Пискаторовская модель превзошла йеснеровскую, заимствованную им у французских классицистов. В творчестве социал-демократа Йеснера, так или иначе, сказывался реформизм: примитивная, не революционная постановка вопроса (о революции), статичность, неподвижность замысла. От его постановок разлило духом философской самоуспокоенности. Пискатор же всегда четко ставил вопрос о неизбежности революционного переворота и о необходимости художественного освоения марксистского мировоззрения и метода. Он всегда искал улучшения модели политического театра в целом и в частностях.

Критики *Роте фане* и ответственные деятели КППГ высказывались против отдельных постановок Пискатора, критиковали их недостатки и ошибки политического характера. Это так. Но в целом его театр с истинно революционной ненавистью показывал коронованных и некоронованных, одетых в мундиры или в штатское торговцев кровью, народным трудом и дарами природы. Он показал их такими, каковы они на самом деле. Его спектакли звали к тому, чтобы существующий капиталистический порядок, столь отвратительный для простых людей, был безотлагательно изменен и притом революционным путем. Пискаторовский театр учил видеть в политике важнейшую сферу деятельности людей и возбуждал интерес к этой сфере. Он пробуждал гражданскую совесть и призывал ее вникнуть в процессы политической жизни, познавать ее пути и средства.

Политический театр — лучшее достижение мысли того времени — вытеснил Йеснера и Рейнхардта. Отныне театралы Германии стали связывать будущее театра с успехами революционного, коммунистически настроенного театрального движения — агитпропколлективы*, — с опытами Вангенхойма, Брехта. На первых порах среди этих успехов самыми заметными и эффективными были опыты Э. Пискатора.

В свой квартире на Курфюрстендамм Пискатор уверял себя, что он победит денежные затруднения. Власти рассчитывали на провал переговоров Пискатора со своими финансистами. Увы, те предоставили ему нужные кредиты. И тогда власти решили открыто выступить

против *Театра на Ноллендорфплац*. Казна потребовала срочного погашения налоговой задолженности. Бюджет театра не выдержал непредвиденных расходов. Так «мирно», без компрометирующих услуг цензуры было уничтожено неугодное театральное заведение. *Театр на Ноллендорфплац* закрылся.

Но Пискатора нельзя было остановить, его невозможно было вывести из строя. Этот немецкий ванька-встанька вскоре опять возглавил прогрессивно настроенные театральные коллективы. Театрами Пискатора стали театры районного значения, издавна располагавшие постоянной публикой из махровых обывателей. Но теперь эти театры привлекали к себе внимание столичных и международных театралов. В них, в ограниченных, правда, вариантах теперь осуществлялась репертуарная программа, о которой мы вели разговор еще перед крахом. *Шторм* отпал, но игрались комедия Билль-Белоцерковского *Луна слева* и пьеса А. Глебова *Инга* под хлестким названием *Женщина на передовой*.

Революционным театрам жилось трудно. Пискатора пригласила киноорганизация *Межрабпомфильм* в Москве на постановку одной кинокартины. Он уехал из Германии в Советский Союз в пору своей творческой активности. Но с его отъездом никакого вакуума не образовалось. Наступило время эпического театра Брехта.

БЕРТ БРЕХТ, ИЛИ МОДЕЛЬ ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА

В 1922 году монополистический капитал после военного поражения отважился на неслыханный разбой, называвшийся инфляцией. Перед лицом жестокой действительности исчезли обывательские иллюзии о наступлении эры справедливости и мира, а вслед за тем пришла в упадок и распространявшая их экспрессионистская литература. Едва расцветшие цветы ее быстро увяли. Снова репертуар театра составили обычное бытописание и отечественные развлекательные поделки, подкрепленные импортом из Франции и Америки. Воля театральных по-

ваторов была сломлена, ум размягчен. Горстка неисправимых поборников искусства с горьким разочарованием задавала вопрос: наступит ли счастливое время, когда можно будет вновь поднять знамя подлинного искусства театра? Стало очевидным, что лозунги экспрессионизма обветшали, а его вожди исчерпали себя.

Вот в это-то время «вакуума» и стали поговаривать о таланте аугсбуржца Берта Брехта. Сторонникам прогрессивного развития литературы очень хотелось надеяться, что он оправдает возлагавшиеся на него надежды и внесет новую живую струю в искусство.

Берт Брехт, безусловно,—огромное, необыкновенно мощное дарование. Автор *Барабанов в ночи*, *Ваала* и *В чаще*, стоя одной ногой на «территории» современной психологической драмы, другой был погружен в «почву», где выросли мятежные Бюхнер, Габбе, Ленц и другие. Критерии оценки актерской работы Берт Брехт — рецензент аугсбургской газеты *Фольксвилле** — взял готовыми из арсенала критической мысли последних достижений: актер хорош, когда он живо и верно чувствует состояние и эмоции своего героя.

Его язык не вполне согласовывался со свойственными немецкому языку грамматическими конструкциями и сжатым «литературным» слогом «образованных». Лион Фейхтвангер называл его *диким* языком, что означало: естественный, органичный, грубый, неотесанный, неумеренный в своем образном и эмоциональном богатстве.

Поэтический язык раннего Брехта — уникален. Это смесь самых разных образцов: Рембо, Киплинг, Бюхнер, Уитмен; чистая и простодушная интонация народной песни и усложненность урбанистической лирики; мягко поддающийся почти неощутимым сменам настроений словесный рисунок, который сродни по своей артистичности картинам японской живописи, и пронзительный джаз-рифм, которому присуща шкала неустойчивых, переливающихся звуков. Поэтическая стихия молодого Брехта потрясала, пожалуй, более всего в стихах и песнях. Не подчиняясь правилам и обычаям драматургической формы, она разгуливала по его пьесам. *Барабаны в ночи*, *Ваал* и *В чаще* были «странные пьесы».

У фронтовика Краглера тыловик, спекулянт Мурке, отнимает девушку. Жертва делает из своей «обиды» далеко идущие выводы, привлекая к моральной ответственности весь мир. Вспомним: шиллеровский юноша Ферди-

нянд фон Вальтер полагал, что все человечество заинтересовано в том, чтобы ничем и никем не наносился урон его праву на любовь Луизы.

Многие герои экспрессионистских драм страдали болезненной гипертрофией собственного «я» и манией величия. В пьесе *В чаще* приказчик книжной лавки Георг Гарга — честный малый. Он не пожелал присоединиться к мнению важного клиента — мистера Слинка. Последствия этого микроинцидента космические: уничтожение целого семейства, к которому принадлежит человек, сказавший «нет». В драматургии экспрессионистов Георга Кайзера и Карла Штернхейма культивировался ход: одно житейское происшествие заводит огромный драматический мотор.

Спекулянты, обыватели, недочеловеки угощают Ваала — гения-пьяницу. Прочь, филистеры! — отгоняет он своих меценатов. Гений, неисправимый, неизлечимый алкоголик и развратник, он становится таким из отвращения к миру сытых животных. Противопоставление *истинного* человека обывателям, гения филистерам являлось во многих экспрессионистских драмах осью конфликта. Сходство мотивов меня обмануло: Брехт казался мне экспрессионистом.

Верно, я замечал отличие брехтовского таланта от тех, из кого образовывался поток экспрессионистов. У Толлера или Рефшиса оскорбленный маленький человек в те моменты, когда он гневно распрямляется, берет величие «на прокат». И это всегда пророк, не иначе. Брехт же предложил трезво-прозаическую развязку. Бунтарь Краглер хватался за первую же возможность получить свою девушку обратно (хотя она и стала «не первой свежести»). А революция? Пусть она подождет... Итак, в редких рядах спартаковцев отсутствовал «один» он, Краглер.

Гений Ваал поет, аккомпанируя себе на гитаре, дома или выступая в плохоньких трактирах, удивительно талантливые первые баллады Берта Брехта.

Мне довелось испытать на себе неотразимое впечатление от исполнения этих баллад их автором. Дело было так. Во время наших дружеских вечеров установился определенный ритуал: сперва разговор об искусстве, сетования на современный театр, потом анекдоты — их с блеском рассказывали Елена Вайгель и Оскар Гомолка. И уже совсем к концу вечера хозяин брал в руки гитару. Брехт пел свои коронные вещи — *Балладу о мертвом сол-*

бате, Хорал о великом Ваале, баллады Об авантюристах, Про утопленницу; он пел о белом облаке (*Воспоминания об М.*)... Иногда он исполнял балладу О Якове Анфельбекере или О милии в поле.

Мне не приходилось слушать Франка Ведекинда, но, судя по описанию, его исполнительская манера оказала заметное влияние на Брехта. Берт демонстративно избегал применения гипнотических средств для воздействия на слушателей. Он сосредоточенно смотрел на гитару. Да и голос его не относился к числу «забавляющих». Не было в нем ничего «бархатного», напротив, в нем явно звучал металл.

Ритмы баллад Брехта динамичны и грубы — они сродни песням улицы. Обычно он пел в одной тональности и вдруг неожиданно резко выделял окончание музыкальной фразы. На фоне такого своеобразного исполнения особенно впечатляли то спокойствие и достоинство, с какими Брехт умел удивительно тонко передавать все оттенки мысли, все своеобразие словесной инструментовки своих баллад.

Слушая Брехта-исполнителя, вы не только ощущали мощную личность автора, но и испытывали наслаждение от неповторимой поэтичности его произведений...

Да, но, однако, о Ваале. Может, он действительно гений? Возможно. Но то, что он субъект без моральных принципов, — видно и без очков. Ваал погибает, как и его собратья в экспрессионистских драмах, но у Брехта он поддыхает не потому, что это гений в убогом мире, не потому, что он нарушитель моральных устоев; он поддыхает — «и все». «Такова жизнь» — вот единственный вывод!

Собственно, это банальный вывод. Но, противопоставленный привычным у экспрессионистов экзотичному философствованию или многозначительному утробному вздоху, он казался оригинальным и поразительным...

В 1923 году мне предложили стать главным режиссером мюнхенского *Камерного театра*. Я с женой, Анной Лацис *, переселился из Берлина в Мюнхен. Приступая к работе, я узнал, что в качестве очередного режиссера приглашен туда и Брехт.

Первая моя беседа с младшим коллегой происходила в затхлой, мрачной комнате, обставленной убогой мебелью, — в кабинете директора мюнхенского *Камерного театра*.

Внешность Брехта в то время резко противоречила привычному представлению об облике писателя. Он хо-

дил в брюках из серого грубого материала, носил нечто вроде блузы, кожаную, надвинутую на лоб кепку. Худощавое тело, узкая голова, строго вылепленный череп, глубоко запавшие, угрожающие глаза. Казалось, трудно представить, что они могут подернуться «дымкой чарующего творческого вдохновения», но вполне можно было вообразить, что они способны сломить волю собеседника.

Я расспросил его о творческих планах. Он ответил, что будет ставить *Жизнь Эдуарда II Английского*, в то время, как меня, заметил он, как режиссера привлекают драмы Стриндберга и Кайзера. Брехт не соглашался с моими оценками Стриндберга и Кайзера, не разделял моей любви к высокому стилю искусства.

Он, которому не было и двадцати четырех лет, едко высмеивал далекую от жизни восторженность и автоматическое стремление к какому-нибудь идеалу, что было свойственно экспрессионистам.

Слова его я понимал, но ход его рассуждений оставался непонятным. Было не ясно, чего же он хочет?

Брехт показывался в театре очень редко, так как еще не было точно известно, когда начнутся репетиции его *Эдуарда*. При встречах мы обменивались ледяными поклонами.

Наконец однажды он дал мне сигнальный экземпляр *Жизни Эдуарда II*. На обложке значилось: «Эту пьесу я написал с Лионом Фейхтвангером». Пьеса читалась как оригинальное произведение. Часть брехтовской *Жизни Эдуарда II* — прямой перевод драмы Марло. Брехт прирастил действие и включил в него размышления.

Не знаю, что здесь от Марло, что от Фейхтвангера, что от Брехта. Я этим не интересовался. Я хочу лишь передать первое главное, сильное и глубокое впечатление от чтения: мастерское владение высоким стилем елизаветинцев, но почерк, тональность — другие. Лексикон — словесный фонд — переканился на современный лад, в него вошли сегодняшние понятия и манера выражения. Тем не менее тут не было никакой модернизации старых сюжетов, как это обычно практиковал Г. Гофмансталь в своих переделках Софокла или Кальдерона, или Л. Фейхтвангер, когда без соавторства с Брехтом работал над историческими сюжетами злободневного звучания.

Много лет спустя Брехт изложил свое понимание исторически верного изображения следующим образом: «Самое главное — это соблюсти историзм при постановке тво-

рений древности, вскрывая контраст с нашей эпохой. Поэтому что только на фоне нашей эпохи их образ предстанет как древний образ, в противном же случае сомнительно, чтобы вообще сложился какой-то образ» (*Покупка меди*).

Жизнь Эдуарда II подчеркнула и психологией и слогом историчность характеров и событий.

Читая в то давнее время новое произведение, я искал неповторимые ситуации, железную логику поступков, особенности психологических приспособлений действующих лиц к событиям, то есть я искал убедительные приметы артистического таланта.

Я восторгался брехтовской артистичностью. Беднягу Гевестона ведут через пустыри и леса к месту казни. Он умоляет разрешить ему вымыть ноги в реке... Суперхлесткий репортаж-рассказ о том, как возникла Троянская война. Моряки-греки и моряки-троянцы начали в портовом трактире спорить о красоте Елены. Пошлый спор — вот причина Троянской войны. Спор длился долго, они воевали десять лет...

Совсем неожиданная, шуточная, парадоксальная концовка политической речи вождя оппозиции лорда Мортимера: Троянская война принесла смерть, разрушения, муки. Это так. Но подумайте — не будь той варварской войны, не было бы *Илиады*, одного из лучших творений человеческого духа и таланта.

На каждой странице блески неповторимого авторского видения! Вещь казалась мне великолепной. Ничего похожего давно не было в современной немецкой драматургии.

Я отдавал себе отчет в том, что Брехт использовал унаследованные от наших ближайших предшественников философские и эстетические представления, но он выражал их грубее, прямее, по-плебейски. Вы убедитесь в этом, если сопоставите монолог принца Гомбургского (в пьесе Клейста *Принц Фридрих Гомбургский*), который он произносит в тот момент, когда видит могилу и приготовления к казни, и речь лорда Мортимера, когда его арестовывают. Лорд охвачен паническим страхом перед смертью, между тем как потрясенный клейстовский принц только теряет манеры героя, но облик человека сохраняет.

В целом драма традиционна. Но в разговоре о ней Брехт гордо поучал: «Читайте заглавие картин. 14 декаб-

ря 1307 года — именно в этот, а не в другой день случилось данное событие, выделяющее его среди других дней. Он становится памятным днем» (по терминологии позднего Брехта — «историческим», «поэтическим» днем)¹.

Итак, 14 декабря 1307 года возвращается фаворит Гевестон. 9 мая 1311 года король Эдуард отказывается подписать указ об изгнании Гевестона и начинается тринадцатилетняя гражданская война. 11 февраля 1326 года происходит свержение и арест лорда Мортимера.

Признаюсь, меня привлекало больше всего то, что Брехт дал великолепный образец высокого стиля в чрезвычайно своеобразной манере. В нашем первом разговоре он без долгих размышлений похоронил этот стиль как старомодный. А теперь я знал, что это не так, и, следовательно, основа для нашего контакта существует.

Контакт этот стал теснее, когда началась подготовительная работа к *Эдуарду*. В октябре 1924 года Брехт назначил своим помощником режиссера мою жену Анну Лацис, от которой всячески стремился узнать побольше о новом театре в России. Так профессиональный интерес соединился с личным.

Репетиции шли уже полным ходом, а между тем исполнителя роли юного Эдуарда, малолетнего сына короля, все еще не могли найти. Брехт хотел, чтобы в этом образе воплощалась дикая решимость, пренебрегающая всеми правилами игры, — характер, беспрекословно действующий так, как повелевает ему внутренний голос.

На роль юного принца Брехт назначил Анну Лацис, хотя она говорила с сильным латышским акцентом. Дирекция взволновалась: «Лацис? Та, которая недавно приехала из страны большевиков, должна выступить у нас, в очищенном от красных Мюнхене?» Попытались протестовать. Но Брехт поставил категорическое условие — или она, или никто. Директор, скрепя сердце, принял условие.

Штаб-квартирой, где должна была происходить подготовка к «великому наступлению», служило просторное и удобное жилище соавтора Брехта по переработке пьесы Марло — Лиона Фейхтвангера.

Фейхтвангер к тому времени был уже автором нескольких драм, не пользовавшихся широким успехом, и нескольких романов, которые тоже невысоко котиrowались

¹ «Историческое» и «поэтическое» Брехт связывал с памятным, достойным оставаться в памяти.

в литературных кругах; вероятно, раздражала банальная эротика некоторых эпизодов. Однако романы были переведены в Англии и там сделались бестселлерами. Всеобщее признание получили острый ум Фейхтвангера, его широкая образованность, независимая позиция мыслителя, его ненависть к обскурантизму, духовной неполноценности, демагогии и варварству. Критические статьи Фейхтвангера читались охотно.

Итак, мы собирались у Фейхтвангера: Брехт, Анна Лацис и я; нередко бывал там и художник спектакля Каспар Неер. Сначала мы встречались два раза в неделю, затем ежедневно, но только по вечерам. Фейхтвангер работал всегда утром и после обеда, в первой половине дня. В свои рабочие часы он никого не принимал. Помнится, я однажды явился к нему, будучи в чрезвычайно затруднительном положении, из которого требовалось срочно найти выход. Меня, правда, тотчас же впустили, но беседа велась в холодном, вежливом тоне. Фейхтвангер был недоволен, что пришлось изменить укоренившуюся привычку ежедневно работать утром не отрываясь.

Жена Фейхтвангера — высокая, стройная спортсменка — была любезной хозяйкой. Она хлопотала, а он — маленький, с преждевременно состарившимся, морщинистым лицом — сидел тут же, забюроживаясь. Он говорил на чистом литературном немецком языке, а она — на грубоватом баварском диалекте.

Репетиции *Эдуарда* шли своим чередом. Но однажды репетицию пришлось отменить. Случилось это ноябрьским утром. Когда мы подошли к театру, то увидели у подъезда актеров, торопливо просматривавших экстренный выпуск газеты. В нем сообщалось, что некий Гитлер сверг премьер-министра Баварской республики Карра и захватил власть... Населению предписывалось сохранять спокойствие и порядок... Запрещались собрания и сборища, вводился комендантский час...

В то время мы имели весьма смутное представление о Гитлере и побрели домой более обеспокоенные срывом репетиции, чем вызвавшей его причиной...

После обеда наш маленький кружок собрался у Фейхтвангера. Хозяин был очень взволнован. Он рассказал, что Генрих Манн, узнав о гитлеровском путче, немедленно уехал из Мюнхена. Фейхтвангер решил последовать его примеру, как только снимет с текущего счета нужную сумму. Да и нам он советовал смыться поскорее.

Настроение было подавленное. Вскоре мы — Брехт, его жена, Анна Лацис и я — вышли из дома, где жил Фейхтвангер, и остановились вчетвером у подъезда. Это было ранним вечером, однако город казался вымершим. Послышался топот. Чекая шаг, к нам приближался патруль — солдаты в стальных касках. Один тащил за собой пулемет, другие вели на поводках собак. Мы прижались к стене и хмуро глядели на патруль. Солдаты старательно промаршировали мимо, не обратив внимания на то, что нас было четверо, тогда как собираться на улице больше трех запрещалось.

Все это поразительно напоминало смену испанского караула в *Эгмонте* в постановке какой-нибудь халтурной труппы. Мы пошли своей дорогой и проспали историю: вечером путч был ликвидирован. Гитлер бежал.

На следующее утро мы, как обычно, пришли на репетицию, словно ничего более важного на свете не существовало. Никто из нас и не подозревал, что история уже подала первый сигнал о начале омерзительного, кровопролитного действия, оставившего далеко позади трагедии Уэбстера, действие, от которого десятилетиями будет содрогаться весь мир.

Репетиции были самыми курьезными из всех, которые когда-либо видела немецкая сцена. Режиссер Брехт «влюбился» в одного исполнителя. Он закатил Брехт-драматургу скандал за то, что тот ограничивает актера своим текстом. На этих убогих репликах не может раскрыться грандиозный талант такого актера! После репетиции Брехт-драматург отправился домой и написал дополнительный текст. Какой-то эпизод не звучал, и нервный Брехт-режиссер столь долго досаждал невежественному в театральных делах Брехт-драматургу, что тот в конце концов, проклиная всех и вся, написал разумный вариант.

Срок генеральной репетиции угрожающе приблизился... Совместная работа драматурга и режиссера становилась интенсивнее. Кончилось тем, что на последней, генеральной репетиции актерам прямо на сцене были розданы целые рулоны *совершенно* нового текста.

Репетиционная работа более ясно, чем самая драма, выявила «сюрпризы» — новации Брехта, эмбриональные элементы основ его эпического театра.

Мы пережили (по образцу мейнингенцев) период роскошных декораций — золото, бархат, шелк, точные ко-

пии Тауэра и Вестминстерского или Букингемского дворцов. Позже мы познали аскетические декорации по рейнхардтовско-кэговскому образцу — сцена в сукнах. Но все-таки к заднику (готические арки) были приставлены королевские кресла, на которых в помпезных одеждах восседали король Клавдий и королева Гертруда. Зритель, обладавший пылким воображением, мог поверить, что перед ним тронный зал.

Для Брехта, режиссера *Эдуарда II*, по эскизам замечательного художника Каспара Неера были сделаны какие-то ядовито-зеленого «гольбейновского» цвета стены. На незначительном возвышении поставили грубо сколоченное кресло, каким мог бы гордиться хозяин хаты, обладающий несколькими акрами пахотной земли. Чуть поодаль высилось нечто вроде конторки — она служила трибуной для парламентских ораторов. Ничто не могло помочь воображению, подсказав ему, что это торжественный зал в королевском дворце. Король Эдуард садился в кресло, а лорды толпились у конторки. По их одежде из грубой холстины вряд ли можно было догадаться, что перед вами король и лорды, собравшиеся здесь, чтобы вершить государственные дела.

Но и другие декорации были преднамеренно бедны, лишены красочности. Да и были ли они вообще декорациями в общепринятом смысле слова? Можно ли это называть «художественным оформлением места действия»? Нет, скорее, это было оформление сценической коробки — подмостки, удобно приспособленные для игры в пьесе *Жизнь Эдуарда II*¹.

...Вот мятежные лорды взяты в плен. На сцену волочат связанных друг с другом людей, потом их, словно стадо, угоняют со сцены...

Несколько раз режиссер Брехт повторял эту пластично-выразительную мизансцену — угон смертников к месту казни с канатом вокруг шеи (так же как, например, в *Мамаше Кураж* — солдата Эйлифа, в *Кавказском меловом круге* — пленника губернатора).

В мюнхенской постановке пленные едва сопротивлялись, погонщики удаляли лордов со сцены без особых

¹ В классических постановках *Берлинского ансамбля* с большой последовательностью приспособляют, как правило, артистически оформленные подмостки к планировке игры. Б. Брехт развивал это новое понимание декорации, которое впервые проявилось в его мюнхенской постановке.

усилий. Эпизод не был драматизирован — он игрался без нажима, без надрыва. Брехт стремился к спокойствию и достоинству. Режиссерская мизансцена многое и существенно рассказывала о поведении тюремщиков и палачей, о судьбе пленного, который даже не пытается узнать, куда его ведут.

Посмотрели бы вы сцены поединков в немецких спектаклях! Актеры, небрежно исполняя указания шекспировской ремарки, «фехтуют». Гамлет и Лазрт быстро продельвают несколько кругов. Это не похоже ни на турнир, ни на драку. У Рейнхардта все-таки была претензия на некоторую элегантность исполнения, у Йеснера — одни жесты — противники неловко размахивают мечами, не затрачивая при этом никаких усилий, что должно символизировать бой. На провинциальных же сценах поединков — беззастенчивая любительщина, номер, безотказно вызывающий хохот.

Как возникла эта нелепая традиция немецкого театра? Вероятнее всего, немецкая «философичность» подсказывала пренебрежение к любой практической — «прозаической» деятельности, к физическим действиям: в сфере поэзии, искусства нет места «низким» поступкам, акциям.

Брехт возмущался, что практическую деятельность, без которой не могут существовать ни жизнь, ни человеческий дух, называют «низкой» и что артисты не желают обращать на нее внимания. Он придавал выполнению физических действий самое серьезное значение, требовал развернутых и точных действий. Он с творческим вдохновением репетировал повешение Гевестона, то настаивая на педантичной точности показа самой казни, то выговаривая актерам за грубое исполнение. «Позлегантнее, — просил он. — Вешайте мастерски, артистично! Поймите, зритель должен получить удовольствие!»

Актеры не испытывали от репетирования этого куска никакого удовольствия. За кулисами шептались: «Зачем это нужно? Вешают... ну и ладно. Гевестон под виселицей не сопротивляется, драматическая борьба окончилась до повешения. Чем же тут можно заинтересовать зрителя? Вакуум! Побыстрее проскочить бы его. А наш режиссер...»

Актеры по-своему были правы, эпизод был эпическим. Брехт, оказывается, тренировался в умении делать на сцене эпические действия-пантомимы.

Режиссер Брехт советовал: «Выявляйте особенности психологических переживаний и реакций». Эти указания Брехта актеров не удивили. Эрих Риве, репетировавший монолог Гевестона, охотно презентовал режиссеру «поразительную», особую интонацию, особенный жест, акцентирующий речь. Он был убежден, что сам Рейнхардт похвалил бы его. Как же он растерялся, когда Брехт все это забраковал: показуха! — и снова предложил поискать «особенное» и «неповторимое». Смущенный Риве стал догадываться, что у этого молодого режиссера особенно строгие и утонченные понятия об индивидуальном характере, о конкретных поступках.

Риве рассуждал так: Гевестон чувствует, что ему не миновать смерти от фрук оскорбленных лордов, и покоряется этой фатальной неизбежности. Он пишет свое завещание, а дух его погружен в тоску и печаль. Вот актер и старался *своеобразно* выявить грусть. Но Брехт толковал все по-иному. Гевестон — сын мясника, а в бюргерских семьях заведено, что перед смертью следует привести дела в порядок. Стало быть, Гевестон занимается необходимым делом — он исполняет долг. В этом направлении, советовал Брехт, и должно идти раскрытие особенностей монолога. Самоуверенный Гевестон все-таки боится неизбежной роковой развязки. Однако в данной ситуации он проникается сознанием важности и значительности момента, когда он приступает к составлению завещания...

«...И вот, запутавшись и выхода не зная...

Пишу я завещанье».

Репетиции подошли к сцене пленения Эдуарда II. Переодетый король спрятался от преследователей в мучном складе Нитского аббатства. Его выдает слуга — Болдок (которого играл тогда Ганс Швейкарт, в настоящее время видный деятель западногерманского театра). Брехт был чем-то недоволен. Он то и дело поправлял актеров, повторял одну и ту же сцену. Чего он, собственно, хотел? Большого драматического накала *действия* картины, в которой происходит пленение? Нет!

Режиссер добивался сценической передачи следующего момента: «Король, — говорит Болдок предводителю солдат, — тот, к кому я обращаюсь». И он передает платок одному из людей, находящихся в складе, — Эдуарду. Швейкарт передавал платок как положено — так, чтобы зритель заметил передачу. Брехт волновался: «Не то! Ведь он совершает предательство! Болдок — предатель!»

Как же «предательски» передать платок? В этом вопросе — ключ к решению. Брехт советовал исполнителю роли Болдока передать платок так, чтобы зритель мог воочию узреть *образ действия* предателя, а следовательно, и увидеть *облик* предательства. И никогда больше не забывать этот облик...

Брехт велел актеру копировать и жесты и интонации любимца Христа, апостола Иоанна. И тогда ему удалось показать подхалимство, трусость, внутреннее смятение, жалкую попытку самооправданий, приспособленчество предателя Болдока.

Режиссерская озабоченность целиком оправдала себя. Зритель не может пройти мимо предательства Болдока или сказать равнодушно: «Такое бывало!» Брехт вряд ли мог бы тогда объяснить, почему заставил Швейкарта проделать целую пантомиму. По-видимому, это шло от стихийного стремления добиться того, чтобы передача платка привлекла внимание зрителя, поверхностно принимающего привычное. Словом, режиссер Брехт «очуждал» предательство.

Предательство Болдока было исполнено в примитивной манере средневековых немецких мастеров: наивное изображение сути дела, угловатый рисунок, благородная бедность формы. В родном городе Аугсбурге, с его многочисленными архитектурными памятниками средневековья, Брехт раз и навсегда пристрастился к замечательным художникам прошлого, потрясенным человеческими страданиями. Его трогали простодушные балаганные «моритаты» (пьесы про убийства), с их грубыми, свежими «лобовыми» решениями.

В работе режиссера-дебютанта над сценой передачи платка вполне определенно вырисовывались контуры некоторых из тех принципов Брехта, которые он постоянно совершенствовал в *Берлинском ансамбле*. Здесь — задача играть *фабулу* (а не переживание, характер, чистую психологию); *демонстрационная* игра, то есть исполнение, отчетливо выявляющее то, что станет важным (в данном случае это предательство); показ *поведения* действующего лица, передающий полезные, поучительные наблюдения; сочетания *полезного* с *забавным*.

«Избегай как стилизованной, так и будничной, аморфной разговорной речи!» — таков девиз Брехта. Но где найти спасение от этих двух уничтожающих подлинно реалистическое изображение зол? Брехт рассудил так:

раз поведение людей определяется их стремлениями, а именно они, стремления, и составляют основу пьесы, то, следовательно, в репликах персонажей и должен прежде всего воплощаться их образ действия, а не их чувства и рефлексy. И вот язык, который обнажает стремления действующих лиц, язык, сопровождаемый к тому же содержательным жестом, Брехт назвал «гестическим». Он предлагал, чтобы актер, произнося текст, находился в движении и чтобы эти его физические движения непременно что-либо обозначали: вежливость, или гнев, или стремление убедить кого-то, или затвердить что-либо наизусть, или захватить врасплох, или предостеречь, или высмеять, или напугать, или испугаться. Брехт говорил, что эти основные действия могут сопровождаться побочными жестами — жестикуляцией. Они могут варьироваться, но они всегда должны лишь дополнять собой основные жесты.

«Гестическая речь» применялась Брехтом весьма щедро и была для него действенным средством реалистического изображения. Брехт изобретательно использовал артистические средства, интересный рисунок фабулы, пластичные и богато насыщенные мыслями мизансцены. И, наконец, как уже говорилось выше, первое, стихийное применение принципа и техники «очуждения».

На премьеру прибыло много гостей: руководители театров и рецензенты из Берлина и других городов. Впечатление от премьеры *Жизнь Эдуарда II* было изрядно испорчено тем, что исполнитель роли Мортимера актер Оскар Гомолка (он играет Кутузова в американском фильме *Война и мир*) хлебнул для «бодрости» многовато спиртного и с трудом доиграл до конца. Однако актер вообразил, будто все сошло великолепно. После премьеры он с гордым видом триумфатора, притягивающего к себе восхищенные взоры, появился в дверях банкетного зала. Странно... гости совершенно не реагируют на его появление... Они молчат. Прошло несколько секунд, и тут он вдруг протрезвел и понял, что натворил... Он весь как-то съёжился, бочком пробрался в укромный уголок и плюхнулся в первое попавшееся кресло.

Брехт редко бывал на спектаклях *Камерного театра*, в котором работал. В *Резиденц-театр** он не ходил принципиально, однако являлся на каждый спектакль с участием знаменитого комика Карла Валлентина. Валлентин и его жена, актриса Лизель Карлштадт, разъезжали по

гастролям, выступая в собственном репертуаре. Сюжеты авторам пьес несомненно подсказывал сам Валлентин. Возможно, он был и соавтором. Пьесы эти отличались большой простотой. Например, ставилась такая шутка: в бродячей труппе идет репетиция оркестра, которая то и дело срывается, потому что один из музыкантов вынужден играть одновременно на барабанах, литаврах, тарелках и контрабасе. Карлштадт исполняла роль дирижера, а Валлентин — злополучного музыканта, который во время репетиции непрерывно ворчит, что-то бормочет и задерживает весь оркестр.

Наконец, дело пошло. Оркестр уже сыгрался и в состоянии исполнить свой номер целиком. Но тут происходит нечто невероятное, нелепое и многозначительное. Валлентин вступает в героическую борьбу с инструментами. Они не слушаются, он с трудом подхватывает то один, то другой, все более распаляясь. Но в конце концов побеждает...

Брехт хохотал, хохотал во весь голос. Неловкость, беспомощность, бессилие перед коварством вещей раскрывались перед вами с неповторимой выразительностью. Все это было показано Валлентином с искусством изощренного акробата. Это было продуманное мастерство, простое и впечатляющее. Это было создание символа, созвучного современности, когда техника производит хитрые предметы, а человек не поспевает за ней.

Берт Брехт, Марианна Брехт — черноглазая, тоненькая хорошенькая женщина — и их дочка Ганна (ныне известная драматическая актриса Ганна Хиоб) жили в полуподвальной сырой квартире. Свиристествовала инфляция, жалование нам платили ежедневно до того, как объявлялся курс марки на текущий день. Деньги надо было реализовать в течение часа. В этих условиях не могло быть и речи о каком-либо здоровом, налаженном образе жизни. Брехт относился с безразличием к безрадостным условиям своего существования в Мюнхене.

Мюнхен — город художников. Целый его район — Швабинг — населен художниками, их учениками и натурщиками. Денег у них было мало, но, несмотря на это, они охотно устраивали вечеринки, которые длились все ночи напролет. В те годы даже Швабинг жил вяло. Вероятно, инфляция очень затрудняла общение и подорвала царивший в среде богемы дух компанейства. Каждый «спасался как мог». Все же вечера кое-как устраивались.

Они бывали безумно скучными, потому что их участники считали своей *обязанностью* изощряться в «беспутстве». И они изощрялись без всякого удовольствия.

Когда нам нельзя было уклониться, мы принимали приглашения. Стало известно, что Брехт бесподобно поет баллады и песни. На этих вечерах его упрашивали до тех пор, пока он не брал гитару и не исполнял что-нибудь. Такие вечера могли только укрепить в нем склонность «посмеяться над бессмысленностью мира». Однако Брехт был не из тех, кто портит игру. Он принимал в ней участие. Но, даже присутствуя, он был живым отрицанием этих унылых развлечений...

Мы относились к разряду недовольных. Прихлебывая у Фейхтвангера чай и грызя сухарики, мы часами выкладывали друг другу все свои жалобы и претензии. Чем же мы были недовольны? Прежде всего, как это повелось во всем мире, мы были недовольны театром, в котором работали. А кроме того, театром в Германии вообще. Надо было что-то предпринимать.

Каждый режиссер, наверное, по опыту знает, что даже искусные актеры, признанные мастера, долгое время держатся на репетициях скованно. Чтобы «войти в настроение», им нужен режиссер. Суд же прессы и публики редко бывает судом проникательным. Критики часто не в состоянии отличить заслуг режиссера от актерского достижения, отличить умное исполнение от простого наигрыша, и даже хуже того — от подделки и лжи. Когда какому-нибудь актеру удастся заразить публику страстью, мастерством, трюками, тогда он победитель. Тогда ему все сходит с рук.

В Германии существовало достаточное количество актеров, которые представляли интерес сами по себе. Как человеческие индивидуальности, они обладали известным обаянием. И вот они играли в каждой роли только самих себя. Публика чувствовала идущие от актера волнующие, возбуждающие флюиды. Плевать ей было, что отсутствует актерская техника, она восхищалась выставленной на всеобщее обозрение «индивидуальностью».

Нас это возмущало. Публика платит, стало быть, надо продавать ей доброкачественный спектакль. А в театре царит надувательство и дилетантизм. За этими аргументами, заимствованными из морали честного купца, который опасается своих более изощренных конкурентов, скрывался протест против мистики, обволакивающей ис-

куство, — якобы не поддающееся контролю явление. Все мы, сколь ни различными были наши взгляды и склонности, сколь ни различны бывали и наши аргументы, хотели одного: искусства, в котором разум и знание играют определенную роль, искусства, воздействующего не только на эмоции публики, но и на ее сознание.

Эта здоровая тенденция принимала иногда несколько произвольные формы. Брехт считал, что в ролях нужно изыскивать трюки, главным образом физические действия, и добиваться виртуозного их исполнения актерами. Он с жаром доказывал, что почтенный профессиональный театр должен пойти на выучку к своему социально опроченному предку — площадному театру, балагану. Драматург мог бы поучиться у безымянных авторов примитивных представлений про убийства простой убедительности мотивировок и ясному построению фабулы, в которой дано только самое главное. А режиссер и актер — пластичности образного воплощения¹.

Что скрывалось за этими теориями, показала практика. Она оказалась убедительной: при режиссуре Брехта актеры отбрасывали «красивую» позу, «красивую» декламацию. Они были естественными и все-таки необыкновенными в своей простоте. Их игра была ясной, гибкой и сильной. Она запечатлевалась в памяти... С той поры прошло тридцать пять лет, а я все еще вижу перед собой их жесты, мизансцены, слышу их интонации.

Прошло уже порядочно времени с тех пор, как я смотрел фильм В. Комиссаржевского об основателях *Художественного театра* и о самом театре. Историческая встреча К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, с которой начался их творческий союз и которая сотни раз была столь торжественно описана в театроведческой литературе, походила в том кинодокументе на сюжет для небольшого светского рассказа... В одном модном, дорогом ресторане неизменно долго засиделись два безупречно элегантных посетителя. На столе громоздились тарелки, чашки, бокалы, блюдечки... В конце концов они договорились и поехали в ландо по утренним улицам, потом по проселочным дорогам к даче одного из них. Да, события исторического значения имеют и свою бытовую сторону.

¹ В библиотеке А. Лацис имеется пьеса *Барабаны в ночи* (первое издание), на котором Брехт собственноручно написал второе заглавие в стиле балагана: «Или Аяна — невеста солдата».

Идея эпического театра вначале казалась несерьезной, какой-то мистификацией. Фейхтвангер, Лацис, Неер и я часто разглагольствовали о реформе театра. Брехт обычно старался нас убедить, что театр должен играть наивно и пластично. Однажды он заявил: «Надо позволить всем зрителям курить. Если зрителю что-то — ситуация, поступок, мысль — нравится или очень не нравится, если он хочет продумать с ясной головой сложный пассаж, сложный вопрос и ему очень хочется курить, пусть закуривает сигару» (Брехт признавал лишь сигары).

В Вене существовал *Raух-театр*¹ — специальное заведение Ронахера (курить разрешено — добро пожаловать!) — наполовину варьете, наполовину публичный дом. Собственно говоря, нам следовало бы возразить Брехту, пропагандирующему то, что отнюдь не согласовывалось с представлениями лучших умов о театре как о храме и о публике, пришедшей в театр приобщиться к духовным ценностям. «А заказать бифштекс, выпить глоток пива — может быть, и это не противопоказано эстетическому наслаждению в театре?» Очень хотелось задать этот ехидный вопрос...

Мы не затеяли с Брехтом никакой дискуссии о пользе табака для лечения тяжелого склероза театрального организма. «Забавная идея» была встречена нами с улыбкой как причуда гения. Улыбались все, кроме Каспара Неера. (Я полагаю, что с ним Брехт уже обсуждал этот проект.)

Режиссеры и актеры мечтали о том, чтобы в зале не слышалось ни малейшего шороха, чтобы зрители, затаив дыхание, в священном оцепенении смотрели на сцену... Зритель не может оторвать взгляда, не может! Так он смотрит и слушает, слушает... Последнее слово произнесено, занавес опускается медленно, а душевный наркоз еще действует... Зритель благодарил театр полновесным золотом — тишиной. Режиссер блаженствует. Торжествуя, он считает: «Восемь! Десять!» Публика не шевелится, не дышит, не оправилась от шока, не воскресает. В конце концов живой человек, зритель, пришел в себя — раздаются восторженные возгласы, бурные овации... Все художники-артисты от Гёте до Станиславского усердно добивались такого психологического шока у зрителя.

¹ Театр, где можно курить (нем.).

Состоялся он — значит, художественная задача абсолютно выполнена.

Мне самому довелось пережить сильнейшее театральное потрясение. Это было в *Венской придворной опере*. Шла музыкальная драма Рихарда Штрауса *Электра*. Диржировал сам композитор.

Эту одноактную оперу беспощадно играли около двух часов, без перерыва, без передышки. Наступал финал. После убийства Клитемнестры головокружительно нарастала дикая радость мстителей. Оркестр доходит до невероятно высокого накала. Последний такт. Внутреннее напряжение и возбуждение достигли точки кипения. Сердце вот-вот лопнет! Срочно открыть клапан! И я неистово кричал, кричал вместе с другими: «Браво! Брависсимо!». Я чувствовал себя счастливо утомленным. Я не задавал себе вопроса, хороши или плохи такие художественные потрясения и могут ли быть иные потрясения.

Но Брехт поднял вопрос, ставивший под сомнение извечную «шоковую стратегию» театра. Проектом театра, где курят, он отвергал оглушение мысли, утвердительно отвечая: «Есть иные и лучшие потрясения». Театр, который он имел в виду, рассчитывает на зрителя, не терпящего никакой моральной тирании над собой. Воистину это был проект, предлагавший радикальную перестройку зрителя...

Мы привыкли, чтобы реформы крупного исторического значения излагались весомо и торжественно. Однако могущественная идея, которая впоследствии свернула фронт старого театра, была вложена Брехтом в самое прозаическое предложение — изменить один пункт внутреннего распорядка. Теоретически предложение Брехта о курящем зрителе смахивало на саркастическую мистификацию. Но брехтовский курящий зритель — метафора. Для зрителя, сохраняющего духовную свободу, выключающегося по желанию из магического круга театра и остающегося самим собой, задумываться, собираться с мыслями, приводить в порядок и кристаллизировать свои впечатления, наблюдения попросту внутренняя потребность.

Своим непрерывным выражением недовольства и спорами мы нарушали мирное течение жизни театра. Поэтому наша дирекция была столь «великодушна», что разрешила нам, когда мы не были заняты, находить-

ся вне Мюнхена. Я поехал в Италию и поселился на Капри.

На Капри я познакомился с сестрами Крыленко. Это были люди из Советского Союза. Мог ли я тогда предполагать, что обыкновенное туристское знакомство впоследствии будет иметь для меня колоссальное значение? Но именно через них я годом позже, в Берлине, установил связь с сотрудниками Советского посольства.

Вместе с сестрами Крыленко мы получили приглашение от главы итальянского футуризма Маринетти посетить его дом. Мы отыскали этот дом, и лакей повел нас через парк сказочной красоты на сказочно красивую террасу — такую можно увидеть лишь в добром сне или в голливудских кинолентах, где показываются загородные особняки богатей.

Принял нас хозяин в свободном домашнем костюме. Лицо его было круглым, добродушным, у жены его — стройной итальянки с севера — были тонкие прозрачные черты лица. После обмена любезностями Маринетти читал вслух свое последнее драматическое произведение.

В гимназии я выучил латынь и по самоучителю штудировал французский язык, так что я угадывал значение примерно каждого пятого слова. Значит, я ничего не понял... Тем не менее я понял, что это пьеса о войне, которую ведут в африканских пустынях итальянские «героические» войска и что автор с воодушевлением подражал шуму барабана и боевых орудий. По всей вероятности, это была одна из тех пьес, которые позднее приобрели дурную славу произведений, опозоривших искусство восхвалением агрессии.

Я понял, что сочинитель рассчитывал на то, что сестры Крыленко, которые знали итальянский язык, порекомендуют эту проникнутую фашистским духом драму советским издательствам и театрам. Когда мы прощались, он сказал, что слышал, будто Луначарский на одном банкете возражал против тоста в честь Маринетти потому, что он якобы фашист. «Это чистое недоразумение! Передайте Луначарскому, что я не фашист, я останусь футуристом».

«Разъяснение» Маринетти было наивным, надеяться же на издание в Советском Союзе антигуманистического, шовинистического сочинения мог лишь человек, не имевший ни малейшего понятия о том, что произошло в этой стране. Невежество? Или лицемерие буржуазной

интеллигенции, которая делает вид, будто не ведает, что творит?

Когда меня однажды отозвали в Мюнхен для постановки, мне пришлось выехать из Неаполя и несколько часов ждать в Риме поезда в Германию. Внезапно я столкнулся с Брехтом. Он прибыл из Германии и собирался ехать дальше, в Неаполь. Мы решили провести эти несколько часов вместе. А так как я уже знал Рим, то и предложил Брехту свои услуги гида. Я хотел повести его в Квиринал*, но когда он увидел новую, пышную улицу Виктора Эммануила, то застыл на месте и категорически отказался идти дальше. Всякая помпезность внушала ему отвращение как в театре, так и в жизни.

Я предложил пойти в кино. В то время итальянская кинематография находилась на невообразимо низком уровне. Брехт опять отказался. Тогда я объявил ему, что в итальянском кинотеатре разрешено курить. И попал в точку. Курение во время киносеанса — такое наслаждение, которым он не мог пренебречь. Итак, мы пошли в кино и курили. Правда, мы вынуждены были смотреть плохие итальянские копии с ходовых в то время пышных псевдоисторических боевиков (*Мадам Тюбары* и *Смерть Нельсона*) с Полой Негри и Конрадом Фейдтом, выпускавшихся в Германии. Мы отлично провели время: изредка поглядывали на экран, зато, обмениваясь остротами, с радостью испытывали на себе самочувствие курящего зрителя.

В один солнечный полдень, такой солнечный, какой всегда бывает на Капри, куда я вернулся после своей постановки в Мюнхене, к нам пришли Брехт и его жена. Они жили неподалеку, в Позитано, расположенном на другом берегу пролива. По их словам, это было необычайно интересное место. Кроме того, там жил и Неер. Брехт предложил съездить в Позитано — от Капри до Позитано каких-то семь морских миль. Мы наняли моторную лодку. Наши спутницы, не переносившие качки, вскоре улеглись на дно лодки.

Посреди пути небо вдруг нахмурилось, пробежал беспокойный ветерок, предвещаая ненастье. И в этот момент наш мотор заглох. Водная гладь оставалась голубой, но шаловливый ветер относил лодку все дальше и дальше в открытое море. С рыбаком объясниться нам не удавалось — слишком скудным был наш запас итальянских слов. Чем все это могло кончиться? Хорошо, что

женщины лежали на дне лодки, пребывая в полном неведении о грозящей опасности.

Мы с Брехтом, словно по уговору, делали все, чтобы поддерживать это полезное при создавшихся обстоятельствах неведение. Ничего не могло быть хуже паники в этих условиях. Озабоченно косясь то на море, то на облака, мы изощрялись в «остроумии»... Рыбаку все-таки удалось справиться со строптивым мотором. Мы с восторгом услышали, как он снова запыхтел и зарокотал. Уже вечерело, когда мы причалили к пристани Позитано в плоской прибрежной ложине...

Когда москвичи увидели *Галилея*, некоторые из них выражали удивление: почему в декорациях отсутствует солнечная, лучезарная Италия и преобладают какие-то строгие, сумеречные краски? Этого там, наверное, не бывает! Но тот, кто видел Позитано, вряд ли поверил бы, что находится в Южной Италии. Вырубленные в скалах массивные кельтские жилища, свинцово-серое бурное море, темная гамма красок — все это, скорее, соответствует нашим представлениям о Бретани.

Кто-то однажды «открыл» Позитано, и туда устремились немецкие художники, в том числе и Каспар Неер, который впоследствии писал декорации к *Галилею*. Но тогда в то место еще не нагрянули «цивилизаторы», чтобы сделать неизвестный поселок комфортабельным и дорогим.

Неер, который жил в скалистой пещере, предоставил нам почлег. Ночь мы провели прескверно. Ранним утром, наняв ландо, мы двинулись из Позитано в Сорренто по чудесной дороге, которая шла вдоль моря, через цветущие и благоухающие лимонные рощи.

...После инфляции в Германии установился прочный курс марки. Первое время ее выпускали в обращение весьма осторожно. Денег было в обрез. Наше месячное жалование дирекция посылала с большим опозданием. Я ссудил Брехту королевски щедрую сумму — пятьдесят лир, которые по валютному курсу стоили десять марок. Берт ждал перевода из Мюнхена, а так как я собирался по вызову из Мюнхена в Германию, то мы условились встретиться в неаполитанском порту, где Брехт должен был вернуть мне долг. Брехт оказался аккуратным. Но он проделал длинный и утомительный путь от Позитано до Неаполя лишь для того, чтобы сообщить, что до сих

пор никаких денег из Мюнхена не получал и не в состоянии вернуть мне ни пфеннига...

Впоследствии, как сообщили мне берлинские друзья, он пересказал этот случай в Неаполе в книге *Истории господина Кейнера*. Однако выглядел он преображенным весьма любопытно.

Господин Кейнер, ярый поборник добрых отношений между людьми, всю свою жизнь воевал за эти принципы. Человечество, по его мнению, в любых обстоятельствах должно было неукоснительно им следовать.

И вот в один прекрасный вечер он сам оказался в весьма затруднительном положении. Дело в том, что господину Кейнеру необходимо было поспеть в два значительно отдаленных друг от друга места. А он чувствовал себя не совсем здоровым. Пришлось обратиться к одному из друзей с просьбой одолжить пальто, тот согласился, хотя из-за этого ему пришлось отменить важное свидание.

Однако к вечеру состояние господина Кейнера значительно ухудшилось — пришлось отказаться от намеченных планов. Но он подумал, что товарищ еще может успеть воспользоваться своим пальто. Тот лишь улыбнулся: пальто теперь ни к чему, он ведь отменил свидание...

Этот пересказ позволяет кое-что понять в рабочих приемах Брехта. Обыкновенный житейский эпизод переведен в ранг «исторически значимого». На первый взгляд поведение господина Кейнера смахивает на педантизм. Однако Брехт усматривал в подобных моральных свойствах человека надежность. На Кейнера можно положиться, потому что он уважает своих друзей, ценит их готовность оказать услугу, даже в ущерб себе...

...К концу лета я навестил Брехта в его родительском доме в Аугсбурге. Мне было известно, что отец не оказывает Бертольту ни малейшей материальной поддержки. Отношения Брехта с отцом носили холодно-формальный характер...

На следующее утро, гуляя по Аугсбургу, Брехт не без гордости посоветовал мне обратить внимание на знаменитые куранты, с волнением рассказывал он о балаганном театре, который видел здесь в юности и который остался для него незабываемым воспоминанием...

Когда возникала необходимость объяснить, обсудить что-нибудь, касающееся искусства, Брехт бывал откро-

венен и разговорчив. Когда же дело касалось его личных трудностей, он отмалчивался. К этому времени у Брехта начался разлад в семье, но он не обмолвился об этом ни единым словом. Брехт не принадлежал к разряду людей, которые безудержно выражают свои эмоции и во время прогулки радостно и восторженно восклицают: «Ах, как красиво!» Его любовь к природе была целомудренной и скрытной. В разговорах с ним я ни разу не слышал упоминания о природе; его можно было принять за урбаниста, который находит красоту только в небоскребах и машинах. Описания природы в драмах, рассказах и стихах Брехта редки. Но они свидетельствуют о его глубокой любви к природе, к ее красоте. (Впоследствии он признавался, что трагедия современной жизни отняла у него способность наслаждаться созерцанием природы.)

Тогда же он дал мне прочесть свою новую работу. Это была одноактная пьеса *Мещанская свадьба*. Где-то в пролетарской среде празднуется свадьба. Невеста беременна, мебель и столовые приборы взяты взаймы. Приподнятое вначале настроение мало-помалу падает. Дело кончается всеобщей потасовкой. Мебель уносят, гости передрались, и обозленная парочка остается одна в пустой комнате. Написано это было с беспощадно холодным натурализмом. *Мещанская свадьба* мне не понравилась. Я сказал Брехту: «Это — пьеска». Казалось, что Брехт совсем позабыл о ней. (Кстати, не вспоминал он ни о нашей морской прогулке в Позитано, ни об этом смешном свидании в Неаполе.) Однако между этой одноактной пьесой и свадьбами в *Сезуане* и *Меловом круге*, где хамство причудливо переплетается с печальным, несомненно существует творческая преемственная связь.

Желая выйти со своими планами сценических реформ на «передний край» борьбы за новый театр, Брехт покинул провинциальный Мюнхен и перебрался в Берлин — политический и культурный центр Германии. Он разошелся с женой. Милую Марианну я жалел. Ради него она оставила свой ангажемент и целиком посвятила себя заботе о муже. Но Брехту она не была равной партнершей — ни советчицей, ни вдохновительницей.

Творческая дружба Брехта с Фейхтвангером как-то ослабела — в Берлине они встречались нерегулярно.

После поездки во Францию на несколько недель я уже не вернулся в Баварию. К концу октября я вновь

поселился в Берлине и, узнав, что Брехт, а также Фейхтвангер переехали в столицу, обрадовался, особенно тому, что в Берлине смогу продолжить беседы с Брехтом.

Чтобы оказаться перед входом в берлинскую квартиру Брехта, нужно было преодолеть четыре трудных этажа, затем пробалансировать по жердочке, пройти на ощупь через темное помещение и распахнуть тяжелую дверь. В этом чердачном помещении у широкого окна стоял длинный стол. На одном углу его лежали папки с материалами — в большинстве это были вырезки из газет, где сообщалось об особо интересных происшествиях, главным образом в Новом свете. На другом углу стола стояла раскрытая, всегда готовая к работе пишущая машинка.

Работая, Брехт видел море крыш — частицу немецкой столицы, которую он решил завоевать. Бертольт был честолюбив и уже в то время объявлял себя единственным претендентом на писательский трон Герхарта Гауптмана, считавшегося тогда первым писателем и драматургом Германии. Но Брехт существенно отличался от тех балзаковских честолюбцев, которые, прежде чем стать парижскими богачами, ютились в мансардах или жалких пансионах.

К человеку одаренному, но не умеющему «набить свой желудок», Брехт относился с пренебрежением. В разговорах он откровенно высказывал желание добиться от своей литературной деятельности помимо всего прочего и материальных благ. Брехт рассматривал это как справедливое вознаграждение за труд и плоды своего таланта...

Брехт «выжимал» выгодные договоры с издательствами. Издатель Зуркамп несколько лет подряд выплачивал Брехту определенную сумму за право издания его будущих произведений. Но хотя Брехт и желал добиться положения и влияния, конечно, успех самого дела, которому он целиком посвятил все свое творчество, был для него наиболее желанной, сокровенной целью.

...Старые связи рвались, возникали новые. К тому периоду относится союз Брехта с молодой актрисой Еленой Вайгель, продлившийся до самой смерти писателя. Личность Брехта была настолько привлекательной, что его всегда окружал сонм преданных друзей. Но Елену Вайгель отличало нечто большее, чем простая преданность: умение понять замыслы Брехта с первого намека и

большое актерское дарование, позволявшее воплощать эти творческие замыслы.

Будучи еще молодым человеком, Брехт отрешился от вредной иллюзии, будто подлинный поэт должен высиживать свое произведение в затворничестве, как курица цыпленка. Он извлекал для себя пользу из бесед, советов, обмена мнениями. Он отдавал на суд друзей даже наброски и фрагменты. Коллективная — на разные лады, в разных формах работа была для него творческой необходимостью. Со времени создания его комедии *Человек есть человек (Что тот солдат, что этот)* Брехт в числе авторов пьес стал упоминать по несколько сотрудников. Он привлекал к сотрудничеству неизвестных в литературе молодых людей: Элизабет Гаунтман, Эмиль Бурри заявлялись к нему в любое время.

Буржуазный интеллигент, каким тогда был Брехт, вынашивал наивно романтический проект создания в Берлине коллектива, члены которого, спаянные едиными творческими планами и целями, заняли бы ключевые позиции в немецкой культурной жизни — в издательствах, газетах, театрах — как в Берлине, так и во всем государстве. Такая группа активных «заговорщиков» должна была заполучить в свои руки все руководство фронтом культуры и диктовать свои идеи в области искусства.

В те годы в Германию из Америки и Англии докатилась волна увлечения спортивными состязаниями. Вскоре спорт стал опасным конкурентом театра. Многие из тех, кто прежде охотно проводил свободный вечер в театре, сидели возбужденные и зачарованные на боксерских состязаниях или с неослабным вниманием следили за велосипедными гонками, даже если они длились шесть дней. Сначала Брехт считал, что театр обязан конкурировать со спортом. Благодаря спорту зрители приобретают привычку зоркого видения, учатся ценить точность. Со временем они должны будут отвергнуть вялую, небрежную игру актера как нечто неполноценное. А это в свою очередь заставит актеров дисциплинировать свое искусство. Позже Брехт отказался от мысли о пользе подобной конкуренции...

Завершив свою режиссерскую карьеру в Мюнхене, Брехт вновь бросился в драматургию, погрузившись с головой в океан замыслов, исследований, опытов и теоретических построений.

В берлинский период мысль Брехта особенно интенсивно работала над концепцией нового театра, которая в своем развитом и завершенном виде стала известна как эпический театр Брехта.

В Мюнхене разговоры о новом театре носили абстрактный характер, и только в Берлине Брехт делился своими конкретными творческими замыслами. Он задумал драматический цикл под общим названием *Массы вступают в большие города*, который давал возможность воплотить на сцене жизненные драмы, вызванные социальными процессами.

Он догадывался, что буржуазные критики капиталистического общества воспринимали существующее общество как нечто неизменное; они как бы вырезали из жизненного полотна отдельные картинки, рисующие пороки и бедствия обитателей нашей планеты, а потом аккуратно подклеивали одну картинку к другой. Брехт увидел капитализм в движении в целом и захотел показать, как он безжалостно вырывает людей из родной почвы, швыряет их из дикой сельской местности в города и перемалывает.

Однажды он рассказал о работе над этим циклом. Одна пьеса под заглавием *Фацер* была названа по фамилии главного героя, какого-то клерка; в другой пьесе — *Джон Шлахтхакер* — главным героем был один из чикагских мясных королей.

Я недоумевал: после *Эдуарда II* — какие-то Фацер и Шлахтхакер? После дворцовых событий и войн, описанных в истории, показ образования и распада крупных предприятий, возвышения и низложения каких-то деловых людей, о чем упоминают лишь биржевые вестники?

Брехт же сразу заметил, что поэма Френка Норриса *Биржа пшеницы* — вещь великолепная и что его клеркам и мясопромышленникам вполне пристало изъясняться ямбами. «Разве биржевые операции менее разрушительны и менее значительны, чем королевские войны, о которых Вильям написал какие-то девять драм?!»

То, что мне тогда казалось неожиданным выходом на новые рубежи, было лишь продолжением весьма интенсивных опытов, начатых около двух лет назад. Это непрерывное, напряженное погружение в глубины жизни и ее эстетическое освоение обнаруживалось в ред-

ких высказываниях, единичных, крайне эскизных сценках, сбивающих с толку рассуждениями и комментариями.

В предисловии к пьесе *В чаще* Брехт, например, писал, что он изобразил «чисто» спортивную борьбу между двумя мужчинами, цель которой доказать — кто из них лучший борец. Я полагаю, что в данном случае Брехт мистифицировал читателей: не может борьба неравных борцов — зависимого от хозяина приказчика и миллионера — быть названа «чисто спортивной». Тем не менее я уверен, что Брехт сперва недоглядел социального потенциала драмы. Позже он опровергал себя замечанием, что *В чаще* — первая пьеса цикла о больших социальных потрясениях, которые сопутствуют образованию современных крупных городов — центров капиталистического экономического механизма.

Эти индустриальные метрополии стали безотлагательной исторической необходимостью. Люди из самых дальних мест устремлялись в города, часть их там погибала, другие перемалывались, превращаясь в тот людской материал, который необходим современной, беспощадно строгой организации труда, третьи же выбивались в надсмотрщики и капитаны.

В пьесе *В чаще* эта тема заявлена в исходной ситуации. Клерк Гарга вывез из Саванны, где он родился, патриархальную честность и независимость духа. Его образ мышления явно не годится ни для хозяина, ни для раба. Городская жизнь не терпит человека, следующего определенным принципам и осмеливающегося говорить «нет». За свое «нет», брошенное богачу, клерк оказывается перед лицом полного разгрома своих этических и жизненных позиций. Историю этого типического процесса (который, однако, каждый раз протекает совершенно конкретно и в совершенно конкретных обстоятельствах) Брехт усложнил фантастическими поступками и перипетиями. Но как бы там ни было, странные происшествия и люди соотносятся с реальным, историческим, с теми событиями крупнейшего социального значения, которые положили начало нашей эры радикальных перемен и нового понимания человеческой жизни.

Как-то в разговоре я упомянул, что года два назад Феликс Голлендер поручил мне постановку гигантской драмы Х.-Д. Граббе *Ганнибал*. Она была включена в ре-

пертуар *Большого драматического театра*, имеющего огромную сцену. Брехт тут же сказал, что Голлендер заказал ему переделку *Ганнибала*. Он даже набросал на бумаге какие-то сцены.

Я отметил своеобразие и современность художественной методологии дикого и хаотичного Граббе. Этот драматург, писавший *Ганнибала* в начале прошлого столетия, дает обстоятельное изображение тыла, между тем как многие авторы военных драм видят только сражения, смену побед и поражений. Но тем не менее, возразил Брехт, у него мало сказано о тыле — это большой недостаток граббовской драмы. Карфагенским торговцам были невыгодны победы Ганнибала над римлянами, к тому же Ганнибал был негром.

Во время своей первой поездки в ГДР в 1962 году я просматривал в архиве Брехта папки *Ганнибала*. Мне стал ясен смысл его лаконичных замечаний. Ганнибал — негр, он дискриминирован, беззащитен перед властвующими карфагенскими купцами. Каждая его победа — чудо личного гения — одержана вопреки слабым ресурсам, которыми располагал этот полководец. Я не знаю, на каких данных основывалось предположение Брехта, что Ганнибал — негр. Во всяком случае, этот неожиданный поворот темы усиливает трагичность судьбы гениального полководца. Махинации же карфагенских купцов порождают мучительные ассоциации: в прошлой мировой войне французские купцы (Шнейдер — Крезю) продавали оружие своим врагам — немцам, а немецкие купцы (Крупш) — своим врагам французам и англичанам.

В этом фрагменте Брехта поражает то серьезное внимание, с каким он относится к изображению экономической стороны военных походов (материальное снабжение армии, коммерческие сделки). Становится зримой внутренняя преемственность между работой над *Ганнибалом*, *В чаще* и другими пьесами цикла «о крупных городах».

В литературном наследии Брехта имеются великолепные планы, эскизы и фрагменты *Фацера*, *Хлебной лавки* и *Шлахтхакера*. Многие из них — сюжетные мотивы, зарисовки, взгляды, оценки — развернуто и отшлифовано в трагедии *Святая Иоанна скотобоен*. Брехт не закончил ни одной из этих пьес. Но он бережливо использовал проделанную работу. Некоторые ходы из

Фацера и *Хлебной лавки* он на долгое время оставил в творческой кладовой, применив их только в *Карьере Артуро Уи*, написанной в 1939 году¹.

Как-то Брехт рассказал мне о человеке (грузчике), который не может сказать «нет». Случалось, он показывал диалоги из пьесы, над которой работал (*Человек есть человек*).

Я полагаю, что Брехт сначала хотел создать развлекательную камерную шутку, пользующуюся успехом у широкой публики (заметим, что он называет ее «шуткой», а не комедией). Он нашел по-настоящему смешного комедийного героя и блестящую, в духе подлинной комедии, острую концовку: честный, неповоротливый грузчик, ирландец Гэли Гэй, никак не может отказать людям, которые обращаются к нему с просьбой. Вначале он ворчит, но у него деликатная душа, он не хочет обидеть ближнего и в конце концов соглашается ему услужить.

Однажды этот честный и деликатный Гэй собирается купить на ближнем базаре рыбу. Дело пустяковое. Он велит затопить печь — через каких-нибудь пятнадцать минут он принесет шокушку домой... Но его задерживают непредвиденные дела — незнакомые люди обращаются к Гэю с разными просьбами. Вечереет. Он наконец держит путь домой. А тут вдруг трое солдат вежливо просят его заменить в расчете четвертого, занятого в другом месте. Когда при переключке назовут имя «Джереи Джим», он должен выкрикнуть «есть». Только и всего. Гэй не может отказать и в этой услуге и оказывается в неловкой, швейковской ситуации. Ему, глубоко штатскому человеку, приходится, как герою Гашека, стать участником военного похода.

Забавная история! Такой же любопытный экземпляр рода человеческого интересовал и Гуго фон Гофмансталь (комедия *Щепетильный*). У него это венский высококультурный, утонченный аристократ, эгоист самого высокого класса, индивидуалист, желающий одного — никого не трогать, лишь бы и к нему никто не приставал. Он не может выдать из себя ни «да», ни «нет». Своей щепетильностью этот человек на каждом шагу

¹ В 1967 году молодые режиссеры М. Лангхоф и М. Каргер поставили на сцене Берлинского ансамбля отрывки из *Хлебной лавки*. Представление имело большой успех.

создает для себя и для своих ближних сложности. Он «трудный» человек, у него «тяжелый» характер. Эта шуточная комедия Гофмансталя ставилась в *Камерном театре*. Не исключено, что Брехт видел ее и еще больше заинтересовался столь занятой фигурой.

Гофмансталь — исследователь духовной жизни индивидов — любовно отыскивал милые странности героя, тонкие нюансы его душевных движений, наблюдая за результатами его поведения в границах небольшого сектора жизни — в сфере родственников и друзей. «Мюнхенскому» Брехту наверняка удалось бы счастливо завершить свою шутку, богато украсив ее блестками — оригинальными ходами и неожиданными деталями. Но «берлинский» Брехт, отчаянный экспериментатор, попробовал заменить индивидуальный аспект историческим... И вышло следующее: его «симпатяга», не способный сказать «нет», став «боевым механизмом» и точно исполняя любые приказы начальников, превращается в бедствие исторического масштаба. Покладистый, убийственно бесхарактерный человек, который позволяет придать себе любую форму, перемонтировать себя в другого человека («перемонтировать — поймите точно!» — сказал Брехт), — социально опасен.

Опасность, исходящую от своих «перемонтированных» земляков, поэт очень скоро испытал на самом себе, когда люди, не могущие сказать «нет», превратились в людей, сказавших «да» Гитлеру...

В 1924 году мне была поручена постановка *Дамы с камелиями* А. Дюма в *Немецком театре* в Берлине. Начитавшись Бальзака, я пришел к выводу, что тема — жестокая судьба дамы полусвета — утратила в драме свой истинный смысл. Я высказал свои творческие сомнения Брехту, и он вызвался переработать драму, по, так сказать, инкогнито, поскольку официально автором перевода считался Теодор Таггер. Временем действия мы избрали канун франко-прусской войны, когда в разгульном Париже разнузданный канкан сменил утонченный вальс.

В четвертое действие (бал) Брехт ввел несколько эпизодических персонажей — товарок по профессии Маргариты Готье. Фигуры эти не получились яркими. Но их диалог отличался жесткостью интонации и компрометировал свет и полусвет, предающиеся грубым развлече-

ниям. Последнее же действие поразительно. Брехт взял из романа одну деталь, сделавшую агонию бедной куртизанки еще более драматичной: из соседних комнат раздавался время от времени голос аукционера, слышались стук его молотка и выкрики покупателей. Бессспорно, этими сценическими деталями Брехт дорисовал картину обнищания больной, ставшей профессионально непригодной «девушки для удовольствия».

Но Брехт, который в авторской характеристике отметил, что ему не хватает способности восторгаться (читай: способности без тщательной проверки раздавать восторженные оценки), засомневался: может ли Арман желать умирающую, измученную чахоткой, поблекшую Маргариту? И он ответил: «Нет!» Он решительно и рассерженно забраковал Дюма, угодливо потратившего потребности зрителей в утешительных и трогательных сценах. Исходя из предложенных автором *Дамы с камелиями* обстоятельств, он восстановил логику жизненной правды. Арман, спешивший «на крыльях любовной страсти», вошел, увидел... и его страсть «скоропостижно» угасла. Но Арман — порядочный, деликатный юноша. Он старается скрыть испуг, смущение, отвращение и играет любящего...

Что дальше?

Маргарита острым чутьем любящей и умирающей разгадывает комедию. Горестная истина потрясает ее и ускоряет смерть...

Для того чтобы дальше не слышать ни одного живо-ласкового слова, она начинает говорить, говорить... Из ее измученной души хлещет неудержимый поток слов. Арман же успевает лишь изредка вставлять какое-то жалкое слово. Ее смерть некрасива, жестока, порождает «проклятые вопросы». (В экранизации *Дамы с камелиями*, где играла Грета Гарбо, я с удовлетворением обнаружил, что артистка тонкого психологического чутья тоже усомнилась в правдивости рисунка Дюма; ее умирающая Маргарита кое-что подозревала.)

Дюма остановился на полдороге и перед жутким концом повернул логическую линию события, подведя ее к психологическому «happy end»¹ — к смерти под солнцем позднего любовного соединения.

Брехт мыслил последовательно и последовательно

¹ Счастливый конец (англ.).

подвел сюжетную линию к логической развязке, к смерти под сенью отчаяния.

Брехт мыслил не только как психолог, но и как историк: искренняя, подлинная любовь Армана в данном обществе — «аморальна», противоестественна, противоречит вековым устоям; она влечет за собой неразбериху в человеческих взаимоотношениях, которые потом трудно распутывать. Для такого «казуса» действующий образ мышления просто не подготовлен, поскольку настоящее большое чувство *роковым образом* отражается на судьбе куртизанки. Арману остаются пути отступления — он может возвратиться в лоно добропорядочного буржуазного семейства. Маргарите же, напротив, некуда возвратиться, она выпрыгнула из карусели полусветской жизни и теперь стремительно приближается к неизбежному концу карьеры куртизанки (болезнь — нищета — смерть). Встреча с настоящей любовью — это катастрофа для женщины-проститутки. Парадокс, но в обществе с извращенными порядками — это норма.

Брехт не формулировал все это в таких выражениях, но он сказал мне, передавая рукопись пятого действия: «Арман входит весь в черном. Так он стоит — тяжелая, мрачная сила». Образ влюбленного молодого человека представлялся ему мрачным не сам по себе, а по отношению к Маргарите, которую он любил и губил.

Рукопись Брехта не сохранилась, но, судя по воспоминаниям, переделка Дюма была оригинальной, глубокой, жестко брехтовской. Она давала огромный материал смело мыслящей актрисе, способной идти наперекор «удобным» традициям.

Элизабет Бергнер была столь умна, что согласилась с предложением привлечь к работе над рутинерской пьесой Александра Дюма разрушителя традиций Брехта. Брехтовская идея последнего действия заинтересовала ее оригинальностью и правдивостью. Но у нее не хватило необходимого акробату бесстрашия. Она поняла: публика, слыхавшая о Дузе, о Саре Бернар, к тому же наслушавшаяся *Травиаты*, приходила на *Даму с камелиями*, чтобы посмотреть, как умирает несчастная симпатичная героиня. Умирает, но блаженно — в объятиях Армана! Играть же сцену, от которой публика, напротив, содрогнется — как страшен век! — и ужаснется безобразию смерти, значило: выходи на сцену и делай сальто-морtale.

Во время репетиций Бергнер это поняла и ужаснулась сама. Но возвращаться к авторскому тексту она не хотела, а играть по замыслу последнего брехтовского действия драму *распада* Маргариты не рисковала.

Половинчатые решения не пригодны для искусства, которое по природе своей ясно, строго, требовательно. Бергнер не справилась с ролью. Никакой артистичностью она не смогла прикрыть полную неудачу.

История *Дамы с камелиями* повторилась для Бергнер примерно пятнадцать лет спустя. Брехт переработал для нее драму елизаветинца Уэбстера *Герцогиня Мальфи*. В своем дневнике он записал (не называя фамилии): «Актриса боялась, как бы нью-йоркская печать не рассердилась, что якобы изуродовали литературную реликвию». Страницей дальше читаем: «Исполнительница главной роли отвергла сцену последнего действия, в которой героиню вдруг осеняет догадка, что смертный приговор брата не что иное, как объяснение в любви к ней»¹.

Во время последней нашей встречи в 1955 году в Москве, то есть тридцать лет спустя после нашего спектакля *Дама с камелиями*, Брехт вдруг спросил меня с некоторой надеждой: не сохранилась ли случайно его рукопись? Я ответил отрицательно. Он был огорчен. Вайгель, желая его как-то утешить, предложила запросить Элизабет Бергнер. Брехт согласился. Но рукопись так нигде и не нашлась. Не исключено, что Брехт замыслил новую *Даму с камелиями*. Несомненно, что он скальпелем вскрыл бы внутренний смысл этой темы, и получилась бы неожиданно глубокая пьеса.

Резкие изменения в его творчестве в середине 20-х годов указывали на то, что писатель вступил в фазу больших идейных и эстетических решений. В мюнхенские времена Брехт говорил только о «курящем зрителе». Рано или поздно он сам или его последователи должны были додуматься до простейшего вывода, что такого зрителя нельзя кормить опытом предыдущих поколений. Покуда ключевые позиции занимает подобная драматургия, новый, мудрый и добрый театр не появится. Года два Брехт проверяет качество материалов, тем, ищет *стоящие* темы, через которые люди получили бы

¹ B. Brecht, Schriften zum Theater, B. 4, Aufbau — Verlag, Berlin und Weimar, 1964.

полезные сведения и которые вызвали бы у них желание думать, соображать, делать выводы.

Сам Брехт или его последователи рано или поздно должны были сказать себе: «Задумываться — хорошо! Однако о чем? Это же совсем не все равно, о чем человек думает!» И Брехт ответил: «Людям необходимо разобраться в основах общественной жизни, понять устройство, заводящее жизнь современников, то есть понятие общественный механизм».

Ему казалось странным и подозрительным, что как раз об этом драматурги не пишут и в театре этого не показывают. Обычно ссылаются на общее, глубоко укоренившееся мнение, что жизненный материал такого рода не поддается специфике драматического изображения. Верно ли это? А если верно, то не следует ли применить новые, эффективные способы сценического изображения этого материала?

Брехту в конце концов пришлось поставить вопрос о правде жизни и о методе ее изображения. Он дал свой ответ на этот вопрос теорией эпического театра, которая гласила, что надо срочно, революционным путем изменить порядок, при котором господствуют угнетение и ложь. Критерием полноценности изображения становилось укрепление революционного сознания зрителя. Стратегия эпического театра направлялась на то, чтобы вызывать радость познания, а его тактика — на «усиление зрения» у публики.

Живя в Советском Союзе, я первые годы не переписывался с Брехтом. Однако в различных статьях и заметках я представлял его советским читателям. Я радовался, узнав от друзей, что Брехт неотступно занимает позицию резкого критика общества, построенного на фундаменте капиталистической эксплуатации.

Ладис, работавшая в советском торгпредстве в Берлине, сообщала, что Брехт поставил *Трехгрошовую оперу*. Постановка имеет у публики невероятный успех. Он разбогател, но тем не менее, как и прежде, прост и дружелюбен.

Летом 1929 года я поехал в Берлин в отпуск. Поезд приходил утром. Брехт передал мне через Анну Ладис приглашение прийти — «чем раньше, тем лучше». В полдень мы пришли на улицу Гарденберга, куда Брехт недавно переселился. Сначала происходил осмотр нового

вигвама. Опять квартира-мастерская на самом высоком этаже! Но эта с шиком: анфилада просторных комнат, зимний сад и другие «архитектурные излишества».

Мы сидим на совсем низких стульях в так называемом «дессауэр баухауз» — строгом, угловатом стиле «новой деловитости». На столике малюсенькая чашка кофе. Осторожное, неторопливое взаимное обнюхивание — как-никак, прошло три весоных года после наших сборищ на чердаке улицы Шпихерна¹.

Эпоха стихийного материализма для Брехта миновала. Его привлекло учение марксизма. Он серьезно занимался этой наукой, посещал курсы в МАШ (марксистская рабочая школа) и много беседовал с видными марксистами — экономистами и философами. С точки зрения марксизма, сказал нам Брехт, он проанализировал историческую практику театра и драматургии и разработал свою теорию драматургии, которая отвечала бы учению Маркса и Ленина. Он изложил нам ту систему взглядов, которая стала известна как теория эпического театра. (Она была опубликована в том же 1929 году в форме примечаний к опере *Расцвет и падение города Махагони*).

Человеку редко удастся сразу глубоко вникнуть в суть новых для него рассуждений. Когда начинает работать механизм мышления, человек принимает близкие, привычные мысли и информации и отбрасывает, по той или иной причине, «чужие». Консерватизм — это чаще всего оборотная сторона ограниченного, ленивого субъективизма.

Некоторые мысли Брехта были мне близки — я почувствовал его желание передавать другим откровения марксизма, которые меня самого так обогатили.

Еще до моего отъезда в СССР в 1925 году я познакомился с элементарными положениями марксизма. Они открыли мне глаза на многие стороны жизни, мимо которых я раньше проходил, словно слепой. Я начал размышлять над искусством страны, которой правит рабочий класс. Оно, казалось мне, должно распространять эти великолепные, важнейшие для жизни идеи. Более срочного и важного дела, чем это, нет! Огромные массы

¹ В 1925 году, готовясь к переезду в Советский Союз, я жил в брехтовской квартире на улице Шпихерна в ожидании советской визы.

людей ничего не знают, а им необходимо знать марксистское объяснение жизни, потому что хитрые современные мракобесы вдалбливают в их головы всяческие нелепости, лживые иллюзии, засоряют их мозги интеллектуальным хламом. И оглушенные люди примиряются со злом своей жизни.

К этим выводам — они близки к брехтовским — я пришел в свое время самостоятельно, когда еще почти ничего не знал об исканиях советского театра и совсем ничего о лефовцах.

Впоследствии, став активным членом *РАПП*, я считал, что рабочий класс — в нашем обществе гегемон социальных *общественных* группировок — вправе требовать литературы и искусства, наиболее эффективно защищающих его интересы. Такую литературу и такое искусство мы называли пролетарским.

Рапповцы спорили между собой, спорили с «левыми» литературными группами о художественном методе пролетарской литературы. Мнение о том, что реалистический стиль должен составлять основу наших экспериментов, взяло верх. Многие утверждали, что метод диалектического материализма, метод марксистской философии является, разумеется, законным методом художественного творчества создателей нашей реалистической литературы. Лично я усердно пропагандировал мысль о том, что марксистские положения, законы диалектики должны быть использованы для вскрытия закономерностей психологических процессов и реакций, для отбора действующих лиц произведения, для построения сюжета и других эстетических элементов. В эти годы я искал слово, понятие, выражающее эту специфику нашего искусства, и выдвинул термин «диалектический реализм». В 50-х годах Брехт, подыскивая наиболее точное обозначение для своих опытов (термин «эпический театр» не казался уже ему достаточным), остановился на термине «диалектический театр».

Многие из нас в то ставшее уже далеким время — одни больше, другие меньше — старались сорвать флер «возвышенного обмана» с искусства. Мы любили «пошлоголять» марксистскими терминами и писали: «производство идеологических представлений», «воспроизводство действительности»; говорили о «разбухших штатах», «сверхплановых штатных единицах», имея в виду неоправданное изобилие действующих лиц в какой-нибудь

пьесе, и т. д. Я сочувствовал рационалистическому, подчеркнуто производственному подходу Брехта, поддерживал его предложение использовать материалистическую диалектику в качестве стартовой площадки для поисков новых форм. Диалектика объявлялась Брехтом источником для создания представлений о новой модели драмы.

Однако Брехт не упоминал тогда о реализме, оставляя вопрос допустимости или недопустимости нереалистического или реалистического изображения открытым. Это смущало. Но в конце 30-х годов Брехт недвусмысленно объявил себя сторонником реализма. Эссе — *Пять трудностей пишущего правду и Широка и многообразие реалистического метода* — откровенно излагают его точку зрения на проблему реализма. Я целиком разделяю взгляды Брехта.

Говоря о различии нового и старого театра, о различии новой и старой драматургии, он проводит демаркационную линию между аристотелевской и новой драматургией. Все драматурги аристотелевского толка учитывают специфическую потребность зрителя в сильных эмоциях, они стремятся удовлетворить его сладострастие и дать ему возможность испытать потрясение от печальных событий и радость от событий веселых.

Брехт заявил, что он отказывается от эстетической стратегии аристотелевского театра. Рабочий класс, говорил он, обрел новую потребность — потребность в полезных и дружественных истинах. Ее-то и надо теперь удовлетворить!

Я качал головой и возражал: но это же «пролеткультовщина»! Изготовление нового искусства способами алхимии! Пренебрежительная, нигилистическая оценка классического искусства!

В Москве я выступил с критическими замечаниями против такого определения специфики драматургии, которое зиждется на замораживании проверенных, канонизированных образцов, подобно тому как это делается в книге В. Волькенштейна *Драматургия*. Такое стабильное определение специфики драматургии допускает лишь какие-то усовершенствования в рамках общепринятых и утвердившихся канонов и безоговорочно дискриминирует попытки открыть новые пути и способы.

В практике развития театра и драматургии я обнаружил постоянно происходящие изменения, умную подвижность и всегда дающую себя знать тенденцию к то-

му, чтобы перешагнуть через барьер собственной специфики и заимствовать у другого жанра его достижения, защищенные в свою очередь патентом его специфики.

Процесс усвоения драматургией приемов прозы, то есть процесс становления эпической драмы и усвоение драматизма прозой, процесс драматизации прозы быстро продвинулись в наши дни. Выдвигая требование эпической драмы, Брехт улавливал, что такой тип драмы позволит отразить закономерности эпохи. Но я выражал сомнение: не слишком ли Брехт абсолютизирует свои открытия? Не догматично ли само по себе объединение самых различных драматургов — Софокла, Шекспира, Лопе де Вега, Шиллера, Ибсена, Островского, Чехова — под общей вывеской «аристотелевской драматургии»?

Мы завязли в весьма продолжительной дискуссии, которой, по всему, не предвиделось конца. Но вот Брехт объявил, что на Курфюрстендамм сегодня премьера одноактных шуток Чаплина. Этого ни в коем случае нельзя пропустить. Скоро должен был начаться вечерний сеанс — надо двигаться!

Если мне не изменяет память, демонстрировались фильмы *Эмигрант* и *Бродяга*. Публика принимала их с восторгом. Мне никогда еще не приходилось быть свидетелем такого торжества смеха. Умный, искушенный Брехт послал ко всем чертям свою органическую потребность анализировать и смеялся от души, хохотал до упаду вместе со всеми. Эта эмоциональная реакция проявлялась с такой непосредственностью и оттого, что «чаплинада» подтверждала на практике и развивала брехтовские теории.

Что привлекало Брехта в игре Чаплина? Прежде всего его интересовал в Чаплине стихийный реализм, непринужденность, беспощадность образного воплощения. Брехту импонировал критический подход к любимому Чаплином образу «маленького человека», в котором артист обнажает именно такие черты, которые, по мнению Брехта, утаиваются писателями, а если и изображаются, то в романтизированном виде.

«Чаплинады» помогли Брехту заметить и зафиксировать эти особенности. На Брехта, по всей видимости, животворно и бодряще действовали как чаплиновское толкование «маленького человека», так и способность художника с помощью показа очень распространенных,

простых, основных, так сказать, явлений жизни добиваться глубокой убедительности.

...Наша дискуссия так и осталась незаконченной. Во время следующей встречи Брехт рассказал, что он репетирует новую пьесу — *Хэнни энд*, которая ставит сложные социологические проблемы. Брехт изложил свой замысел: «Героиня — лейтенант Армии спасения... Я ставлю вопрос — кому выгодна Армия спасения? — сказал он. — И постарался показать тайный механизм филантропической религиозной возни».

«Я начал было, — сказал Брехт, — работать над постановкой с Эрихом Энгелем. Но он занят киностъемкой и вообще не хочет вникать в социологические материи».

Брехт предложил мне помочь ему ставить *Хэнни энд*, автором которой была объявлена некая Дорис Лане. Но я ее и в глаза не видел ни до репетиции, ни на репетициях. По моему мнению, *Хэнни энд* — произведение самого Брехта.

Почему он не дал *Хэнни энд* своего имени? Почему не включил в собрание своих произведений? Может быть, потому, что вещь написана небрежно и в ней мало экспериментального? Загадку авторства может разрешить лишь сотрудница Брехта — Элизабет Гауптман, которая пользовалась псевдонимом Дорис Лане. Во всяком случае, в этой пьесе многое от Брехта или в стиле Брехта, например, монолог «Серой графини», насыщенный энергичными афоризмами, известными по *Трехгрошовой опере*: «Ограбление банка ничто по сравнению с его основанием; не сравнивайте убийство с устройством человека на выгодную должность!»

Попытка доверчивой, добродушной девушки — лейтенанта Армии спасения — обратить гангстера в добрую веру стала сюжетным стержнем брехтовской трагедии *Святая Иоанна скотобоев*. Дьявольски сатирический эпизод, в котором атаман гангстерской пайки в сопровождении «активистов» поднимается на кафедру и во имя усиления престижа Армии спасения публично исповедуется перед честным народом в своих грехах, тоже вошел в эту пьесу. Однако в пьесе *Хэнни энд* не проявилась брехтовская уникальная способность «потрошить» тему, человека.

В спектакле были заняты: Карола Неер, Оскар Гомолка, Елена Вайгель, Петер Лорре, Тео Линген и другие актеры, неоднократно ранее выступавшие под руко-

водством Брехта. Несмотря на это, работа в брехтовском стиле оказалась трудной — надо было избежать того, чтобы присущие отдельным актерам комизм и обаяние не заглушили социальные идеи.

Репетиции шли днем и вечером. Генеральная репетиция началась в семь часов вечера. Зрительный зал был переполнен, однако Брехт, не смущаясь присутствием многих приглашенных, прерывал игру, заставлял повторять отдельные сцены. Антракты при перемене декораций тянулись долго — рабочие расставляли их в первый раз. Во время этих длинных антрактов Брехт организовал летучую репетицию: художественно невыразительные места были отшлифованы до блеска. Актеры первничали, каждый хотел урвать для себя лично дополнительное время для повторения, возникали ссоры, скандалы.

Гости мало-помалу разошлись. Когда репетиция окончилась, мы оказались в самом тесном кругу, а в небе уже ослепительно сияло августовское солнце...

По театральной примете, скандалы на репетиции — к добру. Но на этот раз прогноз не оправдался. Вопреки бурно прошедшей генеральной репетиции, публика на спектакле проявила равнодушие, и даже остроумные мелодичные песенки (сонги) Курта Вейля не «принимались». Печать злорадно констатировала провал Брехта.

После премьеры мы анализировали причины неудачи и столкнулись с вопросом: влечет ли за собой сколько-нибудь серьезные последствия тот факт, что какой-то жулик, «люмпен» остается «необращенным» или станет «обращенным»? Столкновение деревенской невинности с городскими подонками интересно лишь своей романтической примитивностью. Но если столкнуть «спасительницу душ», Иоанну, с крупным бесчеловечным хозяином?.. И показать, как он из этой «акции обращения» выжимает прибавочную стоимость?.. Так критический разбор *Хэппи энд* расчистил почву для создания трагедии *Святая Иоанна скотобоев*.

До поры до времени довольно значительная часть критиков защищала Брехта от тупости и ханжества обывателей. Он-де большой талант, но еще незрелый, поэтому позволяет себе бестактность, преувеличения, полемическую браваду. Однако против Брехта выступил самый влиятельный критик, задававший тон на Курфюрстендамм, Альфред Керр, в прошлом поборник Гер-

харта Гауптмана. Брехт, уверял он, стремясь дискредитировать этого писателя, сух, рационалистичен, не поэтичен по самой своей сущности. И Керр указывал на другого революционного писателя — Эрнста Толлера: вот это подлинно поэтическая натура! По-видимому, Керр инстинктивно понимал относительную безвредность радикализма Толлера, который оставался в сфере патетики и туманных обобщений. Керр предчувствовал, какую опасность сулит трезвость взглядов Брехта (он заклеил ее как «рационализм»), потому что этот драматург всегда избегал всякой патетической неопределенности и оперировал широко распространенными жизненными фактами.

Брехт нарушил традицию, согласно которой писатель, подвергшийся «порке» критика, фатально должен хранить молчание (ведь за критиком, как правило, всегда стоит аппарат всей газеты). Брехт ответил Керру. Хотя эта полемика и не изменила позиции Керра и газеты *Берлинер тагенблатт**, она закрепила за Брехтом репутацию человека, идущего своим путем и не соблюдающего буржуазных правил игры.

Переход Брехта в лагерь марксизма вызвал недовольство буржуазных кругов. Кроме того, в течение 1929 года более отчетливо выявился курс правящей клики на поддержку фашизма. Буржуазия простила Брехту *Трехгрошовую оперу*, а за пьесу *Хэнни энд*, поставленную в том же году, мстила.

Знамя боевого революционного театра, которое нес Пискатор, после его переселения в СССР понесли агитпропколлективы, некоторые коллективы безработных актеров (*Группа 1931* Г. Вангенхейма, *Группа молодых актеров*, агитпропгруппа Ф. Вольфа) и Брехт. Брехт последовательно систематизировал и продумывал наблюдения, сделанные во время «кровавой неразберихи». Тревожное, возмущающее время толкало художников и писателей вперед и вперед. Оно предостерегало: «Не останавливайся, пока не найдешь правды — лучшего лекарства для больного общества и искусства!»

От напряженных поисков под перекрестным огнем реакции многие художники выдыхались или, запутываясь, попадали на боковые дороги. Брехт же, заимствовав у Пискатора термин эпический театр, не только сохранил его, но и расширил это понятие, проникнув в глубинные пласты революционного мировоззрения.

Опасная для врагов, воинствующая, превосходно вооруженная идея эпического театра возникла из забавной, чудно-игривой мыслишки о курящем зрителе... И в удивительно короткий срок — за какие-то пять-шесть лет — Брехт дал искусству новаторскую, большую по масштабу, детально разработанную теорию.

Эпический театр Брехта заменил политический театр Эрвина Пискатора.

Я ЕДУ В СОВЕТСКИЙ СОЮЗ

Во время войны мы думали, что нет более дикого и унижающего «состояния мира», чем война. Война окончилась, немцы старались приспособиться к жизни побежденных — и тут вдруг наступила пора инфляции.

Инфляция изматывала нервы едва ли не больше, чем война. Повседневная жизнь под знаком инфляции стала нестерпимо мерзкой — страх за себя перешел в ноющее самопрезрение за то, что терпишь всю эту мерзость. Все это изнурило людей и подавляло их человеческое достоинство.

Верно, инфляция не стреляла, не бомбила, зато она толкала одних на самоубийство, другим укорачивала жизнь из-за вечной тревоги, как свести концы с концами, из-за необходимости годами балансировать на грани пауперизма. У третьих обнаружилась слабая сопротивляемость вирусу тяжелого заболевания совести. И он начал распространяться с чудовищной быстротой. Я убежден, что если бы не было инфляции, многие рядовые немцы справились бы с отравляющими нацистскими представлениями.

Итак, лояльность к существующему порядку подвергалась тяжкому испытанию.

Мы ждали стабилизации валюты так, как истощенные в пустыне ждут манны небесной... Мы дождались желанного времени — был выпущен в обращение твердый рентенмарк. Мы сказали: вот теперь вернется довоенный образ жизни — спокойное, более или менее обеспеченное житье-бытье, которое не тревожат ни

вести о войне (истребление туземцев на Африканском континенте или в загадочном Китае не принималось в расчет), ни сообщения о кровопролитных гражданских войнах. Однако радостное настроение омрачали некоторые неожиданные явления, не предвещавшие ничего хорошего.

В Париже, где я провел два осенних месяца 1924 года, наблюдая с площади Гранд-опера или с площади Согласия за гигантским избытком машин, Берлин представлялся мне городом, живущим в прошлом веке. Берлинцы тратили массу времени на поездки по городу. Надо было видеть, как мчались люди по тоннелям подземки, потев, тяжело дыша, стремясь не потерять ни минуты на пересадку. Многие из тех, кто располагал крупными денежными средствами, не желали покупать автомобиль. Иметь машину? Но это говорило не столько о состоятельности ее владельца, сколько о его меркантильном образе мышления. Вместо того, мол, чтобы приобрести дорогую картину, уникальную обстановку, ну, дачу, на худой конец, он покупает прозаическую вещь, единственная выгода которой заключается в удобном и быстром способе передвижения!

И Моисси, и директор Голлендер, и Краус, который получал высокие гонорары за съемки, продолжали ездить в неудобных, прокуренных вагонах подземной железной дороги.

Но, возвратясь после непродолжительного отсутствия в Берлин, я был поражен быстрым и резким изменением внешнего облика города: по улицам двигались потоки машин современных и самых старых образцов. Они внесли в жизнь города пестрые краски, вечное движение и шум. В вечерние часы спад машинного динамизма компенсировала судорожно прыгающая, ослепляющая, яростная световая реклама.

Что же случилось? Стабильный рентенмарк действовал возбуждающе на деловую жизнь, словно укол кофеина на вялый организм. По мере усиления деловой деятельности возросла потребность в более эффективных приспособлениях к условиям современного производства и товарообращения — в самолетах, автомашинах, радио. А неимоверно нараставший износ нервов вызвал потребность в искусственно возбуждающем времяпрепровождении в свободные часы. Утомленные люди бросились на спортивные стадионы, на соревнования по бок-

су, в Луна-парки, а по воскресеньям они выжимали предельные скорости из машин и мотоциклов. Меньше стало потребителей духовных радостей и значительно уменьшились расходы на покупки книг, на посещение театров. Разгорелась ожесточенная борьба не за зрителя, а за покупателя билетов.

Художественную совесть убирали и запирали в кладовые для хлама. Убедившись в том, что взаимная конкуренция не дает желательных результатов ни одной из сторон, театральные директоры объединились для совместной ловли упрямцев, не желавших быть зрителями. Психологи, изучающие человеческие слабости, полагали, что не стоит честно снижать цены, лучше заманивать посетителей распродажей специальных контрамарок, на которые цена снижена наполовину по сравнению с объявленной. Действительно, многие не могли устоять против соблазна «по дешевке» приобрести билет, и, несмотря на то, что они равнодушно относились к искусству, оказывались в каком-нибудь театральном зале.

В этих жестких условиях поле деятельности искусства сильно сужалось. Сценическое искусство должно было пойти на компромисс с коммерцией — ставить пьесу, обладающую высокими литературными достоинствами, подавай ее с сенсационной «начинкой» и бей в литавры рекламы...

В густой атмосфере меркантилизма была задушена иллюзия художественной интеллигенции, воображавшей, будто она нашла в храмах искусства убежище от всевластвующей прозаической жизни и дышит чистым, благородным воздухом. С этим возвышенным самообманом пришлось расставаться.

Мы повседневно сталкивались со множеством отвратительнейших явлений, обобщая которые Маркс говорил о враждебности капитализма искусству. Было уже немислимо более отгораживаться от того факта, что для искусства наступили тяжелые времена; проституирование искусства явилось необратимым следствием действия законов капиталистического производства.

Опыт последних лет заставил художественную интеллигенцию отказаться от ее традиционной незаинтересованности политикой. Интеллектуалы начали дискутировать по актуальным политическим вопросам. Люди определяли свою политическую позицию в борьбе партий. Среди моих знакомых в артистическом мире мно-

гие симпатизировали коммунистическим идеалам, но уже тогда некоторые актеры и писатели высказывались за «национальное» движение и за программу нацистов.

Политизация художественной интеллигенции и ее партийная дифференциация стали распространенным и типичным явлением. Однако личные встречи сплошь да рядом могут повлиять на ход этого процесса, ускоряя или замедляя его темп. Иногда они могут даже изменять направление политических устремлений.

По всей вероятности, я долго взвешивал бы все «за» и «против», колебался бы, принять или не принять твердое решение, если бы не встретил Анну Лацис. Она оказалась пылкой, упорной и умелой пропагандисткой идеей, осуществлявшихся в Советском Союзе, и я стал овладевать марксизмом. Тяготеющие к марксизму анализы и выводы открыли путь новым эстетическим нормам. Лацис познакомила меня с советскими товарищами, находившимися на дипломатической работе в Берлине. Они не принадлежали к персоналу Советского посольства на Унтер-ден-Линден, а работали в здании украинского отделения на Кронпринценуфер, неподалеку от Моабитского района. Это были: А. Нейман, Е. Гнедин, Г. Астахов — различные по темпераменту и склонностям индивиды. Но все же у них были какие-то общие «родовые» свойства: отзывчивость, любознательность, свежий ум, уверенная целенаправленность жизни. Очевидно, сказал я, существует «Homo sovieticus». И этот «советский человек» показался мне морально и интеллектуально более развитым человеческим видом, чем большинство немцев, с которыми я встречался. Желание поближе узнать страну — родину таких занятых и любопытных людей — разгоралось все сильнее.

Знакомство с *Московским Камерным театром*, собственно, состоялось в 1922—1923 годах. Лацис кое-что рассказывала об этом театре, хвалила мастерство А. Копонен, художницы А. Экстер и, конечно, своеобразную и яркую режиссуру Александра Таирова. Неожиданно были объявлены гастроли театра из Советского Союза, страны, где, по заверениям наших властей, культура растоптана и в людях воспитывают враждебный демократическим идеалам дух.

Таировцы играли в нашем *Немецком театре*, и я успел посмотреть *Принцессу Брамбиллу* по Гофману и *Жирофле-Жирофля* Леккока. Эти спектакли понравились

мне и как спектакли и как любопытные эксперименты. Поразила безупречная разработка целого — я не заметил ни сырых, ни серых, ни не работающих мест. Между тем на берлинских сценах готовый, завершённый спектакль являлся редчайшим исключением. К тому же обвораживало изящное исполнение, изумляла высокая актёрская техника, будоражило артистическое веселье и пленяла творческая непринужденность всего спектакля.

За год до гастролей Таирова я был на спектаклях *Московского Художественного театра*, который перед отъездом в Америку останавливался в Берлине. Актёры этого театра потрясли меня простотой игры и глубиной чувств. До *Трёх сестёр* или *Братьев Карамазовых* я не подозревал, что радикальное изгнание театральщины возможно и что земные существа способны к тончайшим передачам всепоглощающих душевных страстей, как это было у Леонидова или Качалова. На спектаклях *Камерного театра* сразу стало ясно, что актёров такого класса и такой совершенной внутренней техники среди таировцев нет (даже Алиса Коонен уступала им в этом отношении). Тем не менее во время таировских спектаклей я испытывал радость первой встречи с незнакомыми мне творческими стремлениями.

Я не хочу утруждать читателя филологическим сравнительным анализом таировского спектакля *Жирофле-Жирофля* с опереттой Лекюка. Но советские артисты показали воистину новое произведение. Собственно, оно было создано театром, сама оперетта послужила режиссеру лишь трамплином для того, чтобы развернуть всю собственную творческую порывы. Печать самостоятельного, чувствующего себя независимым творчества носили и другие таировские спектакли. Казалось, этот советский режиссер смело восстанавливает давно забытые традиции плебейского театра и снова обращается к его истокам, к импровизации, к актёру — основному создателю спектакля.

Некоторые театралы, в том числе и я, с завистью смотрели на Таирова, который уже тогда успел освободиться от тисков пьесы, где все предусмотрено автором, а художественная инициатива ограничена заполнением чего-то недосказанного в тексте, исправлением поверхностных или рискованных психологических ходов.

Мы изумлялись и завидовали таировским актёрам — они создали характерные персонажи, а кроме того, лег-

ко пели песенки, танцевали, владели техникой мима и справлялись с акробатическими номерами. Надо было видеть, как у В. Соколова, играющего отца близнецов-девушек, отделялся большой палец ноги и исполнял разные смешные фокусы...

Потребуйте от немецкого актера, чтобы он спел одну-единственную музыкальную фразу или протанцевал самое простое па. Он гордо сказал бы: «Я актер, а не певец и не танцор!» Капиталистическое разделение труда сделало из актера ограниченного, односторонне развитого исполнителя, «специалиста» по изображению переживаний. Как же было не восхищаться таировским «освобожденным театром», где актер вновь приобретал «навыки все умеющего артиста». Вполне справедливо, что советский актер именуется творцом...

Вероятно, сегодняшнему поколению трудно понять, какова была сила впечатления от театра Таирова — потрясающе смелого экспериментатора. Благодаря этому театру мы приобщились к духу новой эпохи. Она должна бы называться, пользуясь терминологией Гёте, «требовательной эпохой», ибо «от людей требовалось то, что *выше* (подчеркнуто мною. — Б. Р.) человеческих сил...»

Гастроли *Московского Камерного театра* подсказали нам целый ряд серьезных выводов.

Вывод первый. Буржуазная печать регулярно сообщает, что в Советском Союзе полный экономический развал — люди голодают, ходят голыми... Однако вся сценическая обстановка богата, что, пожалуй, свидетельствует даже о расточительстве. Значит, газетные сообщения лживы.

Вывод второй. Буржуазная печать скорбно утверждает: большевики — варвары, они не понимают, да и ненавидят искусство. А *Камерный театр* оказался театром самого тонкого эстетического вкуса. (Далеко нам, берлинцам, до наших советских коллег!) Значит, газетные сообщения и в этом пункте лгут.

Вывод третий. *Камерный театр* — театр новый, экспериментальный, он решительно проводит весьма радикальные эксперименты. Значит, правы литераторы Артур Голичер и Эрих Барон, утверждающие, что в Советском Союзе создается новая театральная культура, небывалая по новизне и по мастерству. Они называли московский театральный мир театральной Меккой, куда людям театральной веры следует паломничать.

Таировский театр кое-кем принимался враждебно. Например, Вернер Краус, который в свое время поразил публику эксцентрическим, резко экспрессионистическим изображением, яростно спорил со мной, обвиняя *Камерный театр* в бездушии. В ходе дискуссии он вдруг буркнул: «Разумеется, советское нравится вам!» Он произнес слово «советское» с судорожной ненавистью.

Благодаря таировским гастролям были опровергнуты клеветнические слухи о Советском Союзе, возник честный интерес к советской культуре. Это большая политическая заслуга А. Таирова.

В книжных лавках появились первые книги советской прозы: *Неделя* Ю. Либединского, *Железный поток* А. Серафимовича, *Шоколад* А. Тарасова-Родionова, *Вор* Л. Леонова, рассказы В. Катаева и *Конармия* И. Бабеля. Они произвели фурор: совершенно незнакомый жизненный материал — свирепый облик гражданской войны, люди из низов, вдруг вышедшие на передовые рубежи мировой истории... Теперь эти люди должны были в немыслимо трудных и сложных обстоятельствах «взять в руки вожжи». А фигуры этих людей были колоритны... Их образ действия иногда казался загадочным. Отсутствие элементарных сведений по тем или иным вопросам сочеталось у них с острым природным умом — такая комбинация противоположных качеств вызывала острое любопытство к тем, кто делал революцию и отстоял ее от врагов.

Вызывала зависть общая для революционеров и советских литераторов черта — у них есть цель и смысл жизни, стойкая верность своим идеалам, избранному пути, между тем как наши писатели населяли мир слабобольными, резонирующими персонажами, сомневающимися героями. Нам нравилось суммарное, так сказать, изложение, где отсутствуют неоправданно подробные оциллограммы психологических побуждений и переживаний. Либединский, Серафимович, Бабель сосредоточивали внимание на основном ходе душевных процессов и жизненных стремлений.

Книги эти приветствовались как первые результаты умственного переворота, который совершался в Советском Союзе. Меня так и подмывало желание увидеть эту страну и ее людей... Поскорее!

Советские товарищи — Нейман и Астахов, увидевшие мою постановку *Дамы с камелиями*, заинтересова-

лись мною и выхлопотали приглашение в Москву. Некоторые приятели, узнав, что я поеду в Страну Советов, испуганно говорили: «Вы с ума сошли! ЧК схватит и посадит вас». Другие же, например Густав Вангенхейм, руководитель пролетарского агитпроптеатра, говорил: «Я рад за вас, как бы я хотел тоже поехать».

...В сентябре 1925 года я сидел в скором поезде (паспорт с визой — в кармане), уверенный, что увижу то, что увидишь только в Советском Союзе: жизнь и искусство на новой основе.

Поезд «Рига — Москва» медленно прошел вдоль платформы и остановился. В окне показалось казенно-неуютное вокзальное здание. Такие неприглядные архитектурные сооружения мне не раз приводилось видеть в городах средней руки и достатка. Неужели Москва?

Да, мы были в Москве...

Первое неприятное впечатление смягчило ярко светившее сентябрьское утреннее солнце. И вот эскортируемый спутниками по купе я бодро вышел на вокзальную площадь. Но меня не покидало ощущение беспомощности. Мизерный запас русских слов позволял лишь более или менее уверенно произнести: «Здравствуйте!», «Где?», «Спасибо!».

Я сунул под нос ожидавшему трамвай гражданину с портфелем, одетому в обнадеживающе свежевystиранную белую рубашку, адрес моих московских друзей. «Пожа-луй-ста... где?» — пролепетал я робко.

Парижане обычно броса́ют на человека, обратившегося к ним с просьбой или вопросом на ломаном французском языке, рассеянный, удивленный взгляд, который словно говорит: «Вот нахал!» И проходят мимо.

Берлинец с явным неудовольствием замедляет быстрый шаг и просит повторить вопрос. Если он так и не понял абракадабры, с помощью которой вы пытались объяснить на незнакомом языке, бросает вам кратко: «Сожалею», поднимает шляпу и спешит дальше.

Но стоило мне задать вопрос под московским небом, произошло чудо. Не только тот, к кому я обратился, но и стоявшие рядом начали внимательно рассматривать записку с адресом. Даже прохожие и те осведомлялись, в чем дело. Все эти люди неторопливо, сочувственно оглядывали меня, толковали между собой, как помочь бедняге чужестранцу получше доехать по указанному в записке адресу. Наконец меня буквально втокнули в

подкативший трамвай № 17 и строго наказали кондукторше не забыть высадить гостя у Дома Союзов.

Нервное напряжение как-то само собой улеглось. Только теперь до меня дошло, что яркое и жаркое солнце — это московское солнце последних дней сентября, и сознание мое вдруг оказалось способным к восприятию впечатлений от неведомого ранее города — столицы Революции.

Сидя у открытого окна трамвая, я жадно всматривался в развертывавшуюся панораму. От поражавших своей непривычностью зрительных впечатлений кружилась голова. Вот большой пятиэтажный дом — такой и полагается крупному городу, а совсем рядом — низенький двухэтажный особняк. Но вот там, о господи, бревенчатая изба!..

Никогда не доводилось мне видеть такого городского пейзажа. Вдоль улиц вырастали здания, и каждое из них словно жило само по себе, примостившись без стеснения где попало.

Впоследствии в одной из своих корреспонденций я писал об архитектурных прериях, о буйной беспорядочности расположения московских домов. На углу каждого квартала глаз натывался на какую-то кучку ядовитых грибов. Вблизи это оказывалось ярко окрашенными головками небольших церквей...

Но вернемся к первой поездке по советской столице. Километра два или три мы ехали прямо. Потом трамвай резко свернул направо, и я невольно ахнул... Мы стремительно понеслись вниз по крутому спуску. «Здорово живут эти москвичи! — думалось мне. — Почти бесплатно и, так сказать, мимоходом они получают возможность испытать столь острые ощущения. А в Берлине? Да там, чтобы получить подобное удовольствие, надо поехать в Луна-парк, заплатить за вход и за рейс на «американских горах».

Но вот спуск кончился, и трамвай запелтлял по каким-то узеньким улицам — то вправо, то влево. Кондукторша выполнила наказ — высадила меня вместе с чемоданом у Дома Союзов. Я без особого труда нашел Георгиевский переулок, нужный дом и квартиру.

Перед дверью я некоторое время стоял в недоумении. Дверь как дверь... Но вместо дощечки с именем и фамилией владельца на ней висела таблица — целый список фамилий. На косяке торчало сооружение из пяти звон-

ков. Зачем же так много? Я взглянул повнимательней. Под каждым звонком была наклеена полоска бумаги, на которой было что-то написано. Что бы это могло значить?

Я растерялся — вот диковина! Неужели ошибся дверью? Нет! Номер квартиры тот же, что указан в записке. Да и на дверях других квартир тоже пестрели ленты, таблицы, звонки.

Позвонил, как у нас полагалось, один раз. Открыла какая-то женщина. Я отчетливо произнес фамилию: «Крыленко». Она указала на высокую дверь слева и удалилась. В комнате, куда я вошел, находились старушка и ребенок. Старушка что-то сказала. Я не понял и сел ожидать хозяев.

Осматриваясь вокруг, я подумал, что попал в какое-то странное помещение — светлое, широкое, с высоким потолком, но только не в комнату. Скопище шкафов, кроватей, столов, стульев. Некую упорядоченность всему этому хаосу придавали ширмы и занавеси, расчленявшие пространство... Долгое время я не мог освободиться от ощущения неуютности, которое овладевает человеком, попавшим в магазин случайных вещей.

Вошла пожилая женщина и заговорила со мной по-французски. Но я владел лишь немецким. Тем не менее с помощью жестов и мимики, обрадованно хватаясь за отдельные понятные нам слова, мы объяснились. Я понял: хозяйин (он — директор издательства) на работе, его жена тоже на работе. Эта женщина — мать хозяйки. Она зашла повидаться с внуком.

Новая знакомая велела старушке напоить меня чаем. Та мигом принесла самовар, поставила на стол банку варенья, тарелки, чашки, блюдца. Не прошло и двух часов с приезда в чужой город, как я уже вкушал чай «по-московски» — дул на горячий напиток, наливал его по примеру женщин из чашки на блюдце, брал ложкой варенье с крохотного блюдечка, откусывал маленькие кусочки от сахарного квадратика. Словом, вел себя так, словно издавна был русаком и никогда не воспитывался на другом меридиане, где с детства усваивают совсем другие привычки.

Уже стемнело, когда пришли хозяева. Они с интересом расспрашивали меня о том, о сем. Я тоже не оставался в долгу. И опять не было конца моему удивлению. Почему-то здесь обедали вечером...

Наступил десятый час. Из угла вытащили складную кровать и сказали, что это для меня. Стало быть, я уже пятый в этой комнате!

Так прошел первый день в Москве. На каждом шагу я ощущал, что нахожусь в чужой стране. Жилищные условия приютивших меня людей буквально удручали: в одной только квартире столько жильцов, сколько у нас в небольшом доме.

Московская коммунальная квартира подобна постоянному двору, с той, однако, архисущественной разницей, что в ней первые встречи вынуждены всю жизнь жить рядом. И все-таки я был доволен. Я приехал сюда, желая увидеть что-то непривычное, новое. Похоже на то, что здешние нравы и люди совсем необычны.

В течение нескольких дней я гостил у этих друзей. Потом на неделю меня приняла мать хозяйки. Ее сын был знаменитый поручик Крыленко, в то время генеральный прокурор Советской державы. Мать жила «роскошно». В Доме Союзов у нее было что-то вроде отдельной однокомнатной квартиры. В углу коридора была оборудована импровизированная кухня — висела полочка для посуды и стояла табуретка, на которой пыхтела керосинка.

Москва переживала тогда мучительный жилищный кризис. Единственной возможностью для приезжающих было снять номер в гостинице или нанять частным образом комнатуху по баснословной цене. И то и другое мне не по карману. К счастью, нашелся хороший выход: меня поместили в общежитие ЦЕКУБУ*.

ЦЕКУБУ был отдан целый особняк близ Крымского моста. На верхнем этаже — собственно общежитии — было несколько комнат. В каждой из них стояли простые железные койки. На нижнем этаже размещалась просторная столовая с видом на реку.

В столовой отпускали лишь кипяток. За столиками завтракали или ужинали приезжие ученые, запивая принесенные с собой бутерброды чаем собственной заварки.

Иные ученые мужи, видно, были не чужды земных удовольствий. Однажды я был свидетелем того, как какой-то приезжий с Украины, — быть может, профессор, а может, просто инженер, — удобно разместил на столе свою снюдь: свиное сало, вареные яйца, белый хлеб, затем нарезал много ломтей сала и стал поглощать их с

огромными кусками хлеба. Время от времени он постукивал яйцом по столу, очищал скорлупу и отправлял яйцо в рот. Я смотрел на него с недоверчивым, все возрастающим изумлением. Вот он очистил скорлупу с пятого яйца, шестого... Я считал до семи...

Большинство приезжих останавливалось здесь на день-другой, поэтому мне никогда не удавалось завязать с соседями по койке обстоятельную беседу. Более продолжительное время гостили какие-то аспиранты. Один приехал из Ленинграда по сложному делу о наследстве. Его мать умерла в Литве и оставила сыну значительную сумму. Но как ее получить? В течение шести недель ленинградец бегал и хлопотал до полного изнеможения.

Другой мой более или менее «длительный» сосед был историком. Он усердно готовил исторический очерк, не помню о чем. Интересно, что пятнадцать лет спустя я неожиданно столкнулся с ним в городе Энгельсе. И был поражен: этот человек сменил профессию, став вместо ученого театральным режиссером. Мой историк работал теперь художником *Академического немецкого театра*...

Живя в общежитии ЦЕКУБУ, я был вынужден обедать в дорогих ресторанах. Но вскоре и эта проблема разрешилась благоприятно. Тот же самый директор издательства, который дал мне первое пристанище в Москве, раздобыл для меня пропуск в столовую одного предприятия, где питались рабочие и служащие по весьма умеренным ценам. Так я сделал открытие: существуют два вида питания: один дорогой — для любых граждан-одиночек, другой удешевленный — для привилегированных, то есть для членов коллектива. При этом принадлежность к коллективу, работающему на благо всего большого коллектива — класса пролетариата, — и являлась юридически нормальным гражданским состоянием в этой стране.

Изучение русского языка я наладил по собственному методу. Обычно клал перед собой *Вечерку* и карманный словарь. Вначале читал и переводил объявления, потом перешел к информации. Прогуливаясь по Москве, я по буквам читал вывески, театральные афиши. За короткое время накопился небольшой запас слов, и я приступил к чтению беллетристики. Мне понравилась одна вещь М. Слонимского. Я перевел этот рассказ под названием

Актриса Анна. В Германии его напечатали дважды — сперва в литературной газете, потом в антологии советской прозы. Тем не менее разговаривать я все еще не умел.

Главным моим занятием стало писание театральных корреспонденций для берлинских газет и журналов. Вскоре мне дали рекомендацию к Вяч. Полонскому, ответственному редактору солидного толстого журнала *Печать и Революция*. В этом журнале печатались статьи по общим вопросам культуры, а также по вопросам литературы. Журнал являлся своего рода посредником, стремившимся донести принципы культурной политики Советского государства до консервативных кругов интеллигенции, обладавшей стойкими интеллектуальными навыками. Журнал призывал таких читателей проявлять терпимость к духовным последствиям крутого революционного переворота и освоиться с мыслью, что идеи марксизма стали господствующими в советском обществе. Правда, редактор журнала допустил опубликование на его страницах целого ряда исследований, далеких от марксизма. Но это был период, когда многое еще делалось на ощупь.

Войдя в помещение редакции, я обратил внимание на то, что сотрудники сидели у рабочих столов, поставленных друг против друга. Это было удивительно, и я пожалел их. Редакторская работа требует полной тишины и сосредоточенности. А здесь... Твой товарищ напротив ведет с автором оживленную беседу или звонит по телефону, или черкает что-то, пытая и потея от усердия... Обстановка, что и говорить...

Помещение было обставлено кое-как. К тому же в комнате темно, воздух спертый. Ну как же здесь можно читать и править рукописи?

Низкий потолок усиливал впечатление, что ты находишься на чердаке. Но все это было лишь неким преддверьем к «святой святых» — кабинету, где властвовал сам ответственный редактор...

Всякий раз, когда я хотел поговорить с ним лично, сотрудники журнала — Яков Черняк и Ирина Сергеевна Татарина — решительно отвечали: «Никак невозможно. Редактора нет и не будет». То оказывалось, что он проводит совещание, то его вызвали в ЦК и т. д. Иногда говорили: «Сегодня он будет обязательно. Только попозднее, примерно часа через два».

Однажды я все же дождался редактора. Это был человек с гордой осанкой, энергично встряхивавший своей пышной шевелюрой. Нос его был подобен мощному клюву. Беседовать с ним было приятно. Перед вами был вежливый, воспитанный человек. Его эрудированность не оставляла сомнений. Однако аргументация собеседника не значила для него ровно ничего. Все было бесполезно — он непоколебимо придерживался своего мнения. Впрочем, его сотрудники пользовались известной самостоятельностью в решении вопросов своего отдела...

Мне заказали статью о современном немецком театре. Я должен был дать обзорный анализ важнейших идеологических тенденций и эстетических основ, по преимуществу берлинского театрального процесса.

Полагаю, что моя статья содержала богатые, к тому же мало здесь известные фактические данные. Что же касается их анализа, то он грешил поверхностными социологическими рассуждениями. Несмотря на это, мою работу похвалили — ведь она выставляла на показ порочные нравы буржуазного искусства.

Сердечность и благожелательность Ирины Сергеевны Татариновой, которая перевела статью, и Я. Черняка, который ее отредактировал, приятно удивили меня. Предложение Черняка написать еще что-нибудь для журнала было и вовсе приятным сюрпризом.

В Германии написание даже небольшой статьи стоило мне адского труда. А здесь почему-то писалось легко. За сравнительно небольшой срок в журнале *Печать и Революция* был опубликован ряд моих статей и заметок о немецкой и французской литературе.

Однако я решил, что раз редакция хорошо принимает мои писания (которые — автор не заблуждался — были все же неполноценными, поскольку эстетический анализ в них был слабават), я решил, что напишу сугубо серьезное и специальное исследование о новых стилистических приемах немецкого театра.

Я серьезно трудился и тщательно отшлифовал статью. Но когда по прошествии положенного времени пришел в редакцию за ответом, то услышал краткое и лаконичное: «Не пойдет!»

Значит, не годится... А почему? Почему? Но я никак не мог получить от этих дружески расположенных ко мне людей обоснованное разъяснение. Не пойдет — и все!

Я добился приема у Полонского. Он ответил: «Не пойдет». «Ладно,— подумал я,— пойду к конкурентам». В это время как раз начал выходить журнал — *Новый мир*.

Итак, я зашел в редакцию *Нового мира* на Страстной площади. Сотрудники приняли меня, иностранца, тоже удивительно сердечно. Я настоятельно просил приема у ответственного редактора: хочу, мол, в личной беседе изложить ему заявку на интересную статью. Мне пошли навстречу и повели в «святая святых».

Как и в редакции журнала *Печать и Революция*, редакторский кабинет был небольшой, по-спартански меблированной комнатой. Каково же было мое изумление, когда я увидел, что в редакторском кресле сидит тот же человек с выразительными чертами лица, пышной шевелюрой и крупным носом-клювом... Да, редактором *Нового мира* был тот же Вяч. Полонский, ответственный редактор журнала *Печать и Революция*. Что я мог ему сказать? Заявляя, я предложил небольшую статью о современном французском театре (Ш. Дюллен, Г. Бати, Л. Жуве, Ж. Жироду, Жюль Ромен, Ж. Бернар, А. Ле-норман, Ш. Вильдрак).

Но почему же, однако, редактирование двух толстых журналов поручено одному Полонскому? Во-первых, это создало зависимость авторов от вкусов одного человека, а во-вторых, перегрузка наверняка исключала возможность действительно выполнять функции ответственного редактора. Значит, думалось мне, фактически в журнале хозяйничает заместитель редактора. Тот же, который значится как ответственный, попросту не может вникать в дело.

Тогда я еще не подозревал, что помимо двух журналов Полонский редактировал еще какие-то издания, а также заведовал литературным отделом Большой Советской Энциклопедии. Он был чем-то вроде монополиста по широкому кругу вопросов, многие из которых представляли для меня кровный интерес. Не могу сказать, чтобы это открытие подействовало на меня вдохновляюще...

Я был театральным человеком и мечтал о работе в одном из московских театров. Но поскольку я не знал языка, речь могла идти лишь о работе второстепенного характера.

Руководители театров, в которые я приходил, принимали гостей с большой учтивостью: «Пропуск? Пожалуйста! На сколько лиц? Вы хотите посмотреть репетицию? Пожалуйста... Завтра как раз будет прогон. Просим...»

Удивительнее всего было то, что и «чиновники», то есть сотрудники тогдашнего Наркомпроса, начиная с самого «шефа», оказались очень отзывчивыми.

Во всех странах мира интеллигентные люди с уважением произносили фамилию Луначарского. Естественно, что мне очень хотелось познакомиться с таким исключительно даровитым и популярным советским деятелем. Секретарь Луначарского, Игорь Сац, сразу же назначил день и час свидания.

Первая беседа с наркомом носила, скорее всего, характер обмена информацией. Однако я вынес впечатление, что лично Луначарскому любое административное вмешательство во внутренние дела театров ненавистно и что он предпочитает дружески, со знанием дела консультировать академические театры, которые тогда непосредственно подчинялись наркому.

Театральным отделом в Наркомпросе заведовал Павел Иванович Новицкий. Сравнительно молодой для такой ответственной должности, этот человек поражал меня широкой эрудированностью в области изобразительного искусства. «Чиновник» явно сочувствовал «левому» искусству.

В Москве он был первым человеком, который не желал довольствоваться тем, чтобы «принять к сведению» мои суждения о советском театре и о целом ряде спектаклей. Он то соглашался со мной, то возражал. Стараюсь «просветить» меня, он терпеливо разъяснял политику партии в области культуры.

Латыш Роберт Пельше руководил реперткомом. Он вел себя безупречно корректно, но за внешней сдержанностью чувствовалась сердечность и желание приблизить меня к советской действительности. Он пригласил меня сотрудничать в журнале, которым руководил.

Заместитель Пельше, Владимир Блюм, ставший позднее руководителем реперткома, являлся редактором театрального еженедельника *Жизнь искусства*. Менее всего к нему, как, впрочем, и к остальным, подходило слово «чиновник». Ведь это понятие означало: «исполнитель чужой воли», то есть государственный служащий, применяющий какие-то твердо установленные за-

коны и правила в любых случаях жизни. Такими были чиновники в Австрии и в Германии. Но советские «чиновники» оказались личностями, создающими новые правила и не столь уж зависимыми от мнения своих начальников.

Среди этих удивительных «чиновников» В. Блюм был самым удивительным. Горячий, воинствующий до иступления — таким всегда неизменно оставался этот ответственный сотрудник наркомата. Он яростно нападал на самого «шефа» за то, что, по мнению Блюма, Луначарский протезировал *Большому* и *Московскому Художественному* театрам. Одно упоминание об этих театрах действовало на Блюма как красная тряпка на быка...

Друзья познакомили меня с несколькими женщинами и мужчинами, подвизавшимися на литературном поприще. Женщины сочиняли стихи. Когда они говорили о немецкой поэзии, то непременно закатывали глаза и глубоко вздыхали: «О боже, Генрих Гейне! *Дорелея!*» Иные нараспев декламировали: «Не знаю я, что это значит...». Все они были высокого мнения о Райнере Марии Рильке, а заодно и о Бернгарде Келлермане. Первый — на самом деле крупный поэт, а Келлерман — всего-навсего способный сочинитель литературного ширпотреба.

Я пожимал плечами. Но когда мне хотелось узнать от них что-нибудь о советской прозе и поэзии, они пожимали плечами и заминали разговор. Потом начинались горькие жалобы: в стране, где властвуют большевики, нет места для подлинных поэтов. Кстати, и масло стоит дорого, икры стало меньше, жилищные условия — лучше не вспоминать! Кошмар!..

В моем представлении все, кто не эмигрировал, были революционерами, в худшем случае — сочувствующими. И вдруг оказалось, что в стране имеются недовольные. Это было неожиданным открытием...

Но вот меня привели на Никитинский субботник. Эти субботники происходили в прямо-таки ошеломляющей, не по-московски просторной квартире, в каком-то переулке Никитской улицы, сегодняшней улицы Герцена. В тот вечер за чашкой чая собралась небольшая группа уже признанных писателей. Запивая обжигающим чаем бутерброд с красной икрой, они вели беседу о делах литературных.

Вскоре я стал замечать (а может, мне это только казалось), что непризнанных здесь гораздо больше, чем

признанных. Почему-то у меня создалось впечатление, что первые явились сюда ради икры, а также для того, чтобы завязать полезные знакомства с признанными. Некоторые надеялись прочесть вслух свои произведения.

В тот вечер представляли молодого поэта из «тущи народа». Юноша — грудь колесом, роскошные бицепсы — производил весьма выгодное впечатление на фоне бледнолицых интеллектуалов московского салона. Может быть, стихи его были хороши и самобытны, но читал он их в традиционной для поэтов манере — «нараспев». Он закрывал глаза, как обстрелянный профессионал, что должно было означать «поэтическую отрешенность». После окончания каждого стиха гости сдержанно аплодировали. Я искренне удивился тому, что хозяйка и гости точно дозировали снисхождение и одобрение...

Мне еще раз довелось посетить Никитинский субботник. Второй вечер полностью походил на первый.

Правда, этот литературный салон помимо моей воли вызвал у меня стойкую ассоциацию с литературными вечерами — в стиле «фэн дю съекл»¹, на которых законные супруги фабрикантов, торговцев оптом или преуспевающих адвокатов, мечтающих о министерском кресле, стремились подняться над тоскливой, но жирной и прибыльной прозой жизни своих мужей. Правда, я застал такие салоны только в беллетристике, в жизни же они уже перевелись. Я был удручен и спрашивал себя, почему в столице революционного общества напекор радикальным социальным потрясениям сохранялись обычаи и нормы, которые в свое время прививала тщеславная, ныне свергнутая каста? Вероятно, мои претензии были несправедливы и отражали мою острую неприязнь к живому анахронизму и позерству и поэтому я упускал из виду, что на первых порах, когда еще не было общественных литературных объединений, в таком салоне действительно ощущалась потребность. Здесь происходили непринужденные встречи и контакты разобщенных литераторов. Во всяком случае, утверждают, что Никитинские субботники оставили серьезный след в литературном процессе.

Еще в Берлине мне стало знакомо слово «нэп». Случалось и употреблять это слово. Но личного знакомства

¹ Конец века (франц.).

с носителями популярного термина я еще не сводил ни разу.

Однажды утром у меня сломалась запонка, а вечером предстояло идти на спектакль. После спектакля — встреча с режиссером.

Я отыскал один, потом другой государственный магазин, бывшие тогда редкостью. Продавцы коротко отвечали: «Запонок нет и не будет». Обшарил частные лавочки на Смоленском рынке. Там продавали пуговицы, но запонок не было. Не зная, что делать, я уныло брел по Арбату. Почти у самой площади, там, где позже открыли кинотеатр, а теперь продают кулинарные изделия ресторана *Прага*, я обнаружил узенькую лавчонку. Владелец понимающе кивнул головой и показал мне запонки. Он запросил цену, за которую в государственном магазине можно было бы купить целую рубашку, по прейскуранту, разумеется, ведь реальных рубашек в них не водилось.

В лавчонках напманов было все: бутерброды, сырые и вареные яйца — пожалуйста! Вам хочется в зимнюю пору свеженьких яблок? Пожалуйста! Берите сочные яблочки! Покупайте! — «Сколько?» — «Недорого». Оказывается, за фунт яблок надо уплатить столько же, сколько стоит фунт масла.

В последний военный голодный год в Австрии, когда инфляция достигла громадных размеров, мы узнали, на что способны спекулянты. Они драли с нас по семь шкур. Но здешние спекулянты были по-особому свирепы. Эти яростные торгаши с беспримерным бесстыдством пользовались тем, что многие товары становились остродефицитными. Они нагло попирали общепринятые принципы торговли и вели себя как разбойники на большой дороге. Я не мог бы назвать это иначе, чем открытые военные действия против государства рабочих и крестьян, подрывающие бюджет граждан.

Постепенно, когда круг моих постоянных и случайных знакомых расширился, я убедился, что этот вид проворных, прожорливых жестоких хищников рекрутировался главным образом из «бывших людей».

Было очень любопытно наблюдать изменения *Homosapiens*¹, порожденные революцией. Многие из «бывших» приспособились к короткому одеялу, которое им

¹ Человек как разумное существо (латин.).

осталось. Они были меланхоличны, говорили тихим голосом о человеческих добродетелях, мечтали. «Величие человеческого духа погибнет, это неизбежно» — таков был лейтмотив их разговоров. Они выражали свое недовольство как-то вяло, беспомощно. Против собственной воли эти люди олицетворяли бессилие, неспособность целой общественной группы в какой бы то ни было мере оказывать влияние на ход истории. Они были до смешного старомодны и производили невыразимо грустное впечатление. В Германии я мало встречал обывателей подобного типа. Здесь они составляли довольно значительную группу.

Часто также встречалась разновидность фанатиков и прожектеров. Это было вполне естественное явление. Страна с юношеским задором принялась за решение многих грандиозных технических, культурных, моральных проблем. Некоторые из них не терпели ни малейшего отлагательства: восстановление, по сути дела, мизерного, довоенного промышленного уровня, спливание высокого процента безграмотных. В общем, тогдашние люди были крайне нетерпеливы — они не были склонны терять ни минуты.

Цель ясна — надо построить прочное здание будущего, какие там временные постройки! Но к мыслям и делам отважных революционеров примазывались шарлатаны и невежды. Эти выдумывали то сверхоригинальную систему, то фантастические технические приспособления. Это они настойчиво предлагали заменить такую «мистическую вещь», как интуиция, механическим производством интеллектуальных и художественных реакций, получаемых на основе информации. На ниве искусства пышно расцветало прожектерство — проворные «экспериментаторы» неустанно сменяли ярлыки, которые легко навешивались на эстетические идеи, то и дело изобретались какие-то новые направления в литературе, живописи, театре и музыке...

Была еще одна общественная группа, игравшая, несомненно, видную роль в жизни молодого государства — старая гвардия революционеров. Но общаться с представителями этой группы мне удавалось редко. Случай привел меня в дом, где жила Вера Фигнер. Это была соседка одной из моих знакомых, женщина в годах. Фигнер говорила мало, держалась прямо. Тем не менее она произвела на меня впечатление скромной и робкой женщи-

ны. Мне казалось чем-то нереальным, что гордая *Вера Фигнер*, подобно другим женщинам, возится на кухне и что к ней пришел сморщенный старичок, один из парижских коммунаров.

В театральных залах часто можно было встретить седого, краснощекого человека. Это был знаменитый Морозов*. С великим интересом наблюдал я за другим известным стариком — Феликсом Коном. Обычно он отчаянно ораторствовал и отчаянно жестикулировал. Казалось, трудно даже дышать рядом с этим пеклом, вместе с пламенными страстями.

Но если я мало общался со старой гвардией, то у большевиков среднего поколения бывал часто. Это были те, кто незадолго до Октября или сразу после революции вступили в партию. Поразительная порода людей! Каждый из них — неповторимая личность, но всех их родняли отчетливо проступавшие общие черты.

Они держались просто и демократично. Несмотря на то, что эти люди занимали весьма высокие должности, были «важными лицами», они не давали почувствовать свою власть ни подчиненным ни просителям. Их деятельность не была ограждена от огня критики снизу. Они не были окружены ореолом непогрешимости, и авторитет этих революционеров, свободных от тщеславия, создавался не наверху. Рядовые сотрудники, несколько не боясь, возражали начальству, опротестовывали его решения, отчаянно спорили с ним, порою даже бравировали своей независимостью.

Эта свято верившая в дело революции гвардия трудилась, не жалея ничего — ни своих, ни чужих сил, — дабы скорее восторжествовала международная революция. Случалось, что они месяцами не видели неба, дни и ночи проводя на работе. Случалось, что ЦК нагружал кого-нибудь из них еще одной ответственной должностью или давал новое служебное поручение. Тогда они ругались, спорили, клялись, что не смогут тянуть весь этот груз... но впрягались и тянули. Изредка эти люди вспоминали, что, в сущности, у них нет личной жизни. Но думали об этом как бы со стороны, не сердясь. Надо — значит, работай с утра до ночи. А ночью довольствуйся коротким сном на диване директорского кабинета, где еще не рассеялся густой дым совещаний и собраний.

Одежды тогда было мало, москвичи одевались как попало. По сути дела, одежда вновь получила свое пер-

вичное назначение, которое имела при Адаме и Еве,— прикрывать наготу. С той лишь разницей, что папи прародители стали делать это после изгнания из рая, а наши современники должны были удовлетворяться весьма примитивной одеждой для того, чтобы попасть в рай справедливых порядков.

Знакомые мне большевики с упоением носили плохую одежду. Отчасти потому, что у них оставалось слишком мало физических сил, чтобы заставить работать свой интеллектуальный мотор в непривычном направлении — раздумывать о том, как получить ордер, как его реализовать. Некоторые как бы наслаждались собственным аскетизмом и даже прилагали усилия, чтобы внести в свою жизнь как можно больше лишений. Я знал одного человека, который долгое время спал на узкой складной кровати без подушки только потому, что это было неудобно.

Плохая одежда стала в некотором роде опознавательным знаком. В этой связи хочется привести следующий анекдотический случай.

Мне вместе с Эрнстом Толлером случалось иногда заходить к одному известному поэту. Очевидно, он жил в достатке, его красивая жена и прелестная дочь любили шикарно одеваться. Однажды мы условились вместе пойти в театр. Приходим, оживленно беседуем. Когда до начала спектакля осталось совсем немного времени, дамы вдруг извинились и сказали, что им необходимо переодеться для театра. Они удалились, а мы подумали, что модницы хотят блеснуть новыми вечерними туалетами.

Вскоре они появились. Но что это? Обе были одеты в серые ситцевые платья, на голове у каждой повязан традиционный тогда красный платок... Это было так неожиданно, что Толлер и я не смогли скрыть своего недоумения. Что за странное переодевание, возможное разве только в сказке?

«Что ж, — сказала дочь, — стандарт... московский стандарт. Если бы мы с мамой осмелились появиться в своих домашних нарядах, на нас смотрели бы с классовой ненавистью: «Нэпманши!» Так не лучше ли побыть один вечер в этих безобразных тряпках?»

Я часто задумывался об этой мимикрии, которая стала свойственна людям богатым, приспособляющим свое поведение к этическим нормам бедняков, ставших клас-

сом господствующим. Вот какова энергия революции, перевернувшей в течение нескольких лет вековые представления!

Прежний обычай показывать в публичных местах свое богатство ныне трансформировался в обычай выставлять напоказ свою бедность. Какая трепетная неуверенность вселилась в «бывших»! Одежда в прежнем обществе — надежное алиби: у меня состояние, со мной можно знаться и заключать сделки! Ныне эти люди, желая обеспечить свое политическое алиби, показать лояльность к новому режиму, нарочно надевают простую одежду...

Подлинные же энтузиасты нового общества поразительно трезвы и деловиты. Отказавшись от «европейских норм поведения», они выгодно отличаются от людей старого света. Так, например, в немецких театрах и редакциях, вернув автору пьесу или статью, сопровождают свой отказ бесчисленными пустыми отговорками, от которых еще издавна разит смрадом лжи. Но одурманенный словесными излияниями автор — даже если он человек толковый — еще долго не может расстаться с надеждой на успех и славу. Он крепко надеется, что его произведению рано или поздно будет оказан благоприятный прием. Не клюнул этот театр (или редакция), непременно клюнут другие... Он мчится в поисках призрачного счастья из одной редакции в другую, из одного театра в другой...

В Советской России место «милый», а в действительности бессердечной, жестокой вежливости заняла прямота и откровенность. Здесь редакторы, не боясь показаться жестокими, дают четкий, определенный ответ. Они говорят «да» или «нет». И это на самом деле либо «да», либо «нет». В первое время меня шокировала подобная определенность и краткость. Но потом я понял, что автор от этого только выигрывает, не теряя попусту времени на бессмысленную беготню и ненужные тревожения.

В то время нигде и, я полагаю, никогда еще в истории нашей планеты в одном городе не собиралось так много творчески мощных режиссеров, как в Москве середины 20-х годов. Удивляйтесь и завидуйте: Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Таиров. На московских сценах шли постановки Вахтангова, хотя его уже не было в живых. Наряду с мастерами в это

время и чуть позже ставила спектакли фаланга молодых режиссеров: Ю. Завадский, Н. Охлопков, А. Попов, Ф. Каверин, Р. Симонов, В. Федоров, Н. Экк, А. Грипич, Н. Лойтер.

Фантазия режиссера развertyвалась свободно: в почтенных классических произведениях раскрывалась новая, воинствующая, современная мысль. По милости «чудотворца» режиссера иная ничтожная пьеска превращалась в нечто похожее на произведение, которое смотрелось.

Любой театрал уважал и любил театральную Москву, где он мог без конца черпать впечатления и мысли, возбуждающие творчество. И традиционалисты и жаждущие новаций — деятели самого разного масштаба и разных интересов — находили здесь полезный, драгоценный опыт...

Я интересовался советским театром прежде всего как театром, порожденным новым, революционным общественным строем, а значит, революционным театром. Это и определяло мои суждения. Первым театром, куда, согласно железному обычаю, повели гостя, был гордость русской театральной культуры — *Московский Художественный театр*. Играли *Пугачевщину* — историческая драма Константина Тренева была премьерой. Разумеется, пьеса еще не была переведена. Рядом со мной сидела переводчица — она шептала мне на ухо основные реплики на немецком языке... Слишком мало для того, чтобы получить представление о вещи. Но, странным образом, этого оказывалось достаточно для того, чтобы следить за ходом сюжета. Кстати, когда мне впоследствии пришлось часто смотреть латышские спектакли, я сделал наблюдение, что в представлениях, происходящих на непонятном языке, сравнительно легко улавливается основное, подобно тому как слагается впечатление о лесе, когда где-то вдалеке мерцают неясные, расплывчатые формы, не позволяющие, однако, воспринимать отдельные деревья.

Декорации *Пугачевщины* живописно и аккуратно воспроизводили интерьеры и природу. Актеры говорили и двигались естественно. Игра со скрупулезной точностью передавала подробности и нюансы жизни. Царский двор и сановники — жестоки и властны, восставшие — неуклюжи и храбры. Однако неприязнь к одним и уважение к другим проявлялись в спектакле умерен-

но. Про себя я отметил: «Холодно, индифферентно», «не революционно». Все же память сохранила одну резкую деталь: Пугачев сидит на корточках в железной клетке — звероподобное существо, над которым издеваются звери-сановники.

В Германии я ощущал мистические чары бескорыстного служения «художественников» богине драматического искусства и, встречаясь с непревзойденным совершенством исполнения, благоговел. Однако, находясь в стране самого смелого переворота, который когда-либо осуществляло человечество, и замечая повсюду приметы каких-то мне еще непонятных перемен, я стал отпосытаться к *Художественному театру* с острой подозрительностью. Смущал, впрочем, и выбор репертуара и его сверхзадачи, поскольку принципы постановки существенно еще не изменились.

Произведения советских прозаиков, которые я читал в Берлине, рассказывали о революционных боях за власть. Их авторы смотрели на мир с новой точки зрения, с точки зрения революционного пролетариата. Я слышал, что новый театр в Советском Союзе оповещал об идеях и лозунгах социальной революции и что он упорно ищет новые формы, соответствующие новому, революционному содержанию. Однако, спрашивая себя, могла ли быть поставлена в берлинских театрах, например в высокочтимом *Немецком театре*, драма *Пугачевщина*, я должен был уверенно ответить: «Да!» Вполне возможно, что треневскую «историю» сыграли бы в Берлине гораздо хуже, но сыграли бы в том же ключе.

После *Пугачевщины* я видел комедию-обозрение В. Катаева *Растратчики* и трагикомедию Л. Леонова *Унтиловск*. На мой взгляд, обе находились далеко от магистральных проблем революционного развития. Ни к чему казались мне исторические поделки вроде *Елизаветы Петровны* и *Декабристов* Д. Смолина или инсценировки элегической сатиры Достоевского *Дядюшкин сон*.

В ответ на мои рассуждения о консерватизме *Московского Художественного театра* мне говорили: «Тогда вам понравится *МХАТ 2-й*». Однако существенной разницы я не заметил. Да, ошеломляюще действовали сцены выходов и шествий, паноптикум масок и гротескных фигур (например, в постановке А. Диким комедии-

сказки *Блоха* по Н. Лескову). В спектаклях было больше красок, больше театральности. Но в целом та же мхатовская основа — превосходная муштра естественной игры.

В иных спектаклях *МХАТ 2-го* на зрителей обрушивались лавины находок и выдумок: их хватило бы на десятки берлинских постановок. К тому же театр имел Михаила Чехова, которого многие здешние театралы-гурманы обожали. Он действительно был мастером — каждый жест, каждая пауза, все, что он делал, словно умело вбитые гвозди, сидело крепко. Тем не менее о таких «новаторах» Брехт язвительно, но справедливо говорил, что они выдумали тысячу первый фасон той же фетровой шляпы. Я не мог отделаться от мысли, быть может, весьма субъективной, что *МХАТ 2-й* — эпигонский театр, разумеется, обладающий высокоразвитым рафинированным эстетическим вкусом. Что касается его репертуара — романтические мелодрамы, язвительные сатиры на буржуазные нравы, — то им могла бы увлечься берлинская публика, проявлявшая любопытство к русской «экзотике».

Впечатление, которое на меня произвели другие театры, творчески связанные с метрополией в Камергерском переулке¹, было приблизительно таким же, как от *МХАТ 2-го*.

Студия Вахтангова родом из мхатовской семьи. Но это яблоко упало далеко от яблони. Вахтанговцы не согласились с отцами, утверждавшими, что нет более высокой радости, чем радость узнавания реально изображенной действительности. Они требовали от театра, чтобы он дарил зрителям радость узнавания творческой мысли, которой владеет человеческий гений, вникающий в жизнь людей. Вахтанговцы играли с вдохновенной фантазией, играли художнически, элегантно, придавая каждому штриху законченную форму. Горячая внутренняя взволнованность определяла склонность вахтанговцев к пластичным подробностям и к ярким, выразительным, врезающимся в память мизансценам.

Когда ставилась безделушка, вроде водевиля Ленского *Лев Гурыч Синичкин*, они создавали очаровательные, блаженные праздники театральности. Героическая

¹ Так назывался тогда переулок, переименованный ныне в Проезд Художественного театра.

же мелодрама Виктора Гюго *Марион Делорм* не вполне удовлетворяла — ни идейно, ни эстетически. Но дело в том, что лишь актеры-виртуозы, владеющие техникой потрясения зрителя, могут оправдать постановку таких сочинений. Здесь одни изобретательные находки сильно действующих великолепных эффектов сражения не выигрывают. Молодой коллектив был силен созвучием талантов разных красок, разных склонностей, но актеров-премьеров гюговского плана он не воспитывал.

Некоторые вахтанговские спектакли мне очень нравились. Я находил в них реализацию важнейших элементов моих личных эстетических идеалов поэтического театра. Укажу, например, на оригинальность психологии, на то, что изображение, связанное с фактами жизни и людьми нашего мира, являло независимость мыслителя и творца. Изображение крылатое, полное фантазии. Своим весельем и добротой игра вахтанговцев была похожа на игру лучших актеров в лучших рейнхардтовских постановках. Но при этом они устремлялись к точному пластическому, крайне острому обыгрыванию ситуаций и эпизодов, между тем как Рейнхардт, к моей досаде, не всегда избегал декламационности и, кроме того, боялся категорично, недвусмысленно определить свои позиции.

В Германии повесть Л. Сейфуллиной считалась образцом новой, именно советской литературы, изображающей людей, участвовавших в революции, их жизнь в революции. Вахтанговский спектакль *Виринея* я воспринял как революционный уже благодаря поставленной в нем теме. Он мне понравился. Но мне нравились и другие вахтанговские спектакли, показывавшие нравы прошлого. Несмотря на то, что в них отсутствовали приметы прямой революционности, я ощущал в них что-то новое, родственное самой сути революции. Тогда я не нашел никакого толкового объяснения тому, почему они доставляли такое удовольствие. Кажется, теперь я это понимаю лучше. Веселый, добрый дух, который в этих ранних спектаклях господствовал и заражал зрителей, признавался советскими людьми желанным и родным гостем. Он был выразителем чувств именно тех, кто открыл путь в новую эру и бодро примерялся к стройке запланированного грандиозного будущего. Мету психологической взволнованности эпохи определяло то, что

зрители в своей практической деятельности примерялись к созданию совершенного, то есть доброго мира для всех.

В предыдущей части я описал огромное впечатление от театра А. Таирова, от театра «освобожденного актера» и освобожденного от пьесы режиссера. С большими надеждами я ринулся к новым таировским работам, к политическому ревю (*Кукироль*), к обзору зарубежных нравов (*Сирокко*), к адаптации еще одной оперетты Леока (*День и ночь*). Эти спектакли были грациозными, игровыми, крылатыми, скроенными по образцам, которые раньше восхищали; они шли по выбранному Таириным курсу. Но странно, здесь они даже раздражали, были как-то холодноваты, лишены творческого веселья, которое я ощущал в вахтанговских спектаклях.

Отчего произошло такое разительное изменение моих впечатлений? Очевидно, изменился я: занимался Марксом, советской литературой и творчески общался с Брехтом. Но большое значение имела и сама обстановка: революционная Москва в кольце заговоров, интриг и военных провокаций (это было совсем иное, чем мир хищнической Германии!). С этой страстной и суровой обстановкой, как мне показалось, не гармонировала таировская антикапиталистическая сатира, в которой преобладали только иронические интонации.

Я замучил моих московских друзей вопросом: «Скажите, можно ли здесь увидеть революционный театр?»

Московский Художественный театр, вахтанговский, таировский — безусловно, несравненные, великолепные театры! Я часто смотрел их спектакли, но из них почти ничего не узнал о величайшей революции, о людях, которые ее совершили. Я ничего не узнал ни о добродетелях, ни о слабостях этих людей, ни о том, как происходит процесс человеческого обновления, со следами и последствиями которого я встречался в жизни.

«Неужели здесь не существует другого театра, театра, который показывает то, что я хотел видеть?» И друзья сказали мне: «Пойдите в *ТИМ*, то есть в *Театр имени Мейерхольда*, и ваше желание исполнится».

Одни говорили восторженно и радостно, другие же явно потешались надо мной: в их словах слышалось полное отрицание Мейерхольда: «Он — фокусник, авантюрист». Но сезон у Мейерхольда открывался лишь в кон-

це октября. Я узнал, что сам он в Москве и репетирует, и получил адрес: Новинский бульвар, дом № 32. Он жил в доме, где помещались его экспериментальные режиссерские мастерские.

Мейерхольд сразу согласился принять меня. И вот я сидел у него в небольшой по-спартански обставленной комнате. И одет он был по-спартански — во френч армейского фасона (таким его запечатлели многие популярные снимки). Я удивился: Мейерхольд — мастер, режиссер с международным авторитетом, директор театра?! У нас вряд ли даже дебютант захотел бы мириться с такими жилищными ограничениями!

Рядом с ним сидела Зинаида Райх. Позже он позвал одного из своих многочисленных режиссеров-ассистентов, кажется, Коренева.

Всеволод Эмильевич прекрасно говорил по-немецки. Он коротко ответил на мои вопросы о его планах и о его «биомеханике». Слово «биомеханика» звучало таинственно и заманчиво, как сегодня брехтовское «очуждение». Мейерхольд говорил, что его спектакль *Лес* имеет исключительный успех и что Зинаида Николаевна в этом спектакле великолепна. Он сказал, что в настоящее время полным ходом идут репетиции *Ревизора*. Главную роль в спектакле играет Зинаида Николаевна. Я спросил, не смогу ли я посмотреть репетиции? «Само собой разумеется», — ответил он и тут же отдал соответствующее распоряжение.

Беседу Мейерхольд вел деловито, он давал исчерпывающие справки, словно инженер по технологии производства, без малейшего следа многозначительности, жреческого высокомерия и профессиональной восторженности. Мне это нравилось уже потому, что немецкие мастера так не говорили.

В день открытия сезона я сидел в зрительном зале на Триумфальной площади. И потом в течение многих лет не пропустил ни одной премьеры. Я посмотрел спектакли, о которых писалось в берлинском журнале *Нойес Руссланд*: *Великодушный рогоносец* Ф. Кроммелинка, *Земля дыбом* М. Мартинэ и С. Третьякова, *Д. Е. М.* Подгаецкого, *Мандар* Н. Эрмана, *Лес* А. Островского. И новые постановки: *Учитель Бубус* А. Файко, *Рычи*, *Китай!* С. Третьякова.

Да, я нашел то, что искал! Театр с восторженным убеждением говорил об исторической необходимости револю-

ции, с негодованием и ненавистью показывал «контру» и «бывших». Представления *ТИМа* мне, не знавшему языка, были и без переводчика более или менее понятны. Допустим, это был психологический примитив. Но он дал лично мне неизмеримо больше, чем пьесы, претендовавшие на глубокий анализ человеческих переживаний.

Каждый раз меня поражал вид сценической площадки: не было никакой таинственности и неожиданности. До начала спектакля без занавеса устанавливалась система конструктивных сегментов, располагавшихся друг подле друга либо один над другим. По ходу спектакля лучи прожектора вырывали из тьмы те, которые были сейчас нужны. Сегменты выезжали вперед, а потом возвращались обратно, гудя и громохая. Эти сложные технические операции исполнялись с точностью освоенного заводского механизма.

Мейерхольдовские постановки были наэлектризованы пафосом революции и задором не просто трудных, а труднейших поисков. В них часто применялись рискованные эксперименты. Сам Мейерхольд чувствовал себя до боли стесненным установленным расчленением пьесы на акты. Он до безрассудства смело крошил трех- или пятиактную драму — пусть ее сочинил Кроммелинк, Файко, Гоголь или Островский — на многочисленные эпизоды. Он облюбовал так называемую «открытую форму», испробовав крайне резкий ее вариант — жанр обозрения, в которое непринужденно вставлял самые неожиданные и разнообразные номера. Подумайте, в *Лесе*, где действуют помещики, кулаки, бродячие актеры, пелась песенка *Кирпичики* — популярнейший «гвоздь сезона» 1925 года, которую, казалось, чирикали даже воробьи на крышах домов.

По всем приметам, Мейерхольд был постановщиком поразительных зрелищ и сильнодействующих мизансцен. Его массовые сцены разгрома, бунта были бесподобны, они захватывали дух. Группы мужчин во фраках и женщин в вечерних туалетах, исполнявших с мертвенно неподвижными лицами причудливый танец, дергающихся всем телом так, словно они агонизируют, вселяли отвращение. Артистизм игровых групп (своеобразные кордебалеты) был великолепен. В состязании с такими выразительными группами солист непременно проигрывает.

Все это меня вдохновляло. Тем не менее я заметил и некоторые недостатки. К сожалению, строго продуман-

ный постановочный стиль расходился с вялой, мелкока-
той манерой игры многих исполнителей.

Мейерхольд собрал замечательных, оригинальных ак-
теров крупного таланта — Ильинского, Штрауха, Бабано-
ву, Гарина, Мартинсона, Свердлина, Охлопкова. Но он
окружил их многочисленными неисправимыми посредст-
венностями. Качественная разница между теми и дру-
гими была слишком разительна.

Мне казалось, что Мейерхольд как-то равнодушен к
слову. Слово на сцене *ТИМа* звучало неопределенно, и
актеры без всякого удовольствия возились со словом.

Режиссер Мейерхольд был влюблен в свои выдумки и
стремился испытать наслаждение узнавания до дна. Ему
было больно расставаться со своими «любимыми детища-
ми». Из-за преданности деталям, из-за слишком долгой
неподвижности эффектных мест даже большой поток сце-
нического действия заносится илом. История была вос-
произведена, но она не была углублена взглядом филосо-
фа на историю.

Голичер и Барон усиленно восхваляли мейерхольдов-
скую постановку комедии *Великодушный рогоносец* Кром-
мелинка, особенно подчеркивая режиссерскую идею за-
писывать и пародировать выраж страстей с помощью виб-
рирующих крыльев ветряной мельницы. Я никак не мог
увлечься этой идеей. Пародийное и аллегорическое «очу-
ждение» преувеличенных переживаний и страстей (по
современной терминологии) оставалось все-таки поверх-
ностным. Верно, «очуждая» любовную страсть, перед ко-
торой зритель по привычке благоговее, Мейерхольд выс-
тавлял ее как смешное чудачество. Но «очуждение» не
помогало трезвому ее постижению. Поэтому артистиче-
ское использование крыльев оставалось лишь трюком.
В первый раз он поражал, но уже во второй раз его при-
влекательность ослабевала.

Театр Революции (ныне *Театр имени Маяковского*) и
Первый театр Пролеткульта на Чистых Прудах учились
у Мейерхольда постановочным подходам, применению но-
вейшей техники — они, как и *ТИМ*, ставили революцион-
ные спектакли. (Сам Мейерхольд поставил в *Театре Ре-
волюции* революционную мелодраму А. Файко *Озеро
Люль* и остро прочитанную комедию Островского *Доход-
ное место*.) Для меня до сих пор незабываем образ воинст-
вующей эсерки, созданный Ю. Глизер в спектакле *Власть
Глебова* (*Первый театр Пролеткульта*).

Студия *Малого театра*, которая помещалась на Таганке, увлекалась мейерхольдовской техникой, но ее руководитель Ф. Каверин заимствовал в то же время у Вахтангова страсть к иронии и пародии. Неплохо! Но репертуар театра казался каким-то непоследовательным. Каверин показал Шекспира — редко ставящуюся комедию *Конец — делу венец*. Режиссер выпятил сатирическое изображение аристократов и военных героев. В то же время он поставил комедию немецкого драматурга Георга Кайзера *Бульварщина*. Я удивился, что он не выбрал ни одной бунтарской пьесы драматурга, например, *Газ*, *Рядом или, на худой конец*, *С утра до полуночи*, а обратился к комедии *Бульварщина*, которую перекрестил на *Кинороман*. В новом ровно ничего не значащем заглавии исчезла самоирония автора, предостерегающая простофилю от доверчивого восприятия спекулятивного сюжета, сочиненного по образцу трогательных повестей в стиле госпожи Вербицкой, и получился плоский пасквиль на почитателей «голубой крови».

Значит, думал я, дело не в современных приемах, не в современной технологии! А в чем? Этот вопрос настойчиво требовал ответа.

Московский Художественный театр (и с ним его многочисленные питомцы) представлял, так сказать, один полюс. *ТИМ* и группа его сторонников — другой. (Тогда говорилось, что *МХАТ* стоит на правом, а Мейерхольд — на левом фланге.) Между ними вклинивались, условно говоря, «центристские», разнородные, разнокачественные театры: бывш. *Корша*, *Малый театр*, *МГСПС* — театр, руководимый Московским городским Советом профсоюзов.

Театр бывш. *Корша*, единственный оставшийся тогда в Москве частный театр, один лишь не имел художественного кредо. Репертуар его был разноперстным и беспорядочным, режиссура отставала от современного уровня искусства режиссера. Но исполнители были хороши. Театр соблюдал полный нейтралитет по отношению к коренным переменам, происходящим и в политике и в эстетике. Программа театра состояла в том, чтобы делать сборы. В здании советского театра театр бывш. *Корша* был временным квартирантом. Это походило на то, как если бы в доме с широкими окнами и подвижной мебелью внезапно обнаружился какой-то массивный буфет петровских времен, который просто забыли убрать.

В Малом театре я видел классические представления, но все они шли без Ермоловой, без Южина-Сумбатова. Классические спектакли бывают трудно перевариваемы, если все актеры ограничиваются только тем, что хорошо играют. Ведь когда читаешь грандиозную вещь, с тобой непосредственно беседует автор, и от этого получаешь гораздо большее наслаждение, чем от игры какого-нибудь актера, который узурпирует место поэта. Однако классические спектакли, в которых даже не участвуют гениальные актеры, все-таки захватывают. Это происходит, когда театр возрождает пьесу, созданную в прошлом, своей новой, убедительной интерпретацией, наделяет спектакль живым духом современности. Но и в этом отношении *Малый театр* разочаровал меня.

Актеры честно, с явным мастерством передавали текст на интеллектуальном уровне мейнингенцев, будто бы нарочно отстраняясь от ценнейшего сценического опыта нового прочтения классиков в XX веке, который собрали и передали потомкам Станиславский, Немирович-Данченко, Рейнхардт, Жемье. К этому выводу я окончательно пришел после того, как посмотрел постановки трагедии Ф. Шиллера *Заговор Фиеско в Генуе* и шекспировской комедии *Сон в летнюю ночь*. Традиционализм постановки *Фиеско* удивил меня до огорчения. Особенно обидным казалось неукоснительное соблюдение классово-ограниченных, фальсифицирующих традиций.

Веррина, истинный республиканец, непримиримый борец против тирании, стал в эпоху прочного господства буржуазии, чуравшейся даже упоминания слова «революция» или «смена режима», одиозной фигурой. Он признавался приемлемым героем лишь как отец, как фанатичный блюститель семейной чести. В Москве я вновь встретился с «традиционной» интерпретацией Веррины как отца семейства. Между тем как в Берлине Йеснер предложил новое, верное бунтарскому духу Шиллера прочтение. Это фанатичный республиканец, верный своим политическим убеждениям; он убивает соратника и друга Фиеско, когда тот предает республиканскую веру...

Но, с другой стороны, *Малый театр* взял решительный курс к берегам революции. Он играл пьесу некоего Билль-Белоцерковского. Мне говорили, что этот дебютант в драматургии — большевик. Пьеса называлась призывно: *Лево руля*. В ней революционно настроенные матросы расправляются с капитаном.

В конце сезона 1925/26 года в *Малом театре* появилась пьеса К. Тренева. Профессор истории попробовал использовать свои познания и талант для изображения гражданской войны, которая тогда крепко жила в памяти двадцатипяти-тридцатилетних. Драма называлась *Любовь Яровая*. Я ее тогда не читал, а только видел в *Малом*, и, честно признаюсь, она не пришлась мне по вкусу. Постараюсь объяснить почему.

В те времена я мерил произведения советских драматургов мерой, составленной на основе первых образцов советской литературы. Например, повесть *Шоколад* А. Тарасова-Родионова, где с чистой совестью казнят хорошего и преданного товарища, совершившего самый незначительный проступок — он дарил мешаночке плитку шоколада. Казнь противоречила привычным для меня эстетическим нормам — высшая мера наказания оправдана лишь по отношению к самым ужасным преступникам. Но автор повести направляет внимание читателей на то, что герой занимает ответственный пост, и враги революции не преминули воспользоваться этим случаем, чтобы в сложной и грозной обстановке дискредитировать представителя Советской власти, а вместе с ним и самую Советскую власть. Революционная логика, аргументируя объективными последствиями, требует смерти виновника.

В классической новелле И. Бабеля *Соль* буденновцы расстреливают женщину, спекулянтку солью, с таким эпическим величием, словно это Тарас Бульба убивает своего сына-предателя.

Авторы этих книг опирались в своих рассуждениях на новые этические критерии, на не существовавшие до сих пор оценки человеческих поступков. Все это было для меня увлекательно, ново.

Любовь Яровая тоже передавала своего мужа-рenegата в руки революционного правосудия и правильно делала. Подобным образом действовали всегда и римские, и другие герои прошлого — отсекали больную ветвь, несмотря на то, что им было больно... Однако эпизоды, разворачивавшиеся вокруг профессора Горностаева — «профессора Карла Маркса» — мне очень понравились. Через них пластично передавалась острейшая напряженность исторического момента, небывалая динамичность гражданской войны, непрерывное изменение обстановки, соотношения сил, изменение порядков и правил. Эти эпизоды имели большую познавательную ценность. Кроме

того, они порадовали меня прекрасным исполнением, позволили испытать эстетическое удовольствие. (Кстати, поучительная информация воздействовала эстетически не только на меня, но и на других. Например, Брехту, который резко критиковал многие произведения современников, нравились сцены и характеры, выведенные Билль-Белоцерковским в *Шторме*, именно за то, что они обогащали его представления.)

Этой ссылкой я вовсе не хочу оправдать свои литературные оценки, а хочу лишь объяснить тогдашнюю психологию критики. У нас была колоссальная потребность в сведениях, помогающих познавать новую эпоху и ее людей, поэтому мы «кисло» реагировали на факты, кажущиеся знакомыми и связанные с духом прошлого. Впрочем, в «вечном» конфликте между долгом и любовью у Тренева проявились и приметы новой эпохи: влияние революционной действительности на чувства и понятия людей (Советская власть сердцем принималась беспартийной интеллигенцией). Но этого я тогда не заметил, и исполнение революционной драмы вызвало сомнения в ее достоверности. Собственно, играли хорошо, даже очень хорошо. Но мне казалось, что актеры играют «под Шиллера» — восторженно, риторично, с претензией на живописность. А это не подходит трезвым, действенным революционерам, у которых не найдешь и тени внешней рисовки и риторичности. Не подходило это, по-моему, в писательской манере Тренева...

Изучая репертуарную афишу *Театра имени МГСПС*, который помещался в саду *Эрмитаж*, я установил, что этот театр специализируется в постановке пьес на историко-революционные темы. Я посмотрел здесь пьесу о Гапоне (*Георгий Гапон* Н. Шаповаленко). Это была отчасти хроника, отчасти драматизированная биография. Полезный вечер! Он дал мне возможность пересмотреть свое представление о Гапоне — «священнике-бунтаре», как весьма сочувственно писала о нем буржуазная печать.

Играли неплохо. Я снова убедился в исключительной талантливости русских актеров: русский «середняк» был несравненно сочнее и живее, чем немецкий средний актер. Но в целом творческое лицо этого театра не показалось мне ярким. Однако друзья говорили: «В *МГСПС* играют новую пьесу Билль-Белоцерковского *Шторм*. Премьера была уже в декабре прошлого, 1925 года. Спектакль о революции. Хвалят. Непременно смотрите».

Пьеса и спектакль произвели огромное впечатление. Билль — настоящий самобытный талант исключительной свежести. Чувствовалось, что он писал пьесу по следам самой жизни, а не по каким-нибудь классическим образцам. Очевидно, литературная неосведомленность охраняла его от усердных стараний любого драматурга приспособиться к так называемым «законам драматургии». Ему не приходила в голову мысль, что следует подгонять жизненные факты под твердые эстетические каноны, — он просто их не знал.

До *Шорма* в драмах о революционных событиях драматическое изображение смахивало на мелодраму, а настоящая жизнь задыхалась под толстым слоем искусной подделки. Но в *Шорме* мы увидели какие-то новые, зримые черты, свойственные, очевидно, пролетарской драматургии. Это была несомненная решимость писать пьесы по-новому. В *Шорме* автор показал жизнь как она есть! И мы познали всю ее широту и многообразие, ее типичность и неповторимость! И мы наслаждались...

У Билль-Белоцерковского многочисленные зарисовки были даны со знанием дела. Одни органически вытекали из предыдущих, другие же просто почему-то следовали друг за другом и были связаны между собой лишь временем. Автор рассказывал, что происходило в одно и то же время в разных местах осажденного города или что случилось после этого. Значит, несмотря на диалогическое драматическое изложение, пьесу оживлял какой-то эпический дух, пронизывающий все в целом. Казалось, что драматурга форменным образом мучил огромный жизненный материал — люди и события, которыми они жили, требовали, чтобы их изобразили не считаясь с законами художественной разработки каждого мотива.

С другой стороны, Биллю творчески были необходимы громады материала, чтобы он смог передать современникам и потомкам всю правду эпохи. Из-под его пера вышла драматическая хроника. И жанр этот имел у Билля известную художественную ценность. (Кстати, исторические драмы других советских авторов тогда не были приняты ни зрителями ни критикой именно потому, что они были не более, чем хроникой.)

Иное, чем у предшественников, мироощущение заставляло искать новые формы художественного выражения. Жизнь учила драматурга, что солидарность — огромная сила, что побеждает организованный, спаянный револю-

ционным стремлением коллектив. В драме Билля имеются ведущие персонажи — Председатель укома и Братишка. Но их нельзя назвать по старой традиции «героями-одиночками». Они окружены единомышленниками и могут быть полностью поняты только через коллектив.

Билль вызывающе резко нарушил ставшие традиционными и обязательными правила «объективного» изображения людей, так называемого правила «маскировки» авторских оценок, авторского отношения. Он со святой ненавистью изобразил врагов, «контру», спекулянтов, чужаков, влезающих в партию и с суровой любовью нарисовал облик труженика и борца за революцию.

Спектакль *Шторм* шел в легком, условном декоративном оформлении, которое не отвлекало внимания на бытовые подробности и позволяло производить быстрые перестановки для многочисленных картин. *Шторм* приятно удивил непривычным воплощением пролетарских образов. Особенно выделялся актер Г. Ковров — исполнитель роли Братишки. Он очистил игру от театральщины, от риторичности и от «облагораживания» положительного героя. Его Братишка был груб, неотесан, необразован, но актер не шаржировал этих исторически сложившихся недостатков простого человека, лишенного образования и досуга, чтобы восполнить этот пробел. Зато как ярко расцветали его достоинства — преданность, стойкость, деловитость, энергия, полная отдача себя делу революции, бескорыстие, настоятельная потребность создать новый, справедливый мир. Председатель укома и Братишка — больше чем удачные образы; они стали образцами пролетарского героя — частицы коллектива. Этим опытом Билля широко пользовалась вся советская драматургия.

В воспоминаниях об этом первом моем театральном сезоне в Москве (1925/26 год) *Шторм* сохранился, как одно из самых сильных впечатлений. Он успешно соревновался со спектаклем *Рычи, Китай!* и с превосходным спектаклем *Горячее сердце*. После *Шторма* фамилия Билль-Белоцерковского стала популярной, а *Театр имени МГСПС* и его художественный руководитель О. Любимов-Ланской выдвинулись в самые первые ряды «театрального фронта».

Для полноты картины тогдашней театральной жизни нужно коснуться некоторых театров-аутсайдеров, специализировавшихся в области какой-нибудь определенной тематики. На стендах театральных афиш я читал объ-

явления, в которых значилось: *Театр безбожников*, *Театр Наркомздрава*. Последний поддерживал своими спектаклями гигиеническое просвещение, а это было жизненно важно в стране, с трудом вылезавшей из опасных эпидемий. Я лично не видел ни одного представления этого театра. Но когда я читал подобные объявления, то ощущал приятное чувство от того, что театру, которому я посвятил жизнь, государство доверяет серьезные поручения.

Меня соблазнило объявление какого-то театра, называвшегося *Семперанте*, что означает «Всегда впереди». Я расспрашивал театралов о его художественной программе. «Это, — говорили мне, — театр импровизаций, своего рода воскрешение «*commedia dell'arte*», что ли!» Я пошел в *Семперанте* и рассердился. На мой взгляд, вся эта затея была всего-навсего прожектерством, перед которым время открыло широкое поле деятельности. Я удивился доверчивости москвичей: оказалось, что достаточно найти интересную «идейную» вывеску, и тебя примут всерьез...

Как сообщала другая вывеска, *Театр сатиры* занимался сатирой. Действительно, он ею занимался усердно и вскоре стал для зрителей аттракционом. Некоторые же были раздражены — они не знали, то ли протестовать против этого критикана, то ли смеяться вместе с ним. В это время театр искал оружие, которое уверенно било бы по мечанству. Он радовал нас то комедией, то дерзким обозрением, то хихикающей пародией, начиная сатирический пирог песнями и танцами.

Подобно тому как сегодня туристы и гости из зарубежных стран непременно посещают кукольный театр С. Образцова, так в то время одной из советских достопримечательностей был *Центральный детский театр*. Его руководительница — молоденькая, обаятельная, пробивная Наталия Сац пользовалась большим авторитетом.

Зарубежные гости с завистью отмечали существование специального театра для детей, расценивая это как крупное культурное достижение советского образа жизни. Ведь буржуазное театральное дело не считается с тем, что дети — будущие граждане. Их встречают по карману. Для маленьких устраивают дешевые представления Петрушки, для младших школьников ставятся специальные утренние спектакли, а в дни больших празд-

ников для старших идут по сниженным ценам классические спектакли, в которых играют главным образом дублеры. Уважение к личности ребенка, создание для детей специальных спектаклей высокого качества и вообще та серьезная деловитость, с которой здесь взялись за систематическое воспитание молодого поколения искусством, и в самом деле являли собой новые и прекрасные обычаи. Знакомое слово «детский спектакль» прозвучало в новом благородном значении.

В Берлине я как-то натолкнулся на поистине новое в театральном деле слово *Синие блузы*. Что это такое, спрашивал я? Артур Голичер и Эрих Барон попробовали их описать. Они описывали восторженно, но я не смог представить себе ничего конкретного. Тогда они сказали: «Это вам надо обязательно посмотреть». Мои приятели из посольства на тот же вопрос коротко ответили: «Агитпроп-коллектив на уровне листовки или плаката. Любопытная штука. Если у вас найдется свободное время — посмотрите». Переводчица, которую ВОКС* любезно мне предоставил (она провожала меня в театр), сморщила нос, когда я высказал желание посетить вечер *Синих блуз*. Существовало несколько подобных групп. Они были хорошо организованы. Помню, что издавался специальный журнал *Синие блузы*, в редакции которого я познакомился с руководителями этих групп.

Наконец переводчица организовала посещение спектакля *Синих блуз*. Представление давалось в клубе какого-то завода. Мы вошли в зал, в котором возвышался помост. Многие зрители сидели в зимних пальто, грызли семечки, вели себя по-домашнему. Но вот представление началось. Актеры в синей прозодежде — мужчины и женщины — запели популярную революционную песенку. Пели в хлестком маршевом ритме. Жест — спортивно короткий, меткий, удалой. Программа — разнообразная.

Сначала шла злободневная сатира на ненавистных государственных деятелей буржуазного мира — Чемберлена, Макдональда, Носке. Острым глазом в них выявлялось самое гнусное, и они представляли перед зрителем как воплощение вероломства, бычьей ярости. Физиономии «синезеленых» становились кривыми от бешенства. На всех этих чемберленах и макдональдах увеличенные до огромных размеров «бирки» — цилиндры, маски с огромной пастью. В таком обличье деятели буржуазного мира были показаны. Народ ликовал.

Потом «синемолуны» пели боевые песенки: *Мы — кузнецы, Ты, моряк, красивый сам собою*, попеременно с дружескими шаржами на знаменитых режиссеров, певцов, артистов. Гвоздем вечера была живая картина *Красная звезда* — объяснение в любви Советской власти. Рабочая публика выражала свои гражданские чувства долгими аплодисментами...

За несколько лет до этого я видел на парижской окраине выступление коллектива рабочей эстрады. Он производил слабое впечатление. Игра же его московских «коллегов», наэлектризованная подлинным политическим темпераментом, отличалась исключительной выразительностью — она черпала моральную и эстетическую силу в ритмически согласованной игре коллектива. «Синемолуны» стремились к воинствующей, открытой агитации за Советскую власть и без колебаний претворяли свои намерения в жизнь. Все это отзывалось в моем сердце, заставляя вибрировать нервы... Я попросил переводчицу проводить меня к руководителю коллектива. Тот с удивлением и явным смущением выслушал мои сбивчивые хвалебные излияния.

В редакциях журналов и в Наркомпросе я заявил, что *Синие блузы* произвели на меня самое сильное, самое цельное впечатление. Сотрудники журналов и отдела искусства Наркомпроса выслушивали меня со снисходительной вежливостью. На их лицах можно было прочесть: «Очередная причуда иностранца, принявшего цветное стеклышко за драгоценный камень». А иные словно говорили: «Бедняга! Он ни слова не понимает по-русски, что ж с него спрашивать?» Это была правда. Я знал по-русски лишь самую малость и не мог по-настоящему понимать, а следовательно, по достоинству оценивать спектакли.

Я согласен, что репертуар и уровень исполнения у *Синих блуз* был примитивен. Но как объяснить, что в моей памяти и сегодня, сорок пять лет спустя, всплывают короткие, отрывочные, туманные, как в сновидениях, кадры-воспоминания: группа, одетая в прозодежду, — подтянутая, боевая... Рожа почтенного Чемберлена... Пирамида из изящных мускулистых тел... Как же объяснить то, что ощущения, пережитые от спектакля *Синих блуз*, устояли перед беспощадностью времени?

Несколько лет назад я разговорился в Доме литераторов с одним старым знакомым — Фурмаповским. Поче-

му-то зашла речь о *Синих блузах*. И он рассказал, что в 20-х годах был тесно связан с «синемлузниками» — писал для них тексты. Фурмановский говорил с обидой об исторической несправедливости: «Поколение 30-х годов уже не видело нас, и у него укоренилось ложное представление, будто мы были либо бессовестной халтурой, либо просто ерундой, ребяческим бредом». Фурмановский называл имена большой группы знаменитых деятелей советского искусства: Юткевич, Жаров, Гина Зеленая, Юнгер, Бениаминов... Все они когда-то начинали в *Синих блузах* и именно там получили решающие творческие стимулы.

Я никак не могу отделаться от мысли об упущении в театральной науке, вследствие которого никто не дал себе труда заняться изучением практической деятельности многочисленных коллективов «синемлузников». Никто не делает попытки разобраться в скрытых творческих возможностях этого движения. Даже на примитивной стадии развития *Синих блуз* эта подвижная, пружинистая, свободная форма эстрадного обозрения очаровывала и наэлектризовывала зрителя своей наступательной манерой публицистического изображения. Отрадно, что в доброжелательном климате ГДР в настоящее время в клубах крупных заводов работают многочисленные коллективы *Синей блузы*, пользующиеся большой популярностью.

Что же касается творческих возможностей «синемлузников», то для того, чтобы оценить их по достоинству, надо, пожалуй, обратиться к работам режиссера Ю. Любимова. Несколько сценок в спектакле *Добрый человек из Сезуана*, например сцена на заводе и рассказ матери летчика, решены в классической манере *Синих блуз*. Разумеется, в политическом обозрении *Десять дней, которые потрясли мир* это проявилось в еще большей степени. Можно назвать по меньшей мере десяток эпизодов, решенных в стиле *Синих блуз*. Они сделаны тонко, привлекательно, артистично. И в них сильнее, чем в спектаклях других стилевых решений, пробиваются свежесть и молодость, которыми были отмечены в свое время лучшие работы *Синих блуз*.

Я полагаю, что такие «быстропортящиеся» качества долгие, чем в других жанрах, сохранятся в традиционных для *Синих блуз* сценических миниатюрах. Могу добавить также, что в постановке народной поэмы Б. Ясенского *Слово о Якубе Шелле* знаменитым *Варшавским*

Театром народовы «синеглазые» решения приплыли зрителям по вкусу. Судя по описаниям и снимкам, английское обозрение *«Ах, какая прелестная война!»*, на долю которого выпал всемирный успех, тоже решено по «синеглазому».

Революция — означает переворот. Все сдвинулось со своих мест, и благодаря тому эта революция освободила необыкновенно мощные силы, устремления, насытив их к тому же удивительной активностью.

Если мысленно обозреть положение театрального дела в середине 20-х годов, то невольно возникнет ассоциация с картиной брейгелевского письма — несметное число групп, и каждая рядом друг с другом, с какой-то фанатичной одержимостью занимается своим делом. Деда их различны, отчасти даже противоположны друг другу, но действия, стремления, движения то здесь, то там переплетаются, образуя причудливый клубок. Вначале тебе кажется: перед тобой картина полной неразберихи...

В театральной жизни 20-х годов было все: и отважные путешественники в неведомые страны, и гордые, предприимчивые конкистадоры, влюбленные в свою независимость и щеголяющие ею. Одни не замечали, что у них нет точного компаса, другие не понимали, что с яростным рвением занимаются лишь малозначительными комбинациями тех или иных форм, что их, искателей новых материков, занесло на островок, далеко отстоящий от Большой Земли. Были и другие, продолжавшие цепляться за старое. Прижимаясь друг к другу, они теснились вокруг очага былых ценностей, старых верований, до конца использованных навыков, раздувая пламя своим тяжелым дыханием или подбрасывая в огонь свежие поленья.

Партия осторожно направляла противоречивые процессы. Чуть позже мы могли оценить результаты этого регулирования.

Энтузиасты коммунистической веры выступали головным отрядом нового, точнее, революцией обновленного театра. Они смело ринулись в бой, без меры расточая свою нервную энергию и жизненные силы. Обстановка сложилась так, что разведчики будущего должны были действовать в условиях чрезмерно наэлектризованного социального гражданского состояния. В 20-х годах в городе обогащались эшманы, богатели кулаки в деревне,

а в среде сторонников Октябрьской революции некоторые запутались в сложных противоречиях языка.

Меня мучил вопрос: что такое революционное искусство? Это для меня было основным. Как можно без ответа на этот вопрос по-настоящему оценивать положение театрального дела и его вероятные перспективы?

У меня сложились весьма примитивные, путанные представления о том, что это за штука — революционное искусство. Мои претензии сводились к следующему: во-первых, спектакль должен показывать события, людей революции, то есть общественные силы, которые добились победы, с позиций борющегося пролетариата; во-вторых, спектакли должны открыто выражать свои симпатии к революции и свою ненависть к царизму и мировому капитализму, они должны без стеснения агитировать за цели и идеи Октября; в-третьих, спектакли должны открывать новые способы выражения, именно такие, которые соответствовали бы общественным, моральным и интеллектуальным требованиям марксизма, его открытиям в области истории и человековедения.

Я резко отрицательно реагировал на изображения преимущественно психологического плана. Я высмеивал стремление воспроизводить натуру с максимальной схожестью. Психологизм, раскрывающий мельчайшие движения души, я называл занятием, пригодным лишь для буржуазного художника, который с детства прикован к своему собственному «я» — основному регулятору человеческих взаимоотношений в буржуазном обществе. Он фетишизирует это «я» и своим творчеством содействует его универсальной фетишизации.

Я обычно проводил самый простой тест: «Мыслима ли постановка даппой пьесы в буржуазном театре?» Если следовал ответ: «Да, мыслима», то я говорил: «Нет! Нет! Такой спектакль никак нельзя назвать революционным». К моему изумлению, слишком часто приходилось отвечать: «Да». Я недоумевал: «Ведь вот этот, тот да и другие спектакли могли бы поставить Йеснер, Мартин и, пожалуй, Рейнхардт? Может быть, с меньшим внутренним изяществом, с меньшим артистическим блеском, но могли...»

На каждом шагу возникали и другие недоуменные вопросы. Я никак не мог найти общее правило, определявшее гармонию содержания и формы. В спектакле *Рычи, Китай!*, если сравнивать его с предыдущими спектаклями

ТИМа, резкий разрыв между новой и принятой в буржуазном театре техникой был несколько «сокращен». В *Московском Художественном театре* играли *Горячее сердце* строго по тексту А. Островского, который осуждал купечество по этическим нормам того времени. И вдруг из стиля Островского выпадал грандиозный актер Москвин, с его каким-то совершенно иным, непримиримым мироощущением, актер, побеждавший какими-то новыми средствами выражения.

Скажут: *Шторм!* Да, содержание новое, а сработана пьеса не по-мейерхольдовски. Попробуй ее играть на конструктивных микросегментах, как *Д. Е.*! Вещь сразу засохнет! Однако пьесу Билля невозможно отнести и к старым образцам. Иные структурные решения, дух, порожденный опытом *общей* пролетарской борьбы (коллективизмом), свидетельствовали здесь об изменениях в глубинах человеческой души.

В первом для меня московском театральном сезоне буквально захлестнуло обилие театрального, в первую очередь режиссерского творчества: что ни постановка — событие (то в широком, а то в каком-то более узком отношении). В последующих сезонах появлялись, пожалуй, более законченные и по-настоящему потрясающие спектакли. Но я навсегда сохранил в памяти эту убедительнейшую демонстрацию богатства талантов, задорной готовности к трудным поискам, с которыми я столкнулся в Москве в сезон 1925/26 года!

...В первое время моего пребывания в Советском Союзе Анны Лацис в Москве не было. Она руководила в Латвии театральным коллективом революционных рабочих (то был так называемый *Гонимый театр**). Но положение там все более усложнялось. За ее деятельность Лацис угрожали заключением в тюрьму на продолжительный срок. В марте 1926 года она приехала из Риги.

Москвичи произносили слова «Столепников переулоч» ласково и с каким-то особым уважением. На этой узкой, но очень оживленной улочке находилась знаменитая кондитерская. Часто я с наслаждением поглощал ее изделия, испытывая несравненное ощущение от того, что во рту медленно таяли вкусные пирожные. К тому же я ухитрялся усиливать эту радость рассуждениями о берлинских и венских сладостях. Берлинские кондитерские из-

делия — комки теста, почему-то именуемые тортами. Как хорошо, что я в Москве! Однако венские штрудели, фла-дены и торты, напротив, доброжелательно сопровождали мою юность... Пирожные Столешникова переулочка смягчали подсознательную тоску по родным лакомствам.

Кроме того, в этот переулочек слезили москвичи и иногородняя публика, приехавшая в командировку, словом, все те, у кого хватало мужества для приобретения элегантных дамских и мужских шляп вместо первых встречных «головных уборов».

На улочке находилась еще гостиница. Тогда она называлась *Ливерпуль*. Теперь эта гостиница называется *Урал*. Гостиница маленькая, коридоры длинные и неуютные. Зато маленькие номера очень уютны. Мы, то есть приехавшая Анна Лапис и я, заняли один из этих номеров с видом на извозчиков в зеленых кафтанах. Эти извозчики громко зазывали прохожих, появлявшихся на Петровке.

В *Ливерпуле* в эти месяцы жили Киш и Толлер.

...Я познакомился с Эгоном Эрвином Кишем в Вене в последний год войны. Где? В каком-то кафе, разумеется. Он носил военную форму с желтыми нашивками на рукавах, по которым в Австрии отличали солдата, окончившего гимназию, от солдата без образования. Почему-то таких молодых людей, отбывавших воинскую повинность, официально называли «добровольцами».

В то время он как раз «тахинировал» (так прозвали на жаргоне пребывание фронтовиков в тылу). Мы с ним приятно проводили прекрасные летние вечера на открытой террасе шикарного кафе *Музей*, где имелся большой выбор интересных журналов. Оттуда мы могли глазеть на фланирующих по Кольцевой улице.

Киш писал рассказы и романы. Он преподнес мне книгу — первую его большую повесть *Пастух девушек*, которая недавно была выпущена пражским издательством. Повесть написана в жанре ласковой венской психологической прозы. Добряку-парню «не везет»: девушки, которых он любит, ему изменяют. Но когда они несчастны, они доверчиво обращаются к нему, и он их утешает.

Киш сунул мне книжонку — большая тетрадь, серая бумага, расплывчатый приффт. Очевидно, ее напечатал какой-то мелкий издатель-кустарь, которого Киш уговаривал всеми правдами и неправдами. Это была пьеса *Украденный город* — историческая комедия из времен Семи-

летней войны. В ней хрестоматийный образ «великого» пруссака Фридриха II был приведен до образа полководца-неудачника. Он никак не может взять какой-то паршивый городишко и в конце концов прибегает к военной хитрости — нанимает знаменитого вора Кезебиро. Тот обещает «украсть» город с помощью провокации. Но вор обманывает короля, и тот, оставшись в дураках, вынужден прекратить осаду.

Самому автору очень понравилась одна пародийная сценка пьесы: в дверях трактира появляется великан — на голове шлем, который венчают черные длинные перья. Туловище великана крепко охватывает черный рыцарский панцирь, ноги закованы в черное железо. Тяжелой походкой он медленно приближается к центру сцены, от чего немецкому зрителю наверняка становится не по себе. Ведь это «он» — «черный рыцарь» из шиллеровской трагедии *Орлеанская дева* — посланец злого рока, возвещающий благородной героине грехопадение и гибель... Но у Шиллера он исчезает, хохоча адским, пронзительным смехом, черный же великан Киша опускается на стул, причем его панцирь и оружие производят сильнейший шум, и... заказывает на самом что ни на есть пражском народном наречии кружку пива. Никакой он не рыцарь! Он всего лишь одетый в тяжелые латы всадник, который за несколько гульденов вознаграждения едет верхом перед дворянским похоронным фургоном. «Великан» немилосердно ругается, проклиная судьбу, заставившую его в эту июльскую жару жариться чуть ли не до обморока в окаляющих железных латах.

Эгон хитрил. Он рассчитывал на мою наивность аполитичного художника, не подозревающего, что значит развенчивать во время войны доблести Фридриха — этого кумира военных кругов. «Может, этот Райх заступится за мою веселую комедию?» — думал, видимо, Киш. Однако он упустил из виду, что мне, любителю «возвышенного» искусства, *Украденный город* не понравится из-за слишком замедленного изображения и прозаического содержания. Его хитрый план провалился, я отдал ему рукопись обратно.

Киш был добрым, остроумным собеседником, быстро находящим меткое словечко. Как-то я сказал, что родился в городе Пршерове. Он удивленно поднял брови, пожал плечами и, до смешного акцентируя вокальное звучание названия этого небольшого города, сказал: «То, что в

Пршерове можно пересестъ с поезда на поезд, я знал, но то, что там можно даже родиться... вот этого я не подозревал».

Пршеров — мой родной город — крупная железнодорожная узловая станция, на которой непременно останавливались на пять минут скорые поезда, мчавшиеся из Вены и в Вену. Едущему в Польшу, в Силезию или Саксонию приходилось делать здесь пересадку. Во время остановки поезд окружали взводы официантов, которые звонко предлагали пару венских сосисок с хреном, стаканчик швехатского или кружку пильзенского пива. Сам город со станции виден не был, и представление о Пршерове на самом деле определяли вокзальные платформы, официанты и пассажиры с чемоданами, тюками и узлами, торопливо спускающиеся в тоннели на пересадку...

В те годы Киш перестал соблазняться профессией сочинителя рассказов и попробовал свои силы в документальных описаниях. На сербском фронте его товарищевойны, возмущенные гололотовиством, корыстью, полным равнодушием офицерства к жизни солдат, рассказывали Кишу-писателю разные происшествия. Заканчивая тот или иной рассказ, они обычно говорили: «Киш, ты запиши это», — убежденные в том, что если их жалобы будут записаны и посланы куда-то, то их станут проверять. Киш записывал эти повествования. Так возникла его первая репортерская книга.

Когда я после летнего отдыха возвратился в Вену, Киша уже не было в городе — его послали на фронт. Но в дни потрясения габсбургской монархии он опять появился в столице. Мне не довелось тогда с ним встретиться, но я слышал, что писатель стоял рядом с поэтом Францем Верфелем, когда тот с балкона верхней палаты провозгласил, что отныне Австрия — республика. На следующий день рассказывали, что капрал Киш, возглавлявший патруль, занял военное министерство.

Кто не знает венских нравов тот, вероятно, представляет себе, что это была военная операция высокого драматического накала. На самом же деле произошло следующее: Киш позвонил у подъезда, и швейцар, отвесив глубокий поклон, широко распахнул тяжелую дверь. «Чем могу служить? Военный министр? Вы на день опоздали, господа! Господин военный министр, его превосходительство, взяли вчера чемодан и удрали! Прошу вас, входите! Я провожу вас в кабинет его превосходительства».

Несколькими годами позже я встретил Киша в Берлине. Где? Где же можно было встретиться с Кишем, если не в каком-нибудь кафе? Я встретил его в кафе *Запад*. Мы оживленно обменивались венскими воспоминаниями. Но мы жили в разных сферах: он был литератором, я — режиссером, и редко виделись в Берлине.

Но вот и в Москве я натолкнулся на Киша. Где? Первый раз это было в каком-то кафе, в каком, я забыл... В то время Киш был уже всемирно известным «неистовым репортером» («*Rasender Reporter*»). Он видел свое призвание писателя в том, чтобы ничего не выдумывать, ничего вымышленного не прибавлять к действительности, а наблюдать глазом снайпера, не упуская ни одного явления, ни одной черты, краски... Он стремился подробно, убийственно точно описывать увиденное. Так появились правдивые картины злой и жестокой жизни...

Репортажи Киша из-за своей тревожной точности и обстоятельности стали грозным обличием. Современный советский читатель почти не знает этого автора. Почему его забыли? Затрудняюсь объяснить. Тем не менее я уверен, что вернется время, когда его репортажами и очерками вновь будут зачитываться. В них выставлены на обозрение потомкам эпоха, обычаи и нравы людей, пойманных врасплох, в их неповторимых и типичных приметах.

Киш приехал в Москву, чтобы написать серию репортажей о Советском Союзе, которому он симпатизировал, и с их помощью развеять в прах антисоветские лживые, клеветнические «информации», заполнявшие страницы западной буржуазной печати. Он подолгу засиживался за письменным столом, обрабатывая колоссальное количество фактов и сообщений, которые собрал в поездках по стране.

И второй жилец *Ливерпуля* — Эрнст Толлер — имел «мировую репутацию...» Он олицетворял понятие литератора-бунтаря. До *Ливерпуля* я его лично не знал, но многое о нем слышал. Знал, что Бавария после поражения немецкого империализма и после убийства Председателя Совета Министров Курта Эйснера сильно полевела и что в марте 1920 года в Баварской советской республике молодой Эрнст Толлер стал главнокомандующим красных, что он... сдался генералу Эппу, руководителю контрреволюционных войск. Деятели Баварской советской республики судили. Густава Ландауэра и Евгения Лавина казни-

ли. Толлера же заключили в военную крепость на пять лет. Там он написал нежные тоскливые стихи *Песни о ласточках* и пьесу *Преображение*.

Я знал, что эта пьеса, поставленная Карлом Гейнцем Мартином во вновь созданном театрике *Трибуна* в ярко выраженной экспрессионистской манере, имела сенсационный успех. После этой премьеры драматург, режиссер и экспрессионистское направление в целом стали в Берлине весьма популярны, захватив и таких режиссеров, как Пискатор и Йеснер, о чем я уже упоминал.

Я читал *Преображение* и почувствовал, что автор не мог иначе, что он должен был выкричать свою огромную ненависть к войне, к угнетению человека человеком. Отсюда эти непрерывные тирады, перемежавшиеся кошмарными сценами пляски смерти. Я читал пьесы, которые он писал одну за другой: *Человек-масса*, *Разрушители машин* и *Евгений Хинкеман* (в СССР пьеса шла под названием *Эуген несчастный*). Во всех этих пьесах признавалась необходимость насильственных революционных преобразований, но с острой болью изображалось поражение революции. Эти три произведения имели потрясающий успех у зрителей. Имя Толлера стало знаменем мятежной немецкой литературы.

Толлер в первое время после освобождения из тюрьмы не показывался в Берлине, так что и его я увидел только в Москве. Да, он выглядел именно так, как принято представлять себе мятежника. Голова вызывающе запрокинута, на продолговатом лице пылают (это не метафора, а точное описание) огромные черные глаза... Весь его облик, все поведение словно возвещали: «Мои убеждения, моя вера, моя душа — вот они! Хотите — смотрите! Таиться я не намерен!»

Он носил так называемый «Schillerkragen»¹. В Германии в них гордо расхаживали юноши — выпускники гимназий и «друзья природы». По-видимому, такая рубашка должна была подчеркивать патетизм и в то же время идиличность облика Толлера.

Жизнь в гостиницах размагничивает, приучает к богемным привычкам, но она открывает скобу, замыкающую человека вместе с его вещами, с его собственностью. В номерах вещи, окружающие человека и отданные ему на время, не поработают. Жизнь там в какой-то степени

¹ Рубашка с открытым воротом (нем.).

ная, чем привычная, домашняя. В этом есть определенная прелесть независимости.

Над *Ливерпулем* для нас едва различимо витала какая-то романтика: три немца из мира искусства, находящиеся в Москве, среди множества местных гостиниц нашли приют именно в маленьком отеле в Столешниковом переулке! Это не могло не вызывать раздумий о сходстве, а вместе с тем и о поразительной разнице судеб и характеров.

Писатель Киш не позволял себе заражать читателей сверхэмоциональными восклицаниями или негодующими авторскими выводами. «Неистовый репортер» применял иную тактику — тактику полного разгрома. Он стремился создать огромную цепь фактов-доказательств, смыкавшихся вокруг читателя сплошным кольцом, из которого читатель уже не мог вырваться. Ему не оставалось ничего иного, как считаться с фактами, давать им оценку. Киш тысячами улик показывал нищету нищих — пекарей, сборщиков хмеля... А сам спокойно отходил в сторону, уверенный, что читатель не сможет не признать: такая жизнь — дрянь! Киш по природе своей был скептиком, он ничего не принимал на веру... Но, вникая в самую суть его характера, обнаружишь неисправимого оптимиста, верующего в «разум разумных».

Толлер, напротив, вообразил, что он пророк, устами которого прорицается неизбежное освобождение человечества от невежества и несправедливости. Он добровольно взвалил на себя бремя блаженной веры в будущее, уподобясь Кассандре — провозвестнице разрушения и гибели могущественной Трои, которой никто не хотел верить. Он с удивительной настойчивостью, которую способно породить лишь отчаяние, приставал к людям с призывом: «Подавляйте в себе дурные инстинкты, вы должны стать добрыми!» Однако его крайне иступленная вера смахивала на безнадежный пессимизм, наложенный светлым гримом...

Когда мы встретились, оказалось, что Толлер уже много недель находится в Москве. Здесь были поставлены несколько его пьес. Луначарский и ВОКС ценили его талант. К Кишу относились с теплым уважением, а Толлера носили на руках. Я воочию с изумлением наблюдал, что значит «слава по-московски». Знаменитого Толлера осаждали репортеры, интервьюирующие журналисты, переводчики, режиссеры, театральные директора. Послед-

ние просили разрешения поставить его пьесы и сразу приносили с собой гонорары за поставленные. Они предлагали знаменитости наивыгоднейшие договоры, крупные авансы под еще не написанные драмы, киносценарии, рассказы. Иные бойкие газетчики ухитрялись вырывать у него статью или статейку. Его снимали — то в анфас, то в профиль, то справа, то слева, настойчиво приглашали на большие представления и спектакли.

Обычно после окончания спектакля, на котором присутствовал Толлер, администратор, словно лощман, вел его и его свиту из зала на сцену. Его представляли публике, а он должен был обращаться к ней с несколькими словами. Он говорил о театре и о мировой революции. Публика разражалась овациями в честь мировой революции и в честь Толлера. Но это было не все.

Ежедневно в гостиничный номер приходили делегаты с заводов. Они просили Толлера приехать хоть на полчаса на клубный вечер. Когда он приходил, прерывали даже докладчика. Его вели на трибуну и объявляли: «У нас в гостях знаменитый революционный немецкий драматург, жертва буржуазного классового правосудия. Поступило предложение избрать его в президиум!» Зал аплодировал. Толлера сажали в президиум, докладчика торопили — «У Толлера мало времени». Его просили рассказать что-нибудь о Германии. Он рассказывал то, что здесь уже давно знали без него, и неизменно заканчивал словами, что мировая революция грядет — она недалеко! Тогда его отпускали, а ожидавшаяся машина доставляла Толлера в очередной заводской клуб для очередного выступления.

Этот «ураган» почестей и торжественных выступлений меня как-то смущал. самого же Толлера все это одурманивало. В конце концов этот человек стал искренне верить в то, что он, Толлер, — ветеран революционного рабочего движения, герой, вождь... Он утратил чувство меры. Говорили, что Толлер допустил какие-то нетактичные поступки. Пришлось публично выступить против него. Совсем неожиданно *Правда* опубликовала статью одного крупного деятеля Коммунистической партии Германии, кажется, Фрица Геккерта. Автор протестовал против «самозванства» Толлера, делавшего вид, будто он представляет революционно настроенную интеллигенцию Германии. Он подверг серьезной критике деятельность Толлера как главнокомандующего и его поведение перед судом.

Меня огорчила статья в *Правде*, тем более что, по моему убеждению, в шумихе, поднятой вокруг Толлера, были виновны и наши слишком темпераментные советские товарищи. Однако я не подозревал, сколь огромное воздействие могла произвести эта статья. В течение нескольких часов вокруг Толлера образовался как бы вакуум: никто не звонил, никто не приходил. А если уж и звонили с завода, то для того, чтобы сказать, что, к сожалению, клубный вечер, на который приглашен Толлер, не состоится. Директор же театра, который еще вчера умолял Толлера подписать на следующий день договор, «забыл» о встрече.

В эти черные дни я часто виделся с Толлером. Он расстраивался и никак не мог понять, за что его так строго наказывают и почему вдруг начисто вычеркнули отовсюду? Анатолий Васильевич Луначарский поддержал его дружескими словами. Он посоветовал Толлеру спокойно отнестись к этой трагической «перемене счастья на несчастье» и сказал, что надеется на ликвидацию возникшего инцидента.

К счастью, «отлучение» продолжалось недолго. Прежнее экспансивное чествование, правда, больше не возобновлялось, но обхождение с Толлером установилось корректное и приятельское. Он получил даже личное приглашение присутствовать на первомайском параде и место на гостевой трибуне.

Резкие изменения в отношении к нему могли, казалось, сильно обидеть столь легко возбудимого и ранимого человека, как Толлер. Однако он всем сердцем был за революцию и после досадного инцидента все так же неизменно выступал в защиту Советского Союза. Толлер охотно принял приглашение *Международного объединения революционных писателей* участвовать в съезде, созданном в Харькове в 1933 году.

Дни в *Ливерпуле* были добрым временем. Меня не покидало ощущение какой-то раскованности, вольности. Эти дни теплых задумчивых бесед порождали интересные, возбуждающие мысли. Они были и практически полезными. Я рассказывал Кипшу о первомайских театральных агитационных представлениях, которые происходили прямо на площади (ныне Комсомольская площадь), а он вдруг воскликнул: «У меня блестящее заглавие — «Театр между тремя вокзалами». Вот надо к нему написать статью. Ее непременно напечатает эта опытная прости-

тутка *Франкфуртер цейтунг* *. Она хоть и буржуазная до мозга костей, но все равно не устоит перед заманчивой корреспонденцией из Москвы». Ночью я написал целый подвал. Киш навел на него кое-какую журналистскую ретушь, и мы послали этот опус во Франкфурт. Действительно, Эгон знал толк в газетном деле: через десять дней во *Франкфуртер цейтунг* появилась статейка «Театр между тремя вокзалами».

...В первой декаде мая Эрнст Толлер возвратился в Германию, а Эгон Эрвин Киш отправился в южном направлении — поехал в Среднюю Азию собирать новый интересный материал. Лацис и я переселились на лето в Сокольники, которые были тогда дачным местом. Мы наняли комнатку в доме деревенского типа, неподалеку от Круга. В нескольких шагах находился огромный парк, за ним шел густой лес — можно было часами бродить по лесу и не встретить ни одного прохожего.

Еще в «ливерпульский период» я как-то встретил у Толлера Белу Иллеша. Знакомство с ним имело для меня важнейшие последствия.

Бела Иллеш — венгерский коммунист, партийный работник, во время Венгерской Советской республики — секретарь одного из райкомов. После падения венгерской коммуны он эмигрировал в Вену. Приходилось каждый день совершать чудо — без службы, без гроша в кармане, без еды оставаться в живых. В Вене он встретил дочь главного архитектора города и с ней переселился в Советский Союз, в Москву. Он пачал писать, она — ее почему-то в Москве звали «Пиц» — занималась иллюстрированием книг. Когда я познакомился с Иллешем, он был уже признанным писателем. Мануильский — один из самых влиятельных работников Коминтерна, хорошо знавший Центральную Европу, — похвалил австрийские рассказы Иллеша. Они были напечатаны. Вслед за этим вышла его книга, посвященная Николе Шутаю, «разбойнику», действовавшему в Карпатах против злодеев аристократов и богачей.

Иллеш любил рассказывать. Он рассказывал занятно, с легкой иронией. Я узнал от него, как живут виноградаря солнечного края около Мишкольда, которые выращивают виноград для знаменитого во всем мире токайского вина (многие словесные зарисовки Иллеша вошли в его роман *Молодое вино*, написанный десять лет спустя). Рассказы-миниатюры о странных происшествиях времен

первой мировой войны обогатили мои познания о войне и об австрийцах. От Иллеша я получил первые сведения о революционном прошлом венгерского народа, о князе Ракоци, которому Г. Берлиоз посвятил знаменитый *Ракоци-марш*. Иллеш утверждал, что французский композитор пользовался оригинальными музыкальными мелодиями, созданными боевой подружкой князя.

Он набросал живые штрихи биографии Петефи и поведал много деталей, относящихся к деятельности Лайоша Кошута. Я и прежде знал о существовании этих личностей, но после рассказов Иллеша они стали для меня близкими и осязаемыми. Однако настоящим вдохновением он угощал меня в рассказах-зарисовках о деятелях социалистической революции — о Ленине, Плеханове, Беле Куне. В памяти осталось описание приключений Белы Куна в резиденции Махно...

Для Иллеша Пиц была золотой подругой, безропотно разделявшей с ним все тяготы жизни. Но у нее начисто отсутствовало шестое чувство, чувство «хозяйки дома». У Иллешей прочно установилось перманентное расстройство бюджета. Мне кажется все же, что в этом не столько играла роль безалаберность хозяйки, сколько бодрый аппетит хозяина.

Иллеша пригласили нас и других друзей в Тарасовку, где они сняли летнюю дачу. Как было условлено, мы приехали в воскресенье утром. Вначале поболтали, потом Пиц встала и торжественно объявила, что к обеду будет подан настоящий венгерский гуляш, наперченный, как полагается. Она удалилась, а Иллеш остался с нами и продолжал оживленно беседовать. Прошел час с гаком. Появилась Пиц, но странное дело, она не звала нас к обеду, а стала... о чем-то шептаться с супругом. Наконец она обратилась к нам и попросила вооружиться терпением... Пиц ушла, а Иллеш признался, что утром он попробовал свое любимое блюдо. Гуляш был вкусен, поэтому он еще раз попробовал, потом еще. Словом, он один уничтожил весь котелок с гуляшом, который был рассчитан на шесть человек. Так как котелок совершенно пуст, жена купит сосиски. Придется удовлетвориться сосисками, ничего не поделаешь...

Иллеш жил с женой и ребенком в большой по московским условиям комнате. Пиц работала дома, мальчик Вова часто и пронзительно орал. Счастливые дни, когда Беле давали спокойно писать, бывали очень редки. Несмот-

ря на бытовое неустройство, добрый дух, то есть юмор, не покидал его. Не было денег в доме — он тяжело вздыхал, медленно шагал взад и вперед по комнате. Но вот в гости пришел приятель — и у него оказался лишний рубль. Немедленно климат резко менялся. Быстрым шагом Иллеш спешил в ближайший магазин, и вскоре на столе появлялись бутерброды и замечательный чай. Лучшего чая, чем у Иллешей, я не пил. А к чаю хозяин «подавал» свои вдохновенные рассказы.

Он мог бы казаться человеком беспечным, не думающим о завтрашнем дне, целиком отдающимся удовольствиям сегодняшнего дня. Это делало его похожим на обаятельных молодых людей — студентов, художников, гризеток — героев романа *Богема* А. Мюрге. Но его «беспечность» была иного рода. Иллеш обладал талантом видеть в жизни силу дружеской поддержки. Скованный тяжелыми обстоятельствами, он никогда не терял веру в счастливую перемену.

Бела Иллеш мечтал о славе драматурга. Он сочинил комедию *Купите револьвер!*, используя венские наблюдения и встречи. Он написал памфлет на продажных политиках. В нем белоэмигрант занимается совершить политическое убийство. Он должен осуществить покушение на советского консула и тем самым спровоцировать кризис в дипломатических отношениях между Советским Союзом и Австрией.

Пьеска казалась мне веселой и политически острой. Иллеш с удвоенной энергией начал хлопотать о постановке своего драматического первенца. Он хотел во что бы то ни стало, чтобы постановка была поручена мне, хорошо знающему венские типы и нравы. Однажды Иллеш сказал: «Надо что-то предпринять. Пойдем завтра к Мате Залке. Он венгр и писатель. Мате заместитель директора *Театра Революции*». Иллеш начал говорить о Залке и проговорил целый вечер. Не знаю, импровизировал ли творчески настроенный Иллеш, создавая некоего героя, которого он условно назвал «Мате Залка», или передавал подлинные жизненные факты, но, так или иначе, все это было весьма любопытно и осталось в моей памяти.

Вот какие удивительные истории я узнал на этом субботнем вечере.

Мате Залка — brave офицер венгерской кавалерии — великолепный всадник, влюбленный в военное дело, фи-

вически развитый молодой человек. Он храбро воевал на русском фронте, но попал в плен. Годы плена провел в Сибири. Революционные события изменили его взгляды на жизнь и на его собственное место в жизни. Он стал коммунистом. Освобожденный из плена, Залка спешит на родину. Но вместо того чтобы поехать через Россию в свою родную Венгрию, он со своими товарищами-венграми задерживается на некоторое время в Сибири. Годик воюет за власть Советов против Колчака, потом против Деникина, а там и против Врангеля. Задержался он, значит, надолго... Что называется, навсегда.

Залка отличался большой личной храбростью. Это он, рассказывал Иллеш, захватил «золотой» поезд Колчака. К десятилетию Красной Армии Советская власть наградила его орденом Красного Знамени.

Залка, как говорил Иллеш, был среди венгров, которые вместе с латышами 6 июля 1918 года обороняли Кремль от мятежников из левых эсеров. После упрочения Советской власти он, как опытный кавалерист, был послан в дружественную Турцию инструктором кавалерийских частей и лично участвовал в сражении на реке Сакарья, где была разгромлена знаменитая английская кавалерия. Ататюрк наградил его высоким турецким орденом.

Но вот Залка, продолжал Иллеш, — красноармейский командир, опять в Москве. Однажды он зашел в какой-то отдел одного из наркоматов. У стола важно сидел человек, которого он знал, — белогвардейский генерал, палач пленных красноармейцев и рабочих. Недолго думая, Залка выхватил револьвер и застрелил кровавую собаку наповал.

Его не судили, но разжаловали. Некоторое время он сидел как дежурный и выписывал пропуска в каком-то учреждении. Потом наказание смягчили и его перевели на более ответственную должность, но уже по гражданской линии. Он был назначен директором одной из московских бань. Прошло еще некоторое время, и его «перевыбросили на искусство», в *Театр Революции*, где он сначала работал заместителем директора, а позднее директором. «Залка, — говорил Бела, — написал книжку небольших военных рассказов для юношества. Она скоро выйдет».

После всего услышанного я страстно возжелал увидеть храбрейшего человека Мате Залку. На следующий день, в воскресенье, мы собрались нанести Залке, кото-

рый жил недалеко от Иллеша, визит. Нам не повезло. Стояла отвратительная погода: сверху падал мокрый снег, под ногами — скользкие лужи талого снега. Я ворчал, но все же тащился за Иллешем. Но вот он свернул в какой-то двор, усеянный различными постройками, и остановился у самой крохотной невзрачной хибарки. Опять нам не повезло: у Залки как раз шла генеральная уборка. Вера Ивановна, жена Залки, уже привела в порядок комнату и принялась за переднюю. Она сердито посмотрела на нас и, узнав Иллеша, твердо сказала: «Не пуцую!» Иллеш умолял ее, кивал на меня, приговаривая: «Товарищ — иностранец, неудобно». Но Вера Ивановна была не из тех, кто легко сдается. «Наследить хотите? А? Не пуцую, я все».

Внезапно дверь комнаты тихо открылась, и в дверях показался Залка: низенькая фигурка с начинающимся брюшком. Лицо смущенное, выражающее необычайную кротость и доброту. Встретив Залку на улице с портфелем, я определил бы, что это рядовой советский служащий. Директор бани? Такой смирный? Нет! Помощник директора — еще куда ни шло!..

Нам все-таки удалось перекинуться парой слов через голову энергичной Веры Ивановны. Тем дело и кончилось...

Иллеш стал для меня наставником в вопросах литературной политики. От него я узнал самое для меня важное: существует довольно сильная боевая группа, которая пазывает себя пролетарскими писателями — Серафимович, Либединский, Тарасов-Родионов, Фурманов, Бахметьев, Гладков; поэты: Кириллов, Герасимов, Безыменский, Жаров. «А Пильняк?» — спросил я. — «Мы считаем, что Пильняк не является ни пролетарским, ни революционным писателем», — ответил Иллеш. Это было для меня подтверждением собственных догадок, особенно усилившихся после посещения Никитинских субботников. Некоторые присутствовавшие там литераторы производили на меня впечатление людей, далеких от пролетариата и от революции.

Иллеш терпеливо разъяснял мне обстановку в литературе: «Некоторые деятели партии, расходящиеся по многим вопросам с мнением большинства, — говорил он, — считают, что в сложившихся условиях у нас не может родиться собственная пролетарская литература. Свои ка-

литуянтские взгляды об искусстве они решительно излагают в тезисах, выступлениях, книгах. Их аргументация сводится к тому, что для написания полноценных художественных произведений требуются люди, у которых, кроме прирожденного литературного таланта, имеются тренированные мозги и обширные знания в истории, в литературе. Пролетариат почти не имеет подготовленных для литературной работы кадров. Экономическая и политическая работа по упрочению Советского государства — огромная и неотложная задача. На эту работу необходимо бросить всех толковых, инициативных, талантливых людей. Они, слышишь, доходят до утверждения, будто мысль о том, что сами пролетарии или выходцы из пролетариата могут создавать литературу, — это химера! Поэтому следует обращаться к услугам интеллектуалов, которые примирились с революцией и согласятся писать более или менее лояльные вещи. Придется этим писателям — он называл их попутчиками — поручить литературное дело.

— Так вот, — говорил Иллеш, — в прошлом году в ЦК обсуждались задачи партии в литературе. Утверждение, будто бы пролетарской литературы не будет и в ней нет надобности, было отвергнуто партией. ЦК признал деятельность пролетарских писателей полезной и необходимой. Более того, в литературном процессе им по праву принадлежит ведущая роль. Но ЦК категорически заявил, что авторитет пролетарских писателей нельзя создавать административными мерами и директивами. Пролетарские писатели обязаны сами доказать своими произведениями, что они более передовые и достойные, чем литераторы, не связанные органически с пролетариатом и революцией.

Иллеш сказал также, что партия отвергла пролеткультовскую «алхимию», то есть созданную искусственно, без точного знания дела, таинственную «пролетарскую культуру». ЦК предостерегал и от литературного комчванства, то есть от заносчивого отношения как к культурным ценностям прошлого, так и к здравствующим ныне образованным литераторам, но не издевавшим физического труда.

Итак, Иллеш вручил мне ключ, с помощью которого я добрался до главного; я узнал, что в СССР литературный процесс, который, как мне казалось, развивается сам собой, направляется, регулируется; что есть центр нервов, стремлений, мыслей страны — «партия, кол-

лектив ЦК». В наших беседах о литературе слово «ЦК» стало необходимым и общеупотребимым. Слово «попутчик», вычитанное мною в свое время в какой-то книжке и странно звучавшее тогда, возвратилось ко мне, но уже в ощутимо телесном виде. В течение многих лет, говоря о литераторах, не могли обходиться без этого слова, которое употреблялось с разными прилагательными — «правый попутчик», «право-левый попутчик» и т. д.

Я просил Иллеша устроить мне как можно скорее свидание с пролетарскими писателями. Он обещал, но до встречи старался проинформировать меня как можно лучше об особенностях литературной жизни. Так я узнал, что существуют две группы пролетарских писателей: одна называет себя *Кузницей*, другая *Российской ассоциацией пролетарских писателей* (сокращенное название *РАПП*). Эта группа более боевая и многочисленная, чем *Кузница*. Она издает журнал *На посту*. В этом журнале задают тон критики Г. Лелевич, С. Родов, И. Вардин. Еще в прошлом году они горячо отстаивали идею, что пролетарские писатели должны рассматриваться как ядро советской литературы.

Эти трое — боевые ребята, говорил Иллеш, но они противопоставили пролетарскую литературу остальной советской литературе и яростно выступали против всех литераторов, которых не считали выразителями пролетарского духа. Дай им волю, они разгромили бы все и вся! ЦК раскритиковал их (Иллеш пользовался странно звучащими для меня архиполитическими терминами) за сектантские ошибки, за «левую» ориентацию. Тройка упорствовала. В прошлом году их отстранили (он опять воспользовался термином, непривычно звучащим в литературном деле) от «руководства». Понизив толос, он сказал: «Лелевич и Вардин симпатизируют оппозиции». После чего уже с моральной интонацией проговорил: «Журнал *На посту* переименован в *На литературном посту*. Там теперь все решают Киршон, Либедиский — боевые хорошие ребята».

На Тверском бульваре, между памятником Пушкину и *Камерным театром*, находился Дом Герцена. Служебные флигели его вытянулись навстречу шумной улице, а основную постройку архитектор отодвинул, насколько возможно, в глубь двора. Большие деревья защищают главное здание с фасада от улицы, а своей «спиной» оно приклоняется к тихой Бронной. Но предусмотрительность ар-

хитектора оказалась тщетной. Здание, получившее имя Герцена, стало достойным этого литератора, который всегда жил ожесточенной борьбой. С утра до вечера здесь все гудело от шума дискуссий и словопрений, его комнаты и узкие коридоры то и дело оглашались боевыми кличами.

Весной, летом, ранней осенью перед домом стояло несколько столов, вокруг них — полагающиеся четыре стула. Это была столовая для литераторов. Гостю, расходовавшему тридцать-сорок копеек, с презрительным равнодушием подавали прямо на голый стол скверно приготовленную пищу. Однако неприятные гастрономические впечатления заглушала приятная застольная беседа, то согретая теплотой единомыслия, то вкусно начиненная зовущими вдаль мыслями, щекочущими остротами споров.

Зимой же столики покидали свое место на свежем воздухе, под жарким и светлым московским небом. Над этим местом повисали оголившиеся ветви старых деревьев, а блаженные завсегдатаи «литературной столовки» залезали в темное, затхлое подвальное помещение.

Ежевечерне с комнатами столовой происходила поразительная метаморфоза. Грубые деревянные столики вдруг преображались. Аккуратно одетые официанты застилали их белыми накрахмаленными скатертями, раскладывали на них белые салфетки и зажигали над ними сладострастное оранжевое освещение. Гостям вручали меню — богатый ассортимент блюд и напитков. Блюда издавали вкусный аромат, красивая сервировка ласкала глаз, в высоких узких бокалах мерцали желтым или грозным темно-красным цветом вина. Комфорт и кулинарные удовольствия обходились дорого. Вечерами торгаши и менялы оккупировали территорию, где еще не отшумели интеллектуальные споры. Вокруг столов рассаживалась наповеская публика: мужчины — с густо напomaженными волосами, крепкие туловища, ладно скроенные костюмы, начищенная до блеска обувь — в сопровождении, как и полагается, завидных небесных созданий...

На втором этаже располагался музей, посвященный Герцену. Здесь царили тишина и чистота — редко кто входил туда. Обычно литератор, быстро миновав второй этаж, устремлялся к третьему. Там — «вечное движение»: одни спешили в контору *Литфонда*, другие в комнату *МОДа* (*Московское общество драматургов*), третьи — в редакцию *На литературном посту*.

Журнал выходил каждые две недели. Он занимался теорией литературы и критикой. Редакция журнала помещалась в двух комнатах. В первой, большей, стояло несколько столов, стульев, скамеек из простого дерева. Здесь аппарат редакции «колдовал» над рукописями, здесь же собирались и авторы, которые вечно чего-то ждали. То они ждали ответа редакции о судьбе рукописи, то гранок, то выплаты гонорара, выдачи авторских экземпляров и оттисков. Ждать приходилось часто долго. «Откуда у этих советских литераторов такая уйма времени?» — недоумевал я. Ждали терпеливо, но шумно. Дискутировали все, в том числе и сотрудники журнала. Спорам не было конца. «Отчего у этих советских литераторов никогда не иссякает материал для споров?» — удивлялся я.

Рядом была комнатуха, в которую непонятно как ухитрились втиснуть стол, стул и еще один стул для посетителя. Здесь, кроме того, был широкий большой подоконник. Там тоже могли уместиться лишние три посетителя. В комнатухе принимали члены редколлегии: Либединский, Зонин, Ермилов. Среди этих молодых людей самым молодым был «он» — ответственный редактор Леопольд, то есть Леопольд Авербах.

Когда я спросил Иллеша: «Авербах? А что он пишет? Я не слышал этой фамилии», тот пустился рассказывать биографию этого деятеля, которому всего-навсего двадцать три года. Он молод, но уже успел испортить себе карьеру. Теперь он занимается литературой.

Я упорствовал: «Так что же все-таки написал Авербах? Он критик или теоретик?» Иллеш торжественно изрек: «Он — политическая фигура! Пишет передовые директивные статьи. Не возмущайся! На сегодня литературная критика — это политграмота или политпропаганда, оперирующая материалом из литературы или из истории литературы. Ответственный редактор нашего литературного журнала, — продолжал Иллеш, — не имеет специальных литературных знаний, кое-как интересуется литературой, кое-как разбирается в ней. Но у него богатый опыт политической работы. Главное, он знает технику политических боев — дай бог каждому! Он великолепный руководитель».

В течение нескольких лет я собирал, а затем упорядочил свои наблюдения над Леопольдом. На вид ему можно было дать то двадцать, то шестьдесят лет. Голый

черен, гладкий как бильярдный шар. Желтая, сухая кожа, а черты лица — молодые, мягкие, расплывчатые. У него были незаурядные умственные способности, однако грозным он стал благодаря той яростной страсти, с которой умел драться и побеждать противника. Он моментально ориентировался, понимал, что к чему, мог перестраиваться и менять тактику на ходу. Он был стремительным нападающим, а вместе с тем упорным и изобретательным защитником. Его неожиданные и тяжелые реплики в прениях выводили оппозиционных ораторов из строя, а сам он среди потока реплик оставался невозмутим.

В австрийском парламенте депутат от либеральной партии, некий доктор Отто Лехнер, мог ораторствовать по десять часов подряд. Партия всегда пускала его в ход, когда нужно было затянуть прения. Леопольд же не знал никаких соперников в умении излагать свои мысли скороговоркой. Ни до, ни после знакомства с Авербахом я не встречал подобного совершенства речевого аппарата. Два часа и больше Леопольд без особых усилий выстреливал, как из пулемета, быстрые сухие слова, предложения, абзацы. Полемизируя с противником, он терроризировал его цитатами, не утруждая себя оспариванием ошибочных положений какой-либо аргументацией. Он лишь угрожающе ссылался на установки или указания компетентных инстанций. Горе оппоненту, если Леопольд цитировал его тезисы. Он толковал с истинно софистской изворотливостью и то, что там было сказано, и то, что не было сказано либо было недосказано. Он извлекал из цитируемых выступлений оппонентов политически уничтожающий смысл.

Он жаждал власти. Ради сохранения поста литературного вождя, «папы» советской литературы, он плел интриги, строил политические комбинации, провоцировал... Весьма любопытная история его взлета и падения. Но об этом несколько позже.

Левой рукой Авербаха, его лучшим помощником как редактора *На литературном посту* и вождя РАПП был Юрий Либединский. Имя Либединского я знал и уважал писательский талант автора человеческого, чистого и ясного произведения *Неделя*. Точно не помню сейчас, выпли ли весной 1926 года его *Комиссары* (книга широкой читательской публике не понравилась) или нет, но в это время он отложил художественно-писательскую работу

и целиком погрузился в политическую литературную публицистику. Кукрыниксы сделали для *На литературном посту* дружеский шарж на Либединского. Засучив рукава, он сидит на табуретке, волосы поднялись дыбом и торчат во все стороны. Правой рукой Либединский печатает статью на одной машинке, а левой — на другой. В то же время ноги его ударяют по клавишам третьей.

В эти годы, на ранней стадии развития советской литературы, когда литературная деятельность как бы сливалась с политической, Либединского — автора рапповских тезисов и деклараций — уже волновали творческие и стилевые проблемы. Его теоретические выводы подхватывались и перерабатывались Леопольдом, после чего становились руководящими указаниями всей организации. Либединский — соучастник ярых рапповских нападок и травли — все-таки сохранял известную сердечность, человечность, «солнечность», я бы сказал. Даже противники *РАПП* не питали к нему ненависти.

У Авербаха была и правая рука — Владимир Киршон. Володя и Леопольд были сверстниками. Киршон получил образование нового типа: он был питомцем Свердловского университета*, где обучались исключительно члены РКП(б). Черноглазый, живой — того и гляди прорвется бьющая через край жизненная сила, — предприимчивый, отважный, самолюбивый — таков был Владимир Киршон.

В начале своего «возвышения» Киршон чувствовал себя баловнем судьбы, был заносчивым и дерзким собеседником, в отличие от Либединского с его демократическими замашками. Он писал критические статьи на авербаховском уровне. В то же время начался и его старт в сферу драматургии. Вместе с Андреем Успенским Киршон написал пьесу из студенческой жизни, драму *Константин Терезин*. В ее основу были положены скандальные факты, вскрытые и обнародованные советской печатью. Авторы стремились выразить идею, что глубинной причиной разложения некоторых студентов-комсомольцев является моральная капитуляция перед нэпом. Мне казалось, что эта дебютная пьеса, в частности зловещая фигура нэпмана удалась.

Одним из первых, кто высказался за пролетарскую литературу, был Григорий Лелевич. Должно быть, он был человеком мужественным. Но часто бывает, что люди, которые первые сказали «а», горячи и нетерпеливы.

Нетерпеливый, горячий фанатик Лелевич негодовал, что писатели, питающиеся советским хлебом, карикатурно изображают ошибки и промахи большевиков, откровенно распространяют образ мышления буржуазной интеллигенции, эгоцентрические ее претензии к суровой, требовательной Революции. Его возмущало, что в своей самоуверенности эти люди доходят до популяризации взглядов, идейных представлений и критериев «бывших». Лелевич пришел к выводу, что против таких в конце концов надо применять санкции. Но партия не одобрила жесткого курса Лелевича.

Моя первая беседа с Лелевичем состоялась в квартире этого лишенного власти, влияния и друзей недавнего литературного вождя. Разочарование в друзьях травмировало героя шекспировской трагедии Тимона Афинского — тот навсегда стал человеконенавистником. Лелевич же с достоинством перенес горькую перемену в своей судьбе. Меня трогали его беспристрастные и справедливые суждения о бывших друзьях, о том, что случилось с ним самим, а также твердая настойчивость и честность, с которыми он исповедовал свои убеждения.

Журнал *На литературном посту* не был только журналом, а его редакция только редакцией; редколлегия, сотрудники, постоянные авторы образовали группу «налитпостовцев», то есть кадровые войска писательской армии, идущие под знаменем пролетарской литературы и названные *РАПП*. Статьи и другие материалы, опубликованные в журнале *На литературном посту*, имели значение указаний, неукоснительных директив.

Стремясь разобраться во всем этом, я обращался к хорошо известным мне примерам писательской практики в Австрии и Германии. Писатели там — это кустарни-одиночки. Верно, они встречались, спорили с одними, разделяли взгляды и оценки других, их потребность в объединении проявлялась стихийно, беспорядочно, а попытки в направлении создания писательской ассоциации носили характер импровизаций и всегда оставались в сфере личных отношений. Такие объединения, к которым я привык, казались мне единственно приемлемыми. Когда Иллеш рассказал, что в СССР существует *РАПП*, и что в этой ассоциации писатели объединены организационно, и что, наконец, их литературная деятельность контролируется, я невольно поморщился. Возможно ли подчинять

сугубо индивидуальный писательский труд общезначимым производственным нормам? Допустим ли консультационный, контролирующий метод со стороны какого-нибудь «Комитета», «Совета», созданных даже из знатоков литературы?

Однако в первое время конкретно на себе я нисколько не ощущал какой-то организации писательского дела. Писал статьи, фиксировал на бумаге свои взгляды, и большая часть написанного печаталась. Мне нравился журнал *На литературном посту*. Однажды я никак не мог получить ответа, примет ли редактор заказанную мне статью или нет? Сотрудники сказали: «Ее еще не читали». Я начал приставать с расспросами и в конце концов мне твердо, но благожелательно ответили: «Скоро будет пленум... уйма дел! Статейка ваша подождет». Ответ я признал неудовлетворительным: «Посмотрим! Устройте только мне, пожалуйста, прием к товарищу Авербаху». Но мне ответили: «Леопольда нет и не будет: он готовится к пленуму, а до пленума существует только пленум! Все остальное? Наплевать на все остальное!»

Я знал слово «пленум», но я не знал, что в данном случае означает «пленум». Я думал: «Да что мне пленум? Жизнь ведь не стоит на месте? Верно? Она сильнее всяких пленумов»... И я скандалил. Перегруженный заботами Леопольд все же принял меня. Он сказал твердо: «После пленума! После пленума мы прочитаем вашу статейку».

Стена из бетона и стали! В первый раз я произнес часто слышанную дотоле фразу: «Ничего не поделаешь!» Я проклинал эти пленумы. От них только дезорганизация моих личных литературных планов, нарушение ритма жизни и работы.

Но раз уж о пленум разбился ритм моей писательской жизни, то я решил сходить на него. Может, узнаю поближе, что это такое, и станет легче?

Оказалось, что пленум был созван для того, чтобы раз и навсегда покончить с Лелевичем и его немногочисленными сторонниками. Генеральная битва вокруг тезисов Лелевича, в которых он оценивал соотношение сил в литературе не в пользу пролетарских литераторов, произошла еще в прошлом году. «Зачем же снова дискутировать об этом с Лелевичем — с обессиленным сегодня, оставленным почти всеми противником?» — спросил я. «Подождите, — сказали мне, — сами увидите».

На пленуме происходило следующее: Лелевичу вежливо предложили изложить свои взгляды. Он их изложил. Затем к ораторской трибуне один за другим подходили Либединский, Киршон, Авербах и вступали с ним в полемику, то есть категорически и торжественно объявляли его взгляды ошибочными и вредными. Его убеждения были взяты под подозрение: Лелевич, мол, не договаривает свои мысли. Его обвиняли в двурушничестве, во лжи и лицемерии. А закончили все этой прямой политической квалификацией: «Взгляды Лелевича фракционные, троцкистские». После выступления руководящих товарищей попросили слова ораторы из местных отделений *РАПП* — ленинградского и ростовского. Они освещали положение на местах, рассказывали любопытные факты, но в самом конце, «под занавес», били «лежачего» Лелевича. Авербах, Либединский, Киршон приветливо кивали ораторам в знак одобрения.

Наступил третий день, а конца пленума не было видно: оставалось еще более десятка записавшихся ораторов. Но перед обеденным перерывом объявили, что вечером пленум закончится. Это было неожиданно. Действительно, после перерыва Авербах произнес заключительную речь, Киршон зачитал проект резолюции, провернули какие-то организационные вопросы — кого-то вновь выбрали в секретариат правления, кого-то вывели, и разошлись веселые и довольные. Подавляющее большинство ораторов выступило против Лелевича. Он и его группа были «идейно разгромлены».

После окончания «борцы» собрались в ресторане дома Герцена, который по случаю пленума в этот вечер не был отдан в распоряжение нэповской публики. Войдя в зал, я был поражен: Лелевич сидел среди своих «дупителей» за одним из столиков. Все были в приподнятом настроении, шумели, веселились, пели в полное свое удовольствие. Пили и ели они умеренно, у них, как тогда говорили, «водилось мало монеты». Ну и что что мало? Они были бодры и беспечны.

Лелевич был моим соседом — мы оба жили в Старо-конюшенном переулке. По дороге домой он вдруг сказал: «Хорошие ребята все-таки!» — Его глаза сияли...

То, что произошло на пленуме, этот мирный исход неприглядной дискуссии, последующие поступки и поведение людей и, наконец, слова Лелевича привели меня в замешательство. Все это находилось в вопиющем про-

тиворечии с нормами, к которым я привык с детства. Я верил в заповеди: «Не бей лежачего», «Защищай свои убеждения прямо и до конца, но остерегайся необоснованных подозрений», «Не вмешивай в спор о правде личных анкетных данных — это не имеет никакого отношения к делу». Я сталкивался на пленуме с нарушениями этой интеллектуальной этики на каждом шагу. Но я всю жизнь не желал мириться с неприличным ведением полемики! Грубая полемика Генриха Гейне, без стеснения пользовавшегося запрещенными приемами против графа Августа Платена и Людвиг Бёрне, коробила меня, тем более что и граф Платен и Бёрне были проникнуты духом французской революции и выступали против реакционного Священного союза.

Илlesh пространно и терпеливо доказывал мне, что в вопросе, который обсуждался на пленуме, колебания, заблуждения, ошибки в равной степени могут иметь очень вредные для дела пролетариата последствия. Если, говорил он, положение дел не требует особых цензурных мероприятий против несто процентных попутчиков, то «жестокость» без всякой нужды обостряет отношение беспартийных к Советской власти, к партии. Вот почему взгляды, которые проповедует Лелевич, надо выкорчевывать. Илlesh учил меня, что общие интересы должны быть выше соображений такта. Если посмотреть в корень, то нарушения этики правильного ведения боя гораздо менее весомы, чем нарушения самим Лелевичем процесса мирного советского развития. Мою реакцию он назвал «сентиментами интеллигента», неспособного трезво разобратся в обстановке и в последствиях тех или иных действий.

Я не знал, какими доводами можно было оспаривать разумную и ясную логику иллешевских поучений. Я соглашался с ним, но все же не мог освободиться от ощущения какой-то неправды, кроющейся в этих рассуждениях. Сегодня же мне хочется высказать следующую мысль: верно, жестокость в борьбе за правду и справедливость необходима и оправданна. Тем не менее, увы, «ненависть против подлости искажает черты лица, и негодование на несправедливость делает голос хриплым»... — как говорится в брехтовских стихах *Обращение к потомкам*.

Необходимость бороться с угнетателями, побеждать, уничтожать их — это тяжкая, пожалуй, трагическая не-

обходимость. Надо исполнять этот тяжкий долг чести, не допуская никакого произвола, никаких лишних жертв, никакого заражения инстинктом уничтожения и разрушения. Авербахи и подобные им упивались процессом интеллектуального уничтожения — вначале вредных врагов, противников, но чем дальше, тем больше разгромом противников как таковых.

Меня неотступно преследовала мысль о том, почему Лелевич оказался способен сесть за один стол с Киршоном, который лишь этим утром обливал его ядовитыми оскорблениями? Я не мог себе представить, чтобы, например, Брехт, случайно встретившись в одном обществе с Альфредом Керром, который старался посредством запрещенных приемов, даже обвинением в плагиате, свалить его, вступил бы со своим обидчиком в беседу. Я сразу сказал себе: разница огромная. У Брехта и Керра различные жизненные цели, а у Лелевича и Киршона — сходные.

Я понял, что существует что-то большее, чем личность. Жить вместе с людьми одной цели — это большое счастье! А раньше я жил, как и подавляющее большинство литераторов всех стран, кроме Советского Союза, лишенным счастья ощущать силу солидарности.

Я понял, что тут, на основе новых производственных и общественных отношений, рождается новое восприятие, способность мыслить категориями коллективизма. Значит, здесь может возникать и новая человеческая добродетель — мужественно поступаться личными соображениями и склонностями и добровольно подчинять движение своей жизни движению большого и справедливого общества.

Мне удалось вызвать интерес редколлегии журнала *На литературном посту* к театральным делам. Журнал, занимавшийся исключительно литературой, стал помещать мои театральные статьи. Постоянное сотрудничество в журнале очень много значило для меня. Раньше я жил на положении иностранца в чужой стране, теперь же я мог постепенно сродниться с людьми и со страной. Итак, я солдат великой армии! Рядом со многими, как правило молодыми людьми, иду в бой за новую культуру, добываясь уважения и внимания к пролетарской литературе. Я рисковал судить в советской печати о постановках советских театров и определять их значение для

общего процесса развития советской культуры. Таким образом я превращался из наблюдателя «театралога» в критика — участника культурной революции.

Во время театрального сезона 1926/27 года появилось немало новых авторов, желавших откликнуться на советскую тему. Рядом с Билль-Белоцерковским, А. Глебовым, Б. Ромашовым, К. Трепевым, Н. Эрдманом, А. Файко выступили: Луначарский, написавший драму из современной жизни — *Яд*, В. Киршон, А. Афиногенов, Л. Леонов, М. Булгаков. Стали инсценировать роман покойного Фурманова.

Будучи сотрудником *На литературном посту*, я стоял на посту длительного собирателя и исследователя «фронтowych» информации. Пользуясь тогдашней терминологией, современная, то есть советская, тематика, завоевывала прочные позиции в репертуаре, обещая вскоре занять доминирующее положение. Но эта отрадная картина после «классового» анализа репертуара и театральных интерпретаций стала гораздо менее отрадной.

Драма Луначарского *Яд* была мелодрамой. Ее местом по праву мог быть лишь театр бывш. *Корша*. К тому же было непонятно, какая может быть польза от произведения, изображающего моральное разложение самых славных революционеров-партийцев? Разве что нэпманы улыбнутся.

Л. Леонов сочувственно писал о деревне. Но почему о деревне, а не о главном, о рабочем классе, о его мужественных людях-энтузиастах? А Булгаков? Почти одновременно он дал *Дни Турбиных* и сатирическую комедию *Зойкина квартира*, в которой занялся «разоблачением» мещанства нэпманов — знаем, мол, кто такие нэпманы, знаем, что с ними якшаются разложенцы и перерожденцы, знаем... Комедия, в конечном счете, ободряла мещан, которые говорили: «Нас ругают потому, что мы сильные».

Но все же этот сезон стал значительным и знаменательным благодаря двум театральным событиям — мейерхольдовской постановке гоголевского *Ревизора* и премьере драмы *Дни Турбиных* в МХАТ.

С *Ревизором* я был знаком поверхностно, мои скудные познания в области русского языка не позволяли сверять спеническое воплощение с подлинным литературным произведением. Значит, я был наивным зрителем спектакля, «освобожденным» от готовых, унаследованных по-

коленими представлений, «свободным» от сантиментов, предубеждений и других отложений времени.

Постановка соответствовала моим тогдашним представлениям о социалистическом, марксистском анализе. Бальзаковская точность сочеталась с бальзаковской гиперболикой. Вряд ли так богато жил гоголевский городничий. Пожалуй, Мейерхольд показал быт, привычки, нравы царского сатрапа — роскошные хоромы, массивную мебель, пышные наряды, столы, ломящиеся под бременем лств и вин. Постановщик выставил напоказ смертные грехи грабительской и угнетательской власти: разврат, обжорство, запосчивость, держимордство, хамство. И сразу вам показали генезис богатства: вы видели гарцующую корпорацию хищников, растратчиков, взяточников — и дающих и принимающих — и становились свидетелями того, как грабители с большой дороги в мундирах государственных чиновников проводят свои операции.

Режиссерское искусство Мейерхольда великолепно проявилось в изображении грешного и подлого мира. Неистощимая артистическая фантазия! Какая четкость рисунка, какое умение последовательно проводить свой замысел! Но меня раздражала какая-то особенная экзальтированность режиссера. Все-таки Мейерхольду следовало понимать, что из Анны Андреевны, готовой на мецанский адюльтер, никак нельзя делать вавилонскую грешницу столицы. Многие коллеги по перу восхищались кантомимой, долго обыгрываемой Мейерхольдом. Занавес, занавес, за ними — кабины, кабины, из них выскальзывают «адюльтеры». Эпизод казался мне «пулей» в стиле *Фили-Бержер*. Мистический двойник Хлестакова, которого Мейерхольд выудил из этюдов Гоголя к *Ревизору*, в спектакле не был притнан как следует. Для него не было найдено твердого назначения, а вследствие этого творческий ход Всеволода Эмильевича вызывал возражение.

Мощь режиссерского воображения, которое оттолкнулось от *Ревизора*, нашла слабую поддержку в исполнителях. Сценическая история гоголевской комедии на редкость богата мастерством исполнения крупнейших русских актеров. В *ТИМе* же большинство актеров играло посредственно, но серьезно, что, пожалуй, лишало их возможности применения легких комических эффектов. Они даже не были смешны! Не считая себя компетент-

ным, чтобы оценивать по достоинству игру мейерхольдовцев в самой классической русской комедии, я рискую все-таки похвалить Гари́на в роли Хлестакова и Бабанову в роли Марии Антоновны.

О мейерхольдовском *Ревизоре* горячо и долго спорили. Многих смущала бесцеремонность режиссера. Они негодовали по поводу вольного обращения с одним из самых совершенных литературных памятников; ведь Мейерхольд не только позволил себе исправление канонического текста, а посягнул и на композицию, даже на структуру пьесы. Разбив стройную, собранную классическую форму гениального Гоголя на куски, Мейерхольд заменил ее композицией из какого-то десятка эпизодов. «Святотатство, кощунство!» — кричали с разных сторон.

В журнале *Красная новь* было напечатано объемистое критическое исследование Д. Тальникова. Автор обвинял Мейерхольда в том, что, используя вариант, забракованный самим драматургом, он вселил в произведение, сильное своим реализмом, дух мистики. О статье Тальникова и постановке Мейерхольда спорили на скамейках бульваров, в домах, на вечеринках. *Театр имени Мейерхольда* устроил в помещении своего театра на Триумфальной площади грандиозный публичный диспут. Народу было не меньше тысячи, а ораторов записалось около ста.

Для меня было неожиданно, что круг людей, серьезно интересующихся театром, так широк, что так много людей не пожалели свободного времени и пришли выслушивать разные мнения об одном интересном спектакле и что довольно большая группа людей желает публично высказать свое мнение. Я понял, что в стране сложились новые обычаи и навыки, что здесь действует вера в важность общественного мнения, в создании которого должен участвовать каждый. Меня поразила непринужденность выступавших ораторов, которые легко и вполне связно высказывали свое суждение о *Ревизоре*.

Большинство на форуме сочувствовало гениальному мастеру Мейерхольду. Выступил Маяковский. Его бас грохотал под сводами большого зала. Я тоже записался и дрожал от волнения, думая о моем первом за всю жизнь публичном выступлении. Я завидовал Маяковскому — он держался так, будто разговаривает в своей комнате. Маяковский был «за». Его речь сверкала мол-

ниями быстрых и резких нападков на тех, кто был «против».

В то время ораторы высказывались прямо, полемизировали грубо, яростно, воинственно, не робели, не боялись того, чтобы как-то невежливо задеть противника, не держали перед собой готовый напечатанный текст, а говорили с глаза на глаз со слушателями, импровизировали без опаски. Маяковский виртуозно пристрелялся к главному оратору оппозиции, некоему профессору литературы. С таким яростным издевательством не нападают на какого-нибудь посредственного книжника-буквоеда, так расправляются со злом. Маяковский в интересах полемики возвысил своего незначительного оппонента в ранг крупного деятеля художественной реакции. В нем воплотилось все — и заносчивое, пренебрежительное менторство — это можно, это нельзя, — и похвально-прилежное, никогда не прекращающееся исследование текстов — некоей совокупности предложений, словосочетаний, — и, наконец, бережное охранение сокровищ искусства и их традиций — занятие достойное, однако опасное для ограниченных умов.

Стражи храма искусства нередко превращаются, как остроумно доказывал Маяковский, в идолопоклонников одной художественной веры. Аудитория аплодировала, хохотала до упаду. Высмеянный ученый муж спокойно выслушал издевательские остроты Маяковского. Мне даже показалось, что порой он смеялся вместе со всеми над талантливыми эскападами своего оппонента. Да, ему предельно досталось от этого великана! Но он мог утешаться лишь тем, что если по нему бьют из пушки, стало быть, он не воробей...

Председательствующий объявил: «Слово имеет Андрей Белый». В ответ из зала повеяло напряженной, выжидательной тишиной. Белый, как и Маяковский, был «за»! Ораторствовал он искусно. Мы, зрители, получили возможность после Маяковского, человека архисовременного, услышать оратора из ушедшей исторической формации. Белый говорил грациозно-учтиво, пританцовывая, выделявая сложные колоратурные коленца. Он держался с претензией на изящность и сопровождал свою речь галантными жестами, которые были бы уместны для Бипа. Хвала из уст Андрея Белого имела обратное действие, она была подобна пресловутому «ножу в спину». Противники мейерхольдовского *Ревизора*, заканчивая свои обви-

нительные речи, неизменно ссылались на одобрение Белого. Кто мог после этого усомниться в реакционности интерпретации Гоголя Мейерхольдом? Ведь эта интерпретация пришлась по вкусу путанику, мистику, пишущему бредовые повести и рассказы. Вот чем оборачивалось «заступничество» Андрея Белого!

Сегодня, вспоминая об этой дискуссии, я думаю, что вопрос о правах режиссера по отношению к пьесе, который ставил этот спектакль, в сущности, решен. Если бы Гоголь жил среди нас и если бы он хотел написать комедию о царских чиновниках, то, несомненно, увидел бы многое в тогдашней жизни и людях по-иному; он вложил бы новые мысли в свое произведение, наверняка видоизменил бы и построил по-иному сюжет и композицию. Если сегодняшний творческий интерпретатор комедии Гоголя, будучи не только режиссером, но и драматургом, написал бы нового *Ревизора*, развивая и уточняя замысел оригинала, открывая новые аспекты и перспективы, как этого требует современник, обогащенный столетним интеллектуальным эстетическим опытом, тогда нечего было бы возражать. Именно так и поступал Бертольт Брехт, сочинявший современные варианты мольтеровского *Дон-Жуана*, ленинградского *Гувернера*, шекспировского *Кориолана*.

Но что делать режиссеру, у которого отсутствует талант драматурга? Создавать драматургические переделки, новый текст, писать новые сцены, производить изменения в структуре и композиции? Но подобные драматургические переделки никак не могут удовлетворить, потому что тексты и вставки режиссера неизбежно будут отставать от оригинала. Даже разбивка канонических действий на эпизоды, произведенная весьма умелым режиссером, не обладающим, однако, мастерством драматурга, как правило, оказывается механической, ибо изменение структуры произведения — это изменение всего творческого организма, его внутренней гармонии. Под силу ли такой универсальный творческий акт не драматургу?

Если режиссер сможет создать новую гармонию, тогда он и драматург. Если же он не сможет, то «сценический вариант», «сценическая композиция» (все равно, как назовут такую драматическую переделку) будет лишь разрушать большие эстетические ценности. Такая переделка неприемлема. Поэтому режиссер-интерпретатор должен довольствоваться тем, что называется «новым

прочтением». Он должен развивать, уточнять замысел, выдвигать новые аспекты и перспективы, сохраняя образы, сюжет и художественную форму пьесы.

С этой точки зрения и эксперименты Мейерхольда в области сценических переделок классических пьес не имели перспективы. Другой объект споров — сама мейерхольдовская трактовка *Ревизора*. Ее направленность я считал правильной. Во всяком случае, принципиально она была гораздо правильнее и плодотворнее, чем трактовка тем же режиссером *Леса Островского*. Комедия *Лес* — плакатно-насмешливое изображение обезвреженных ныне помещиков и дружеский шарж на благородного трагика-мечтателя — представляет собой ревизию Островского. А мейерхольдовский *Ревизор* развивался в гоголевском направлении, сохраняя остроумие, сатиричность и непримиримость в критике Российской империи — это был правомерный поиск режиссера.

В предыдущем сезоне 1925/26 года появилась постановка К. С. Станиславского *Горячее сердце* Островского. Спектакль, режиссера, актеров хвалили. Но об этом спектакле не спорили, недооценивая его принципиального значения. Ведь Станиславский предложил новое, задушевное, демократическое прочтение старого произведения. Сохранив текст, сюжет, человечность оригинала, он сосредоточил яркий свет на благородстве горячего сердца Параша. Самодурство преподносилось легко и добродушно, крайний произвол, нелепый волюнтаризм выглядел как сумасбродство. Благодаря этому самодурство постигалось как идилическое состояние *деспотизма*, показывалась беззащитность человека без чина, без состояния, подвластного силе по самой своей природе.

Когда же некоторое время спустя Мейерхольд выпустил спектакль *Ревизор* — вольную сценическую фантазию на гоголевскую тему, спектакль *Горячее сердце* как-то отодвинулся в сторону. Лишь десять лет спустя советская критика обратилась к обстоятельному разбору достоинств шедевра Станиславского.

Зато работа *Московского Художественного театра* над пьесой М. Булгакова *Дни Турбиных* сразу оказалась предметом живейшего внимания. Главрепертком требовал снятия этого «политически неприемлемого спектакля», пользовавшегося несомненным успехом у московского зрителя. Запахло скандалом — по Москве пронесся

слух, что Главискусство (так назывался тогда отдел Наркомпроса, руководивший театрами) почти согласилось, но некоторые осведомленные лица утверждали, что самые высокие инстанции колеблются. Кто знает, говорили люди, — передумают, перерешат, да и снимут. Значит, надо торопиться в театр и отвесть от «запретного плода».

Те, кто видел спектакль, хором расхваливали. «Ах, Хмелев! Ах, Яншин, Соколова, Прудкин, Станицыны! Молодые актеры, а играют как боги».

А «бывшие», которым претили советские пьесы, толпились у театрального подъезда. Сидя в зале, они, замирая от благоговения, растроганно смотрели, не отрывая глаз, на старых знакомых. Со сцены на них веяло «добрым старым временем» — здесь жили офицеры, юнкера, студентики. Правда, в пьесе изображалась гражданская война. Но все же можно было отдохнуть от сегодняшней серости и нищеты. На улице все те же красноармейские шинели, а на сцене — мундиры, черкески, туалеты, светская амурная игра — милые, приятные люди! Разумеется, и у Булгакова семья (в данном случае дворянская семья) не без урода. Зато старший Турбин кристально чист и честен. Верит ли он, не верит ли в старую Россию, но связан с ней нерасторжимо. Да, он погибает, но чувство гордости за такого человека смягчает скорбь. И здесь уж зарыдаешь, сладко заплачешь, погрузившись в воспоминания о людях, которые тоже погибли, вроде Турбина, в мысли о собственной судьбе человека, лишённого власти и привилегий. И многие коммунисты говорили: «Вот это искусство! Это надо уважать! Булгаков сочувствует Турбиным, но не позволяет себе никаких нападок на власть Советов. Пусть играют! А играют они бесподобно»...

Когда говорившие это были еще студентами, они восторгались *Художественным театром*. Времена менялись, но они неизменно молились на эстетические идеалы своей юности.

Другая часть публики, наслаждаясь тонкой игрой артистов, не забывала, что вне стен театра, в городах, богатеют и добиваются экономического влияния нэпманы, что в селах крепчают кулаки, что они пошли в наступление и убивают селькоров и других сторонников Советской власти, что троцкисты поносят руководство партии и требуют изменения методов управления страной. А в

Европе — то во Франции, то в Англии — призывают к походу против СССР...

И вот после каждого спектакля *Дни Турбиных* бесконечные овации. Неужели этими неистовыми аплодисментами публика лишь благодарила за доставленное ей эстетическое наслаждение? В эту версию не верилось! Несомненно, что определенная часть публики выражала тем самым свои политические настроения и надежды, охотно пользуясь возможностью публично их высказать. Поэтому коммунисты-интеллигенты, а также и многие рабочие зрители недоумевали, негодовали, гневно порицали автора, театр, Главискусство, которое допустило публичное представление пьесы *Дни Турбиных*. Правда, во время спектакля они поддавались чарам сценического мастерства, которое поглощало все их внимание. Но потом ругали спектакль в среде друзей, выступали в печати, на театральных диспутах, отправляли письменные протесты в руководящие организации: Главискусство, МК, ЦК и даже отдельным деятелям. Они особо упирали на тот оживленный прием, который оказывали спектаклю «бывшие», и требовали правительственного вмешательства. Битва против *Турбиных* закончилась вничью: Главрепертком запретил постановку этой пьесы для всех театров... за исключением МХАТ.

Чтобы понять яростное сопротивление пьесе, необходимо живо ощутить распространенную тогда среди коммунистов психологию. Коммунисты испытывали потребность в полном, без малейших оговорок и лазеек, признании революции, с которой связаны нечеловеческие усилия, лишения и страдания; они хотели утверждения их необходимой и бессмертной деятельности и признавали лишь непримиримую историческую оценку врагов и противников Октябрьской революции, капиталистов, белогвардейцев, интервентов. Они не желали знать, что среди контрреволюционной сволочи были люди, которые порой поступали как порядочные. Они менее всего желали быть терпимыми, беспристрастно-объективными, а прямо проявляли свою подозрительность и предубежденность, которую им подсказывала гордость победителя.

Урок ненависти, необходимой в войне не на живот, а на смерть, преподавал в свое время немецкий классик Генрих фон Клейст в драме *Битва Германа*. Изображая освободительную войну древних германцев с легионами римских захватчиков, он призывал таким образом своих

современников немцев взяться за оружие и сбросить иго иноземного властелина Наполеона. Герой пьесы Герман понимает, что для победы необходима крайняя собранность, моральная готовность и безудержная ненависть воинов к врагу. И когда ему сообщают о подвиге римского офицера, вынесшего младенца из пожара, Герман в сердцах восклицает: «Мне не нужен благородный римлянин».

Так вот люди, старавшиеся удержать воинственный пыл времен гражданской войны в условиях нэпа, не желали знать, что среди тех белогвардейцев, которые боролись и погибали от рук революционных войск, были и такие, которые не имели прямых корыстных побуждений, которые, будучи ослеплены, не замечали подлинного смысла борьбы против революции, заключавшегося в том, чтобы спасти классовые и кастовые привилегии угнетателей и увековечить режим угнетения и ограбления большинства населения. Но и сам я тогда не желал этого знать и сочувствовал критикам *Дней Турбиных*, разделяя их гнев. (В первом журнальном варианте *Выстрела* А. Безыменский включил в пьесу сонг о белогвардейце Алексее Турбине, уничтожить которого требует справедливость революции. Мне этот сонг очень понравился.)

«Может, это и так?» — говорили тогда иные. — «*Дни Турбиных* — талантливая вещь, талантливость редка, драгоценна, неуместно мерить такое произведение политическим аршином», — говорили многие из моих друзей. Захлебываясь от эстетического восторга, они превозносили Михаила Булгакова и его драмы *Дни Турбиных*, *Бег*.

Я должен согласиться с тем, что вместе со своими товарищами я тогда слишком упрощенно и догматически подходил к литературе и искусству. Но несколько лет назад я перечитал драмы Булгакова, готовый к ревизии прежних оценок. У меня был минимум предвзятости, но я недоумевал: в этих произведениях не обнаруживалось ничего такого, что поднимало бы их выше среднего уровня драматургии.

Самый текст свидетельствует о наличии у автора литературного чутья, образы выписаны метко, различаешь, что все они индивидуальны. Драматург обладает и чувством юмора. В сценах, где действует петлюровский вожак, хорошо передано его сумасбродство и суматошность времени. Булгаков грамотно пользуется традиционной

техникой драмы, появление студентика или сена, где Алексей узнает, что все удрали, — решены с хрестоматийной точностью. Это уже само по себе немало, но совершенно недостаточно для того, чтобы говорить об исключительном таланте. Написать такое произведение мог бы именно Булгаков, которого я видел лишь мельком. Мне запомнилась его природная изящность, культурность и какая-то нескрываемая скорбь.

Лично я рискую назвать вещь талантливой лишь тогда, если в ней обнаруживается неповторимость, оригинальность и глубина, самобытность языка, фабульных и сюжетных ходов, если она вводит новые образы и новые аспекты, выражает свой взгляд на жизнь, свое ощущение мира. Драматургия Булгакова таким требованиям не отвечает (исключение составляет разве что пьеса *Последние дни*). Более всего поразил меня традиционный либерализм этого писателя.

Октябрьская революция привела в действие огромные силы, свершила могучие преобразования и умственные потрясения. Она породила драматургов, пришедших в театр с пролетарскими пьесами, — Билль-Белоцерковского, Вишневского, Погодина; она стимулировала деятельность Маяковского, смело вводившего в театр такие принципиально новые произведения драматургии, как *Мистерия-буфф*, *Клоп*, *Баня*; она обострила раздумья о человеке. Тот же самый К. Тренев, который до Октября несомненно бы жалостливо рассказывал о судьбе человека, бывшего в молодости мечтателем, а в сложной исторической ситуации запутавшегося и привязавшегося к реакции («Ах, измельчал человек, деградировал, ах, как печальны человеческие заблуждения, как легко они пристают к людям!»), — после Октября больше не горевал по такому поводу. Он произвел психологическое исследование «идейной убежденности» некоего поручика Ярового и увидел, что тот, ожесточившись, с истинным иезуитством стремится к уничтожению руководителя большевистского подполья.

В отличие от Тренева Булгаков растрогался судьбой побежденных. Он с жалостью изображает этих несчастных, не умеющих ни притворяться, ни приспособляться к условиям эмиграции, к капиталистическому образу жизни, к такому, как он есть, без прикрас. Да, эти люди стали несчастны. Им много пришлось пережить, и, конечно, досадно, что погибли они напрасно, без пользы

для себя и для человечества. Однако если бы писатель, отображая печальные судьбы, разделяя передовые взгляды своих современников, то он сумел бы исторически правильно увидеть и раскрыть великую вину лицемерия одних и непростительный грех невежества других. А это значит, что истинный современник, создавая образ честного полковника и полководца, взглянул бы на него с помощью рентгеновских лучей современности и тогда модель честного и благородного контрреволюционера, сконструированная, например, Виктором Гюго, была бы заменена психологическим изображением человека, с которого срывалась бы психологическая самомаскировка.

Допускаю, что я почему-то не умею заметить артистических тонкостей булгаковского письма. Но я глубоко убежден в том, что этот драматург — эпигон, воспроизводящий лишь несколько происшествий и позицию нескольких людей из исторического прошлого в условиях новой человеческой эры. (Эта моя оценка не относится к прозе Булгакова.)

...Страсти, вызванные переходящими политическими соображениями и юношескими склонностями к импровизированным, произвольным, резким оценкам, ныне остыли. Но меня и сегодня больно задел бы спектакль вроде *Дней Турбиных*. Допускаю, что мы тогда преувеличивали значение *Дней Турбиных* и что, споря с примиренцами и стараясь доказать политическую вредность пьесы, быть может, напрасно требовали применения административного вмешательства. Запрещение работ театральных деятелей или литераторов — мероприятие экстраординарное, оно оправдано лишь по отношению к несомненно враждебным спектаклям.

Руководство МХАТ сделало правильные выводы из успеха *Дней Турбиных*: несмотря на то, что в пьесе изображено недавнее прошлое, она привлекает зрителя, поскольку гражданская война еще свежа в памяти и вопрос об отношении к революции волнует всех. И если до тех пор МХАТ не решался на показ современности, то после булгаковской пьесы появилась серия спектаклей о современности. Первым из этой серии был *Бронепоезд 14-69* Всеволода Иванова.

Моим вторым наставником стал Билль-Белоцерковский. Он помогал мне понять и психологию так называемых «простых людей», и то, чем питалось чудо взятия

Зимнего дворца, чудо победы слабовооруженных, наспех обученных, голодных революционных отрядов над белогвардейскими и интервентскими кадровыми войсками, чудо роста здорового, крепкого, нового общественного организма, наперекор разрухе, блокаде, дискриминации, недоеданию, жилищным бедствиям и другим «египетским мукам».

В. Блюм познакомил меня с Владимиром Наумовичем Билль-Белоцерковским. Случилось, что я чаще всего бывал у него и всегда встречал здесь дружеский прием и открытое сердце друга. Билль был первым из знакомых мне партийцев, который вступил в партию до Октября, который отверг меньшевиков и окруженных романтическим ореолом эсеров, выбрав большевистскую правду. Он был для меня первым знакомым большевиком в полном смысле этого слова.

Мои друзья и приятели в прошлом прожили сравнительно спокойную жизнь — они выросли в семьях, где о них заботились, терпеливо воспитывали. Эти люди жили в прилично обставленных квартирах и всегда имели хотя бы хлеб насущный. Одни шагали по прямым дорогам к успеху, другим слава и благополучие достались поздно, им пришлось претерпеть дурные времена, неудачи и крушение надежд. Они упорно и мужественно боролись за утверждение своего поэтического видения, за познание смысла жизни, за форму, передающую их художественные побуждения.

А тут был человек, которому с детства жилось трудно. Он рос, окруженный тяготами местечковой жизни. Билль вырвался из местечка, в поисках вольной жизни наваялся на морскую службу и... нашел лишь «добровольное» рабство. Вскоре он покинул море, бывал во многих странах мира, переменял немало мест, но везде был вынужден вести борьбу за существование, за голое существование в полном смысле этого слова — есть для того, чтобы работать, а работать, чтобы есть.

Мечта увидеть красивые, ошеломляющие города сбылась, но сейчас ему было не до красот природы или архитектуры. В Нью-Йорке он мыл оконные стекла небоскребов, в отчаянии бежал в пустыню, и этот пророк нищих питался там «диким медом» и травами. В своей жизни Билль кочевал по Европе, но полагаю, что он, ночуя под мостами Парижа, вряд ли спешил любоваться сокровищами Лувра. Ему не было суждено раз-

гуливать по роскошным покоям брюссельских дворцов — что ж, он съезжился на скамейках в парках! Сообщение о свержении русского монарха заставило его заторопиться домой. Он поплыл из Америки к родным берегам. Кончились мучительные годы борьбы с нуждой, им на смену пришли годы презрения ко всем и всяческим жизненным благам, годы борьбы за народную свободу.

В Россию он приехал в августе, в сентябре большевик Билль-Белоцерковский в Москве, в октябрьские дни он дрался с юнкерами. Когда же Колчак двинул из Сибири войска на Центральную Россию, председатель партийной организации одного из городов Сибири, молодой большевик Билль-Белоцерковский возглавил борьбу с наступающими на город колчаковцами, с тифозной вошью, со спекулянтами, анархистами, с кулацкой «пятой колонной». Он борется, забывая вкус досуга, безмятежного, непрерываемого сна. (В *Шторме* рассказано об этом времени через двух персонажей — Председателя укома и Братишки.)

Билль охотно рассказывал про свою жизнь в форме происшествий-миниатюр. Они были правдивы, а чувство юмора сообщало автору способность смотреть на мир открытыми глазами и подмечать не только величие, но и неизбежные комические ситуации первых дней нового мира. Благодаря рассказам Билля я видел величавые октябрьские события с их всемирными последствиями сквозь призму взгляда большевика.

Вот сидит дежурный в кожаной куртке, ставшей неотъемлемой приметой революционера. За пояс заткнуты гранаты, перед ним на столе маузер. Скушает, щелкает семечки, ковыряет в носу. К нему обращается господин — бобровая шапка, меховая шуба, — видно, богат. Благодородный голос, очки на носу, — видно, из образованных. «Мне к представителю власти», — говорит он заносчиво. Дежурный задерживает его и, не меняя развязной позы, спокойно отвечает: «Власть? Власть — это я».

Да, колоссальная перемена произошла чуть ли не за одну ночь! Она поставила человека с ружьем, шедшего под пулями на штурм дворцов, над баринном, привыкшим присваивать себе блага цивилизации. Справедливость восторжествовала! Вместе с тем на первых порах коробит какое-то несоответствие: ведь теперь властью облечен неподготовленный, неотесанный, необразованный человек. Смейся, но и восхищайся его природным талан-

том! Пройдет немного времени, и такие наивно самоуверенные дежурные станут государственными деятелями, полководцами, учеными, директорами и писателями...

Дорогой мой старый друг Билль! Твои рассказы забавляли меня, в них сочеталось приятное с полезным. Более или менее конкретными представлениями, которые я имел о незнакомых мне загадочных людях, совершающих революцию, об их подвигах, о первых шагах эпохи, я обязан тебе!

У революционной интеллигенции гнев, возмущение, протест против капитализма сочетаются с анализом действия механизма политического угнетения, демагогии, обмана, камуфляжа. Она ненавидит этот механизм с полным основанием. У Билля же причин для такой ненависти было более чем достаточно. Он принадлежал к тем, кто познал эту враждебность на собственной шкуре в полной мере, ибо ему довелось испытать все мыслимые формы пауперизации и зависимости от богатых. Он ненавидел буржуев *грандиозной* ненавистью.

До знакомства с Биллем я не подозревал, что человек может любить свою ненависть. Билль яростно преследовал всех и всяческих защитников дела буржуазии: эсеров, меньшевиков, всех, кто снюхивался с ними, в том числе и обладателей членских билетов ВКП(б), потерявших классовое чутье, шкурников, карьеристов, либералов, называющих себя большевиками, оппозиционеров-фракционеров — короче говоря, всех, кто наносил ущерб чистоте, величию и силе партии.

Та же непримиримость и категоричность суждений, та же порывистость, которые отличали Билля в политических спорах, проявлялись и в спорах литературных. Старым театрам он не прощал надменных сомнений, неустойчивости в трудное время, когда после победы Советское государство должно было проходить испытательный срок и доказать, что Советы могут удержать власть. Он больно задевал Луначарского и обвинял его в буржуазном меценатстве, протектировании напыщенным высокомерным театрам. Ему очень не нравилось, как в старых театрах играют пролетариев и большевиков, подчеркнуто показывая их как грубиянов, невоспитанных людей либо прилаживая их к стандартному образу благородного интеллектуала.

Билль проклинал актеров-клеветников и актеров-лакировщиков, крича, что и те и другие ничего не знают

о пролетариях. Но он раздраженно реагировал и на эксперименты Мейерхольда. Будучи автором-драматургом, он оборонялся против мейерхольдовских сценических редактур, против коренных переделок авторского текста.

Писатель не поставщик сырья для режиссера! — с горячностью утверждал Билль. С другой стороны, будучи зрителем, берущим у театра уроки революционного поведения, он сердился на тщеславные, пустые потуги «левого искусства», которое желало во что бы то ни стало блеснуть техническими и режиссерскими трюками. Он отвергал это трюкачество потому, что оно затрудняло понимание революционного содержания. Любая сценическая условность сразу его настораживала. Недолго думая, он начинал возмущаться: «Вот шарлатанство, вот штукарство!»

Билль — характер редкой цельности. Этим я не хочу сказать, что у него не было никаких отклонений от большевистских норм. Он был вспыльчив, упрям, крепко привязан к старым привычкам, обычаям и мыслям, ему трудно было освободиться и от эстетической окостенелости.

Его цельность ковала революция, притягивавшая к себе все его стремления и помыслы. Случилось, что на колчаковском фронте вдруг стал ощутимо размагничиваться моральный дух красноармейцев. И партработник Билль-Белоцерковский немедленно устремился на поиски действенной, нестандартной формы агитации. Он пришел к выводу, что надо показать им спектакль, призывающий к революционным действиям. Было принято соответствующее решение. Откуда, однако, взять революционную агитку? Хоть с фонарем Диогена ищи! Он не нашел того, что искал. А спектакль надо было срочно «выдать на гора». Разве самому написать?.. Да, другого выхода нет!

Собственный жизненный опыт предоставлял в его распоряжение много материала, позволявшего зажечь пролетариев и бедняков в красноармейских шинелях мыслью, что дело всякого честного парня драться с наймитами капитала и защищать родную Советскую власть!

Пьеска, которую он, ругаясь и проклиная всю эту чернильную возню, наскоро сочинил, понравилась. Более того, она подняла дух бойцов... Теперь уже он с меньшим пренебрежением стал относиться к работе сочинителя, и следующая агитка далась ему куда легче.

Его собственная миниатюра *Как Билль начал сочинять* обобщает какие-то новые явления крупного значе-

ния, например, такие, как формирование образа мышления большевика. Народная пословица «Всяк сверчок знай свой шесток» преподносит честному народу премудрость на «многовековом опыте». Смысл ее состоял в том, чтобы человек не запосылся, а смиренно исполнял то, что уготовано ему судьбой. По революция нуждалась в других мудростях, в других добродетелях: надо — значит, превозмоги все и сделай, если ты большевик!

Большевик — больше, чем знаток одного дела. Побеждай, добывай продовольствие, нагружай поезда, останавливай бронепоезда, лечи, управляй, пиши! Странное дело, всегда находился кто-нибудь, кто делал то, что надо! Так моряк, мойщик окон, разнорабочий без образования начал писать. Более того, он стал писателем, который писал именно то, что надо и как надо, — пролетарские пьесы. А этого не умели делать и многие образованные, способные литераторы.

В то же время на примере Билля мы можем увидеть и новое отношение писателя к искусству, для которого осознание революционного долга порождает внутреннюю необходимость писать и рассказывать, помогая тем самым партии и принося народу пользу и радость. Вот это благородное новое чувство, осознание своей общественной нужности, встало на место побуждений, вращающихся вокруг собственной персоны и вызванных ею потребности самовыражения, тщеславия и желания поразить окружающих.

Оказалось, что гражданские побуждения пробуждают литературные дарования, отмеченные неповторимой индивидуальностью. Развертываясь, эти дарования достигают полного самовыражения своего «я». После этого невольно начинаешь сомневаться в том, действительно ли литературный талант такая редкостная человеческая способность, как принято думать? Если бы Билль остался в Америке, он не написал бы ни одной строчки. В стране, где он был всего-навсего лишь одним из безработных, этот человек никогда, вероятно, не испытал бы потребности рассказать о том, что он знает. Да и где бы ему набраться необходимой самоуверенности? Кроме тысячи преград, стоящих там на пути таланта, есть еще и такая, как пришибленность сознания.

В этом обществе многие не осмеливаются и думать, что в них, рядовых людях, может быть что-то исключительное. Им вдолбили в голову, что литературный дар

это привилегия немногих — богатых, образованных, не ведающих тягот и трудностей будничной жизни. Но там, где установилась власть рабочих и крестьян, там рассеивается иллюзия о писателях — избранниках рода человеческого. Зато усиливается требовательность к талантам, к тому, чтобы они заботились о лучшем использовании своего дара и усовершенствовании художественного дела.

Билль с трудом привыкал к искусству. За ним не водилось ни юношеских трогательных воспоминаний, ни сантиментов, ни воспитанных жизнью инстинктов уважения к искусству. Очевидно, Брехт, утверждающий, что «чистый стол» порой хуже «грязного», не так уже далек от истины. Сознание Билля в области искусства было подобно «*tabula rasa*»¹. Ему приходилось туго.

Как-то (я забыл год) ему поручили провести облаву в *Большом театре*, куда любили ходить буржуа. Он и его товарищи поймали кого надо — спекулянтов и «контриков». После этого у Билля закрепилось представление о посетителях этого театра как о «чуждых», он видел в них те же типы богатей и хозяев, от которых в Америке немало натерпелся. Долгое время *Большой театр* ассоциировался у него именно с этой публикой. Он вставал на дыбы при словах «балет» и «опера»: «О, этот абсурд, где люди, умирая, долго еще поют?!» Он недоумевал, почему это пролетарская власть не закрыла таких дорогостоящих заведений?

И вдруг именно его назначили директором *Большого театра*! Билль с нескрываемым удовлетворением рассказывал: «Заседание коллегии Наркомпроса на полном ходу. Председательствует Луначарский. Вдруг ему присылают приказ о моем назначении. Луначарский побледнел, поспешно покинул заседание — и бегом в Совнарком». Нарком добился аннулирования приказа. Итак, Билль занимал директорское кресло лишь несколько часов и освободил его до того, как успел разогнать оперу и балет *Большого театра*...

Немало было людей за рубежом, да и в самой России, которые были уверены, что власть Советов рухнет в течение нескольких дней, в крайнем случае недель. Потом не сомневались, что она не выдержит гражданской вой-

¹ Чистая доска (латин.).

ны, интервенции, наконец, экономической блокады. Немало пророков утверждало, что большевистская власть погибнет самым естественным образом от нищеты и отсталости. Предсказания казались весьма и весьма вероятными. Но нет, они не сбылись!

Десять лет — исторически ничтожный срок. Но именно за эти десять лет Советское государство прошло сквозь тягчайший период младенчества, доказав свою паразитическую способность к сопротивляемости, живучесть и стойкость. И оказалось, что десять лет — это значительный срок. Стране было что праздновать!

Художники с энтузиазмом взялись украшать дома, улицы, площади и колонны демонстрантов. Они спешили увековечить самые значительные эпизоды истории революции.

Таким же порывом были охвачены передовые деятели кинематографии. Эйзенштейн снимал картину *Октябрь*. Эта лента — отчасти документального плана, отчасти художественного — показывала дни революционного переворота и победы молодой Советской власти в гражданской войне. Театры пребывали в репетиционной горячке. *МХАТ* готовил *Бронепоезд 14-69*, Студия Вахтангова — *Разлом* Б. Лавренева, *Первый театр Пролеткульта* — *Власть* А. Глебова — спектакль, в котором Юдифь Глизер создала гениальную пародию на эсерку — начальницу гимназии, утвердив на сцене острополюмический революционный стиль актерского исполнения.

К Октябрьским праздникам в столицу съехалось много иностранцев: политические деятели, ученые, мастера искусств. Среди них было немало активных революционных бойцов, но были и те, кто не примыкал ни к революционным партиям, ни к революционным течениям, так сказать, беспартийные; сегодня таких называют «люди доброй воли».

Среди немецких литераторов-коммунистов выделялся Иоганнес Роберт Бехер — страстный пропагандист социалистических идей.

Его проза имеет несравненно меньшее значение, чем его пылкая революционная поэзия. Тем не менее с помощью своих репортажей и очерков он выступал на переднем крае фронта борьбы. Мне хотелось популяризировать в СССР эти труды Бехера, и я писал ему, прося прислать необходимый материал. Между нами завязалась дружеская переписка. В начале 1927 года Бехер

сообщил мне, что власти привлекают его к судебной ответственности за клевету на тогдашнего президента Гинденбурга. Разбор дела был назначен на осень этого же года, но ему все-таки удалось совершить поездку в СССР.

Бехер сообщил мне, что приедет к Октябрьским праздникам в Москву, и просил зайти в гостиницу *Националь*, где он будет жить. Я тогда еще лично не был знаком с Бехером, видел лишь какие-то его фотографии. Запрокинутая кверху голова, гневное лицо бунтаря...

...Первое впечатление от живого Бехера, признаюсь, ошеломило меня. Человек среднего роста, упитанный. Лицо, пожалуй, круглое. Очки. За очками синевато-зеленые глаза, острые, меткие, стреляющие. Актер, который должен был играть какого-нибудь солидного технического директора завода или чиновника на уровне начальника отдела, в поисках характерного грима остановил бы свой выбор на внешности Бехера. Его размеренная, неторопливая речь, сдержанное поведение, его фразы с известным налетом категоричности решительно расходились с экспансивными, сверхчувственными, мятежными стихами поэта Иоганнеса Роберта Бехера. Требовалось некоторое время, чтобы привыкнуть к живому Бехеру, не похожему на Бехера, существовавшего в моем воображении.

...Веселое праздничное шествие гигантской массы людей, внушительный военный парад и весь дух страны производили потрясающее впечатление. Гостей ласкала здесь благосклонность, которая на родине выпадала на долю очень немногих. Москвичи улыбались им с доверчивой добротой. Те, на которых у себя дома косо поглядывали со всех сторон, здесь были в глазах людей хороши. Всякий мог бы убедиться в том, что в этой стране низшие слои на самом деле правили и обладали властью, распоряжались солдатами, оружием и орудиями. Суровые лица гостей смягчались.

После праздничной демонстрации я встретился с Иллешем и Бехером. Оба были взволнованы и находились под сильным впечатлением от парада.

В Германии я не раз наблюдал, как ведут себя в дружеской компании немецкие люди искусства. Обычно, придя в хорошее настроение, они начинают усердно выставлять напоказ свое остроумие, стараясь подражать легкомысленным и веселым французам или итальянцам. Но ни черта у них не получается! Их нудный разговор

пестрит самыми нелепыми историями, пашипованными остроумием весьма сомнительного свойства. К моему смущению, Бехер оказался в этом отношении немцем. На следующее утро, когда я зашел за Бехером, чтобы показать ему Москву, он совершенно преобразился: был внутренне подтянутым и собранным.

Мы вышли на улицу. Слабый ночной мороз не выдержал и отступил под напором осеннего солнца. Воздух был свежий, сырой, приходилось обходить большие лужи.

Вот мы у Китай-города. Уникальный архитектурный уголок Москвы: окрашенная в зеленый цвет крепостная стена, за ней множество больших и малых домов. Вот церковь, ступившая прямо в улицу. Тротуар в этом месте не шире лесной тропинки. С внешней стороны Китай-города, прямо у стены, — лотки торговцев, столики букинистов, спяющие в разные стороны разносчики книг, сладостей, папирос. Пешеходам приходится балансировать в этой толпе.

Когда мы, преодолев подъем улицы, идущей вдоль стены, достигли Никольских ворот, от которых начиналась Никольская улица, то с трудом перевели дыхание. Бехер внимательно осматривал все, что было вокруг. Он показал на большое здание, стоявшее по ту сторону площади, называвшейся тогда «Лубянской».

— Что за здание?

— ГПУ, — ответил я.

— Тогда подойдем поближе, чтобы посмотреть ГПУ.

Мы перешли через площадь. Остановились перед зданием.

— Зайдем?

Я секунду помедлил с ответом. «Ах, почему бы и нет?» И мы направились к подъезду. Нас тотчас же остановил часовой:

— Что вам здесь нужно?

Я пытаюсь объяснить часовому на своем варварском русском языке, что мой спутник — германский коммунист, знаменитый поэт Бехер. Эта абракадабра, разумеется, не только не успокоила часового, а, напротив, возбуждала в нем сильное подозрение. Он сказал строго и враждебно:

— Пошли! — и ввел нас в кабинет дежурного.

Тот уставил на нас чекистский пронизывающий взгляд. — Паспорт? Удостоверение личности? — Ни у Бехера, ни у меня документов не было. Я снова объяс-

нил: мой спутник германский коммунист, знаменитый поэт Иоганнес Бехер. Он почти узник капитализма. Когда он вернется на родину, против него начнется судебный процесс по делу об оскорблении Гинденбурга.

Дежурный слушал, слушал... и вдруг лицо его стало дружески теплым. Он улыбнулся, протянул нам руку, а Бехер произнес своим ровным голосом: «Спасибо... до свиданья!» Это было все, что он знал по-русски. Дежурный сказал нам, прощаясь: «Советую впредь всегда брать с собой документы», и кивнул часовому. Тот повел нас к выходу. Выйдя из массивных дверей, мы еще секунду постояли перед зданием, а потом неторопливо последовали дальше...

Штаб-квартира наркома просвещения, известного всему интеллектуальному миру А. В. Луначарского. Скромная обстановка. Посреди комнаты длинный стол, по обеим сторонам простые стулья. «Здесь часто заседают», — понял я. По немецким или австрийским понятиям такое незавидное помещение пригодно для шефа средней руки. Но в СССР, видимо, и высокие начальники люди не гордые.

В первый же день после Октябрьских праздников на жестких стульях, стоящих вокруг стола с зеленой скатертью, расселись чуть ли не две дюжины писателей. Они представляли разные страны. Были среди них и две знаменитости с мировым именем: француз Анри Барбюс и румын Панайт Истрати.

Барбюса я видел второй раз в жизни. Первый раз это произошло в Париже, в октябре 1924 года. Я поехал в какой-то район города, уж не помню в какой именно, где Французская компартия устраивала предвыборное собрание. Большой переполненный зал гудел в ожидании оратора. Вот оратор появился. Человек высокого роста, болезненно худой. Лицо, его бледность говорят о длительных усилиях горячей души, летящей в высокую сферу холодного разума. Нервная напряженность и выражение горечи — живые свидетельства сочувствия к человеческим судьбам.

Он говорил, придерживаясь вековых традиций французского ораторского искусства. Трепетные, взволнованные слова, выразительная дикция, заклинающий живописный жест. Его речь наэлектризовала публику. Мне называли фамилию оратора: Анри Барбюс. Так это и есть

автор на шумевшей книги *Огонь*? Несколько дней спустя я видел примитивную инсценировку *Огня* в каком-то любительском рабочем театре... А сейчас он сидел среди других зарубежных писателей здесь, в Москве, в кабинете наркома просвещения Луначарского.

Я с интересом рассматривал смуглое лицо подвижного человека. Это был Панаит Истрати — романист, произведения которого Максим Горький горячо рекомендовал читателям. В совещании участвовали также латышский революционный писатель Линард Лайценс, и немец Бехер, и венгры Бела Иллеш и Анатолий Гидаш, в поэзии которого звучали крестьянские напевы, и поляк Вандурин, и итальянец Джерманетто. Из советских писателей присутствовали руководители *РАПП*: Авербах, Киршон, Либединский, Фадеев.

Совещание началось «сообщениями с мест». Первым выступил Барбюс, который и в этом кабинете перед небольшой аудиторией продемонстрировал образец ораторских приемов французского народного трибуна. Он красноречиво описывал положение коммунистических литераторов, притесняемых в капиталистической Франции. Издательства, говорил Барбюс, не печатают наших произведений, критики оскорбляют нас и наши труды. Власть выискивает любой повод для того, чтобы возбуждать против революционных писателей судебные дела. Нас немного — кучка. У нас есть единомышленники в других странах, но мы не имеем с ними связи, почти ничего не знаем о них, об их произведениях, об их планах. К нам поступает кое-какая информация о советской литературе, но эти сведения беспорядочны, неточны, случайны.

Иоганнес Бехер выступил деловито, не стараясь блеснуть красивым слогом. Он сообщил, что в Германии есть писатели коммунисты, но их очень мало. Так называемые «левые» писатели отягощены грузом серьезных заблуждений и иллюзий. Буржуазная печать травит прогрессивных писателей. Никакого контакта с пролетарскими писателями и с коммунистическими писателями других стран нет.

Лайценс скромно сообщил тихим голосом: мы работаем в подполье. Власть буржуазной Латвии бросает нас, коммунистических литераторов, в тюрьмы и держит там долго. Мы не знаем о том, что делают во Франции Барбюс, в Германии — Бехер. Буржуазная пресса распространяет ложную информацию о литературе в СССР.

У нас нет материала, чтобы иметь возможность со знанием дела опровергать их клевету.

Из сообщений других писателей явствовало, что они находятся во власти тех же обстоятельств и что у них также сильно желание установить постоянный контакт с другими революционными литераторами.

Казалось, что совещание разворачивается, как говорят дипломаты, в духе взаимопонимания и сердечности. Однако здесь были свои подводные рифы.

Дело в том, что еще до открытия совещания Бела Иллеш познакомил Бехера с руководством *РАПП*. Состоялась серьезная беседа, в ходе которой Бехеру изложили взгляды *РАПП*. Рапповцы упирали на необходимость существования крепкой, боевой организации, которая должна неуклонно внедрять большевистскую идеологию в среду литераторов. Уроки рапповцев имели успех у Бехера. С этого дня он стал искренним проводником рапповских идей.

Когда на совещании у Луначарского выступал Барбюс, Иллеш и Бехер наострили уши. Авербах и Киршон строчили какие-то записочки и бросали их Иллешу. Слово взял Бехер. Потом выступил Иллеш. Оба они говорили о ненадежности левых писателей, причем некоторые участники совещания смотрели в это время на Барбюса.

Будучи редактором журнала *Монд*, Барбюс опубликовал несколько статей авторов, которые были известны как троцкистские литераторы. Будь это кто-нибудь другой, Авербах и Киршон наверняка потребовали бы разрыва с ним.

Луначарский был председателем высшего класса, умевшим незаметно, но твердо руководить совещанием. Благодаря присущему ему такту опасность открытого нападения на Барбюса миновала.

Заседали мы два дня, и с пользой. Было создано *Международное бюро революционных писателей*, ставшее ядром широкой организации. Годом позже возник *МОРП — Международное объединение революционных писателей*. Слово «*МОРП*» более десяти лет пользовалось в мире большой популярностью. Это новое слово отражало важные и все нараставшие изменения в мировом литературном процессе. Потребность зарубежных пролетарских литераторов в постоянных контактах и в практическом их закреплении организационными формами, нако-

нец, в поддержке со стороны влиятельных советских пролетарских писателей становилась все настоятельней.

В этом, если хотите, ощущалось изменение соотношения сил в мировой прогрессивной литературе в пользу Советского Союза. Если раньше отдельные зарубежные литераторы стремились оказывать моральную помощь стране новой культуры, заявляя: «Руки прочь от Советского Союза!» — то теперь они уже сами обращались к нам за моральной поддержкой.

К таким контактам их энергично подталкивало время, когда быстро нарастал процесс революционного преобразования сознания. Революционные писатели соединялись и устанавливали взаимные связи с такими же группами в других странах. Это «чувство локтя» представляет собой высокое моральное достижение людей, которые были вынуждены бороться за коллективную победу всего пролетарского класса как одиночки.

Словом, в капиталистических странах возник новый тип писателя и художника, для которых прообразом являлось старшее поколение советских пролетарских деятелей. Эти люди рассматривали работу литератора решительно по-новому и не могли не создать литературу нового типа.

Таковы были те новые значительные явления, которые так или иначе были зафиксированы новым словом «МОРП».

К этим воспоминаниям примыкает еще одна страничка жизни, связанная со встречей с Барбюсом.

Это произошло в 1935 году, когда мой друг Писка́тор, вынашивавший грандиозные планы, в поисках заступников, к словам которых могли бы прислушаться в высоких сферах, обратился к Барбюсу. Писатель пригласил Писка́тора к себе для уточнения целого ряда вопросов, а Писка́тор захотел, чтобы я тоже участвовал в этой беседе.

Барбюс жил в номере люкс большой гостиницы (если не ошибаюсь, это был *Метрополь*). Внешне он мало изменился: все такой же высокий, худой, одухотворенный, отзывчивый. Принял он нас с очаровательной французской любезностью и безмерной вежливостью. Не успели мы с ним поздороваться, как Барбюс обращался к нам лишь: «*Mes chers amis*»¹.

¹ Мои дорогие друзья (франц.).

Он одобрил проект Пискатора и обещал поддержку. Я полагаю, что знаменитый писатель выполнил бы свое обещание. Но это было в мае или июне, а несколько месяцев спустя, осенью, мы были потрясены известием, что этот страстный, добрый человек умер и что тело его завтра прибудет в Москву, а потом с Белорусского вокзала будет отправлено в Париж...

Пискатор, Вольф, японцы Секи Сано и Ито, Мусси-нак, Артур Пик, Маргарита Лоде и чех Роберт Шпицер собрались в конторе *МОРТ (Международное объединение революционных театров)*, чтобы вместе с коллективом сотрудников участвовать в траурном митинге у Белорусского вокзала. Мы вышли довольно поздно, а когда, пройдя по Петровке, оказались на углу Большой Дмитровки (сейчас это Пушкинская улица), то еще издали увидели, что милицейские пикеты закрыли все проходы. Что же делать? Все растерялись. Ведь если мы будем догонять процессию окольным путем, то можем и опоздать. Но вдруг Фридрих Вольф взял на себя командование. Он встал во главе нашей маленькой группы и за несколько шагов до пикета поднял вверх руку. Вольф — высокий, стройный мужчина, с гордо поднятой головой — был одет в черный дождевик. Этот дождевик выглядел словно рыцарский плащ.

Милиционер был ошеломлен: что это такое? Какая-то колонна особого назначения? А Вольф невозмутимо перешел улицу, и мы все спокойно проследовали за ним. Милиционеры даже не сделали попытки спросить, кто мы такие. То же самое повторилось на следующем переходе через Тверскую (ныне улица Горького). Начальник пикета открыл было рот, чтобы спросить что-то у Вольфа, но тот только выше поднял руку и голову, не обратив на него ни малейшего внимания. А по Никитской уже шла большая процессия, направляясь к вокзалу.

Площадь перед Белорусским вокзалом оказалась тесной для массы людей, желавших проводить тело покойного писателя-революционера к поезду, увозящему его на родину...

Что такое *АНР*? Думаю, сейчас найдется лишь небольшое число людей, могущих расшифровать это сочетание букв. Оно возникло на грани 1927—1928 годов и означало: *Ассоциация новых режиссеров*.

В этой организации тон задавали мейерхольдовцы: «экстремисты», такие, как Лойтер, Люде, и «умеренные» — Випер, Крицберг, Урбанович, Рошин и другие. Заметную роль в организации играл также режиссер и критик Самуил Марголин, выступавший за мхатовский психологизм.

Все эти режиссеры искали новые приемы, новый стиль драматургии и спектакля. Поэтому участники ассоциации сошлись на вывеске «новые», а не назывались «пролетарскими», «советскими» или «молодыми» режиссерами. Центральный Совет Пролеткульта, который тогда помещался в роскошном особняке, принадлежавшем до революции миллионерше Морозовой (сейчас Дом дружбы с народами зарубежных стран), по-дружески уступил нам одно из своих помещений.

Мы заседали не так уж часто. Деятельность организации состояла в разработке творческой платформы (то есть творческой программы), приемлемой для нового, советского театра, и в обсуждении спектаклей — главным образом постановок, сделанных анровцами.

Первое время я активно включался в дискуссии. Выступая с позиций *РАПП*, я старался открыть мейерхольдовцам глаза. Они, считал я, занимаются не тем, чем надо, понапрасну растрачивая силы на решение второстепенных вопросов.

Мейерхольдовцы, то есть не только те, кто были непосредственными учениками Всеволода Эмильевича, но и другие его сторонники, проявляли интерес к современной драматургии. Однако прежде всего их интересовала «модель Мейерхольда». Я думаю, что они стремились разделить с другими деятелями советского искусства трудности решения задачи создания театра нового общества, но полагали, что их дело найти лишь революционные формы, то есть новые формы, созвучные стремительному, резкому, бескомпромиссному духу времени. Однако, занимаясь исключительно формой, мейерхольдовцы обрекали себя на поиски, лишённые жизненных соков. Благодаря этому их искусство обескровливалось, соскальзывая на путь формалистических приемов и трюков.

Я полагаю, что анровское объединение не оказало ни малейшего влияния на историческое развитие советского театра. Его деятельность бесславно прекратилась. Но самый факт возникновения *АНР* был явственной приметой

серьезных изменений, происходивших в сфере советского театрального искусства.

Еще некоторое время назад каждый театр представлял собой некий отдельный, строго, почти герметически замкнутый организм. Те, кто работал в *МХАТ*, не интересовались делами своих коллег, работавших в *Малом* или в других театрах. И наоборот. Но в то же самое время в самых различных театрах, в многочисленных студиях и самодеятельных коллективах уже прорастали новые семена, росли молодые, дерзкие, жаждающие радикальных преобразований люди, сочувствующие духу общества, свершившего небывалое смелый социальный эксперимент. Они уже воспринимали пресловутую художническую «изоляцию» или замкнутость как вредную традицию, и примерялись к новым обычаям, например к работе сообща, коллективно, к подчинению индивидуума организации, которая представлялась им огромной силой.

Интерес к преобразованиям и предпочтение коллективизма одиночеству художников ускорили приближение интеллигенции к революции. Позже выяснилось, что этот процесс происходил на широком фронте.

Однажды, выйдя из редакции *На литературном посту*, я столкнулся в коридоре с Анатолием Глебовым, вышедшим из конторы *МОД* (*Московское общество драматургов*), тоже находившейся на третьем этаже герценовского дома. Кто-то тут же познакомил нас. Так был установлен контакт, соединявший меня и Глебова в течение многих лет совместной работы и литературной борьбы.

В момент нашего знакомства Глебову было около тридцати лет. Сразу бросались в глаза его блестящий бритый череп и всегда готовые улыбнуться губы. Он уже успел потерпеть серьезное крушение на дипломатическом поприще, но говорил об этом лишь туманными намеками. Однако один товарищ рассказал мне его удивительно драматическую историю.

...Глебов проявлял большой интерес к восточным языкам. Его послали в столицу Турции, где он занял пост секретаря посольства СССР. Там он столкнулся со сложными вопросами, на которые не всегда находил правильные решения. Глебова исключили из партии, и он оставил дипломатическую службу.

Глебов считал свое исключение временной мерой. С 1928 года в течение многих лет он систематически и терпеливо отправлял во многие инстанции жалобы и просьбы о восстановлении его в партии. В анкетах в графу о партийности он вписывал: «временно исключен». Не знаю, чем это кончилось.

Он показал мне свою трагедию *Загмук*, десятки раз шедшую на подмостках *Малого театра*. Он сказал, что это произведение было попыткой изобразить первое в истории человечества восстание рабов в Древнем Вавилоне на основе исторического материализма. Народ, разумеется, был в нем силой, движущей драматический механизм.

Мне импонировали новации Глебова. Я считаю, что исследователю истории социальной драмы необходимо проанализировать эту первую пробу. Несмотря на традиционалистские пласты, в этой несколько академической драме нетрудно обнаружить плодотворное нововведение.

У Глебова был ясно выраженный интерес: до конца своей жизни он оставался энтузиастом упорядочения и рационализации литературной деятельности. Он сам печатал на машинке свои произведения, но искал более экономные способы технической фиксации текстов. Уже в конце 20-х годов он соорудил магнитофон и наговаривал статьи, речи и даже диалоги. Он расчленял текст пьес ради более легкой его обозримости. Кроме картин он вводил звенья, а в звеньях — многочисленные подвенья.

Организационная деятельность была его страстно любимым занятием. И в группе *Пролетарский театр*, где систематически проводились заседания и доклады, он пунктуально составлял протоколы, точные и содержательные, и тщательно хранил их. Так по горячим следам жизни росло ее архивное отображение.

В нем неожиданно сосуществовали влечение к надежному учету и точности с неудержимой страстью к выдвижению фантастических «проектов» и «прожектов». Нередко он покровительствовал изобретателям (цветовая музыка или цветовая фиксация литературной мысли), как правило, неудачникам, которые отчаянно цеплялись за новые знакомства. Но странное дело: многие проекты, с которыми он возился и которые вначале казались чистойшей утопией, некоторое время спустя были подхва-

чены другими и стали теперь элементарными фактами культурной жизни.

Например, в конце 20-х годов Глебов предложил проводить состязания — олимпиады национальных театров. Долгое время в Главискусстве сомневались: стоит ли показывать в столице национальные театры? В большинстве республик (например, в Узбекистане или Казахстане) преобладал переходный тип театра — от самодеятельного к профессиональному. Но вот в Главискусстве дали согласие. И вскоре в столице блеснули грузины, руководимые Ахметели, *Еврейский театр* из Минска, руководимый Рафальским. Все же в целом первая олимпиада прошла с грехом пополам. Но оказалось, что она дала толчок творческому соревнованию народов и стала началом систематических грандиозных смотров национальных культур.

Однажды А. Лацис рассказала Глебову о политическом значении и художественном своеобразии самодеятельных агитпропколлективов латышского *Гонимого театра*. Он расспросил референта Профинтерна по вопросам культуры Генриха Диамента о том, как обстоит дело в других странах. Узнав, что и там существуют самодеятельные рабочие театральные коллективы, Глебов обратился к руководителю Профинтерна Лозовскому и стал ему всячески доказывать необходимость создания *Международного объединения рабочих театров — МОРТа*. Он же выдвинул фантастический проект — организацию «спартакиад», то есть состязаний зарубежных самодеятельных театральных коллективов. И такая «спартакиада» в Москве состоялась. Играли немцы, французы, чехи, словаки, норвежцы и другие.

Глебов познакомил меня с Афиногеновым, который в то время был директором *Театра Пролеткульта* на Чистых прудах (сейчас в этом здании находится кинотеатр *Колизей*). Афиногенов писал для нужд своего театра инсценировки и пьесы.

Некоторое время спустя мы — пять единомышленников: Лацис, Глебов, Билль-Белоцерковский, Афиногенов и я — предложили Авербаху открыть специальную театральную секцию *РАПП*. Он согласился. На одно из заседаний Глебов прихватил с собой Федора Панферова — сельского учителя, сочинявшего одноактные пьесы для самодеятельных драмкружков. Он лишь недавно переселился в столицу и стал штатным сотрудником *Крестья-*

янской газеты. Панферов стал шестым. Седьмым же был Любимов-Ланской, директор и режиссер *Театра имени МОСПС*. Он опекал Билля и после успеха спектакля *Шторм* ориентировал свой театр на постановки произведений пролетарской драматургии. Восьмым и девятым членами театральной секции были критики Э. Бескин и В. Блюм.

Мы собирались и непринужденно обменивались мнениями по актуальным вопросам театра, читали и анализировали неопубликованные пьесы советских драматургов.

Афиногенов пригласил нас к себе на читку только что оконченной комедии *Малиновое варенье*. Он жил в непосредственной близости от Центрального совета Пролеткульта и от дома «Моссельпрома». Громадный старый дом. Лабиринт лестниц, коридоров, поворотов, дверей. Мы никогда не смогли бы здесь сориентироваться, если бы не Глебов, у которого в этом доме было много знакомых. Он шел впереди и, как опытный лодман, доставил нас по назначению.

Жилище Афиногенова было весьма характерно для тех лет. С одной стороны, оно достойно выражало ранг хозяина — он занимал что-то вроде отдельной квартиры, — с другой же, являло пример хитроумного, типично московского использования помещения. От комнаты средней кубатуры была отвоєвана передняя, отделенная занавесом от спальни, детской, рабочего кабинета. В передней — примус, умывальник, ведро.

...Мы слушали читку первой большой пьесы Афиногенова. Глебов, Лапис, я. Здесь же была худенькая, бледная первая жена Афиногенова. Спокойно спал в колыбели младенец.

Нам — создателям театральной секции *РАПП* — не верилось, что тот, кто читает комедию *Малиновое варенье*, — Афиногенов, ибо он был среди нас всегда самым левым по своим эстетическим симпатиям. Пролеткутловец, безоговорочный почитатель Мейерхольда и вдруг — *Малиновое варенье*, скроенное по модели психологической бытовой комедии?! Небольшое число действующих лиц, небольшое количество картин, простая фабула: обывательское перерождение, приведшее к предательству революционных традиций. Самовар и малиновое варенье представляли здесь в качестве символов застойной сытости и ничтожных удовольствий. Нэц был еще силен и по-

ражение его язвами отдельных работников советского административного аппарата было налицо.

До Афиногенова эта злободневная и острая тема была в наступательно категорической форме поднята в комедиях *Воздушный пирог* и *Матрац* Ромашова. Киршон и Успенский сказали свое слово в *Константине Терехине*, Билль-Белоцерковский в *Штиле*. В это же время, очевидно, Владимир Маяковский замыслил *Баню и Клопа*. Во всех этих пьесах процесс «обуржуазивания» показывался во всей его широте — на производстве, в директорском кабинете, в кабаках и квартирах. У Афиногенова ошеломляло то, что он приглашал зрителя заглянуть вместе с ним сквозь узкую щель в семейную квартиру, где отдыхают герой, его близкие и гости.

Сужение поля зрения резко контрастировало с тогдашними эстетическими представлениями: разве можно таким манером выявить социально-исторические корни и общественную значимость происходившего процесса, который, подобно ржавчине, разъедал революционные устои?

Мы сказали об этом Афиногенову, и он, по существу, никому не возразил. Но, спокойно выслушав наши советы, он не произвел в пьесе никаких изменений. Если не ошибаюсь, комедия *Малиновое варенье* была показана *Театром Пролеткульта*. Зрителей она не привлекла и вскоре исчезла из репертуара.

В эти годы литературная критика, которая называлась пролетарской, марксистской, вычисляла «социологический эквивалент» с помощью самых элементарных операций: лобовая оценка тематики, анкетно-социальное определение главного героя и прямое назначение концовки. Подобная «критика» пользовалась уважением и признанием только в собственной среде, в среде *РАПП*, и лишь короткое время. Суждения и оценки «налитпостовцев» подвергались сильному обстрелу критиков, сотрудничавших в журнале *Красная новь*. «Налитпостовцы» брали реванш, называя в своих выступлениях критиков Воронского, Лежнева и Горбова отступниками от марксизма. Но так было в самом начале. Позже на них уже просто навешивались политические ярлыки и их называли то троцкистами, то зиновьевцами, то бухаринцами.

Красная новь защищала «попутчиков» и литераторов, названных «внутренними эмигрантами», от нападения

«налитпостовцев». Журнал делал упор на эстетическую природу литературы, декларировал известную самостоятельность создателей прекрасного и считал недопустимыми оценки критиков, требующих от художественного произведения прямого воплощения политических лозунгов. Словом, журнал выдвигал иные критерии, иной метод анализа, иное отношение к литературе.

Вожди *РАПП*, дав команду подвергнуть позиции *Красной нови* жесточайшей артиллерийской канонаде, в то же время сами призадумались. И тут они сообразили, что настал срок пересмотреть критические позиции *На литературном посту* и выработать критерии, более близкие к эстетическим.

На страницах *На литературном посту* появились статьи о стилях, в которых делались попытки определить, что такое натурализм, реализм и романтизм. Редакция выдвинула тезис о том, что реализм — это стиль пролетарской литературы. Лично я разделял подобное мнение, но истолкование тезиса казалось мне угрожающе узким и поспешно сформулированным.

Я выступил с академической статьей, предостерегая от суммарного определения, не учитывающего громадного богатства стилевых направлений и их видоизменений. Я не соглашался с категорическим отречением от романтизма и недоумевал, почему «налитпостовцы», так усердно дискутируя о стиле, обходили молчанием вопрос о специфическом методе пролетарской литературы.

Провозгласив исторический подход к эстетическим проблемам, «налитпостовцы» все же сделали шаг на пути к ликвидации эстетической безграмотности. Резко усилившийся интерес пролетарских литераторов к творчеству Толстого и Чехова — таковы были первые достижения в этой области.

В решениях партийных органов по вопросам литературы подчеркивалось, что желательная гегемония пролетарской литературы должна осуществляться на базе создания пролетарскими литераторами более ценных произведений, чем у «попутчиков». Между тем 1926—1927 годы не были урожайными. Люди зачитывались тогда дешевой беллетристикой: полубульварными, как считали «налитпостовцы», книгами Романова и скандально известной повестью Малышкина *Луна с правой стороны*. Проза же «попутчиков» — Федина, Леонова, Паустовского, Пильняка, Каверина, Эренбурга — утверждалась

В то время как подлинная и значительная художественная литература.

Наиболее крупные произведения пролетарского характера, такие, как романы Гладкова, Бахметьева, как поэтические творения Маяковского, создавались литераторами, также не входившими в *РАПП*.

На один из пленумов правления *РАПП* прибыл делегат из Ростовского отделения — это был Александр Фадеев. Длинный, поджарый, с небольшой головой, резко очерченным лицом и глубоко ввалившимися щеками, он почему-то напоминал портреты старонемецких мастеров. Голос у Фадеева оказался неожиданно высоким, юношеским. Смеялся он каким-то высоким, визгливым смехом.

Шепотом рассказывали, что это тот самый Фадеев, который воевал в Сибири против японцев, был делегатом X съезда партии и прямо со съезда вместе с другими делегатами шел по кронштадтскому льду против мятежников.

Мы были знакомы лишь с двумя небольшими книжечками, написанными Фадеевым, — *Разлив* и *Против течения* — повестями о гражданской войне, — в обеих происходило столкновение двух стихий: избыточного гнева, революционной ярости и, я бы сказал, революционного разума.

Фадеев выступил по поводу разногласий с группой Пелевича. Говорил он энергично, разгромно, как и другие, но с несколько более темпераментной интонацией. Он производил хорошее впечатление.

Авербах с должной энергией добился откомандирования Фадеева из Ростова в Москву. Так Фадеев стал членом московского правления *РАПП*. Вскоре мы уже читали его новое произведение, довольно объемистую повесть *Разгром*. Читатели и критики ликовали: замечательно талантливое произведение, какие-то убедительные, новые слова! Признали *Разгром* и противники *РАПП*.

С появлением фадеевского *Разгрома* соотношение сил круто изменилось в пользу пролетарской литературы. В советской литературе этих лет не было ни одного произведения прозы, которое выдержало бы сравнение с *Разгромом*. «Налитпостовцы» писали многочисленные восторженные рецензии на эту книгу и цитировали Фадеева при каждом удобном случае, утверждая, что образы повести являются эталоном, образцом для подражания.

Трудно найти более счастливое сочетание традиционности с новациями, нежели в *Разгроме*. В этом произведении связь с традициями так сильна, что новое не раздражает самого подозрительного, самого пугливого. Но здесь так же, как в произведениях классической пролетарской прозы, — *Неделе*, *Железном потоке*, *Чапаяеве*, предметом изображения были гражданская война и интервенция, а главным героем — комиссар отряда. А то, что конфликт протекает здесь внутри отряда, в одной среде, а не за ее пределами, на первый взгляд казалось не таким уже важным отходом писателя от железной схемы пролетарской литературы, где все красные сплоченно и яростно воюют с белыми разных мастей, с интервентами.

В *Разгроме* противопоставлены комиссар Левинсон и юноша, внутренне колеблющийся между симпатиями к революции и влечением к контрреволюции. Образ колеблющегося юноши был до появления *Разгрома* монополией попутчиков. Они обычно изображали таких половинчатых людей, с явным сочувствием украшая их пестрыми орнаментами интересов: страдания от вечной неудовлетворенности собой, мировая скорбь и т. д. и т. п. Таким образом, незначительные, по сути дела, людишки, паникеры и дезертиры с их ложной значительностью выглядели интересными, эстетически привлекательными личностями.

У Фадеева было другое: внутреннее раздвоение означало двуличие, а истерически эффектная воспламеняемость, которая быстро утасует, позволяла угадать в образе что-то от «левых уклонистов». Вы могли согласиться, что Мечик сложный человеческий тип. Но в то же время его крайности, его слишком быстрые переходы от одного настроения к другому возбуждали брезгливость. Явная историческая несостоятельность этого юноши парализовала интерес к его претензиям на внимание и сочувствие.

В первых произведениях пролетарской литературы доминировали образы красных, защищающих революцию. Как правило, эти герои были выходцами из темной, серой массы. Не произойди революции, они, по всей вероятности, так и остались бы серыми, незаметными людьми. Но история бросила массу вперед, на ярко освещенную тысячами юпитеров арену, к которой были прикованы взгляды друзей и врагов. Они ощупывали грубые, простые лица со всех сторон и стали замечать заложенные в этих людях богатые чувства, широту натуры, энтузиазм, бес-

корыстие, верность, стойкость. Эти выходцы из массы оказались в высшей степени деятельными, в высшей степени бесстрашными. Для них не существовало понятия «безвыходное положение». Такие не сложат оружия, уверенные в том, что непременно где-нибудь откроется выход, спасение. Если же нет — они умрут стоя.

Эти выходцы из гущи народной сильно походили на древних героев народных эпосов и высокой драмы, отличаясь от них своей суровой откровенностью, грубостью речи, поведения, отсутствием красивой позы и возвышенной декламации. Не являются ли, однако, эти плебейские герои — Чапаев, Председатель укома — редкими экземплярами, одиночками? Нет, такая человеческая разновидность встречается часто. Это массовый герой, и он силен тем, что *остается с массой*. Он выбрал путь революции, несмотря на то, что имеются тысячи весомых соображений, в силу которых он не должен вступать на путь борьбы, лишений и опасностей. Но он не только вступает на этот путь, но и добровольно и радостно подчиняется партийному закону железной дисциплины.

Герои Бабеля, Серафимовича и Фурманова очаровывали читателей стихийностью натур, избыточной страстностью, легкой возбудимостью и... какой-то долей безрассудства. Но рядом с Чапаевым был его замечательный друг, комиссар, который исправлял и воспитывал его. Герой же *Разгрома* Морозко, отмеченный стихийностью и колоритностью, был разжалован и занял лишь второе место. Основной писательский интерес сосредоточивался на комиссаре Левинсоне, на образе революционера особого вида, на *большевике*.

Фадеев стремился изобразить в повести гений большевизма, его способность организовывать, воздействовать, предвидеть, руководить. Фадеевский Левинсон наэлектризовывал своей идейной убежденностью, железной волей к победе. С его появлением со всей отчетливостью стала вырисовываться задача пролетарской литературы: создать образ большевика.

«Налитпостовцы» утверждали, что *Разгром* — повесть психологическая, в которой автор исследует характеры и поведение героев в грозной и ответственной обстановке. На мой взгляд, это оценка приблизительная. При строго научном подходе она оказывается несостоятельной. Можно ли считать, что *Неделя*, *Железный поток*, *Чапаев* были произведениями не психологическими? Их герои — яркие,

неповторимые личности. Авторы этих произведений обращали серьезное внимание на выявление душевного состояния и душевных переживаний своих героев и передавали их довольно пластично. Однако мы знакомимся с ними во время сражения. Естественно, что в обстановке боя они не могли *долго* предаваться раздумьям и авторы не могли сосредоточиться на анализе их переживаний. Чрезмерная психологизация оказалась бы искусственной.

Конечно, в это время писателям казалось, что первым делом необходимо рассказать *story*¹, то есть что случилось в ту черную неделю, когда бушевало контрреволюционное восстание, или рассказать о бурной, мучительной одиссее красного потока, несущегося через Тамань. Описывая прошлое, они главным образом думали о поражениях и победах. Они остро ощущали поток истории. И, я бы сказал, в тех рассказах события и люди, прошедшие через них и формировавшие их, находились в классической гармонии, встречающейся в народных эпосах.

Нарушение классических пропорций обнаруживается в большинстве произведений прозы конца XIX века. В *Анне Карениной* так называемый «интерес» романиста и читателей обращен к психологии самой Анны, Каренина или Вронского. Значительно слабее интерес к *story*, рассказу, событию. Быть может, это в известной степени вытекало из самого материала, ведь внешне положение Анны таково, что из него нельзя вывести необходимость или вероятность самоубийства. От писателя требовалось скрупулезное, рентгеновское освещение психологических ран и каверн для того, чтобы убедительно обосновать трагическую катастрофу Анны Карениной.

Герои *Железного потока* и *Недели*, несомненно, временами испытывали неуверенность и растерянность. Но Юрий Либединский, Александр Серафимович показали лишь бегло такие психологические спады. Однако в *Разгроме* Левинсону ведомо чувство страха, но он преодолевает его. В этом проявилась новая тенденция пролетарской литературы — проникнуть в глубоко лежащие пласты души. И то, что Фадеев первый, без опаски отдавая страсти более глубокого исследования душевной жизни, и то, что в повести тем не менее сохранился пафос морального величия героя, стало его прочной исторической заслугой перед пролетарской литературой.

¹ История, фабульное содержание (англ.).

Те, что выступали за создание пролетарской литературы — сотрудники *На литературном посту* и члены РАПП, — были по преимуществу зеленой молодежью. Было там и несколько десятков моих сверстников, были и старики, например седой Александр Серафимович. Были не только партийные и комсомольцы, но и беспартийные. Безусловно, они были сторонниками Советской власти. Все вместе они составили целый боевой отряд.

И тут вспоминались мне первые знакомые в Советском Союзе — одиночки-литераторы и дамы-поэтессы, этикие иронически настроенные личности. За этот короткий срок — два года — таких стало заметно меньше. Они затерялись в толпе... Молодежи нравилась революция. Парни и девушки обожали революционеров и ненавидели отцов-буржуев, отрекались от них, уходили из дому, меняли фамилии. Та часть населения, которая выросла во времена царизма и вначале недоверчиво смотрела на революцию, была самой жизнью поставлена перед необходимостью трезво, без иллюзий пересмотреть свои позиции.

Им стало очевидно, что власть установилась крепкая. По трезвому расчету, в ближайшее десятилетие не предвиделось какого-либо изменения в соотношении сил, которые могли бы благоприятствовать реставрации. Не бессмысленно ли в этих условиях ожидать «чуда», сохраняя статус внутренней эмиграции? Не целесообразнее ли, хотя и поздно, смириться с свершившимся фактом и подчиниться без оговорок установленному революцией порядку? Такова была эволюция людей, еще недавно ревниво оберегавших свои иллюзии.

К этому времени успело также измениться и лицо революционного поколения. Историей еще не был снят вопрос о защите революции. Только теперь судьба Советской власти решалась не на полях сражения, а на полях зерновых культур, в заводских цехах или на транспорте. Подпольщики, профессиональные революционеры, полководцы, бойцы легендарных походов заседали в качестве членов «треугольников» в плохо отапливаемых кабинетах и «берегли народную копейку».

В то же время у советского человека начали развиваться ранее вытесненные исторической обстановкой желания, способности (коротко назовем их потребностью личной жизни) и сложились добродетели и пороки мирного времени. И этот советский человек в новой обстановке поставил свои требования: пусть писатели меня изобра-

жают! Изображать же его так, как изобразили Чапаева, Ковтуха или даже Левинсона, оказалось просто нецелесообразным, поскольку герой этого времени существенно изменился.

Что же это за новый герой, как его изобразить? У этого человека была личная жизнь, правда, ограниченная, но была. Следовательно, надо было ее изобразить. Нельзя было больше утаивать столкновение личных интересов с общественными или безапелляционно клеймить первые. Критерий, с которым раньше было так удобно жить, с появлением преобразенных или новых героев стал весьма сомнителен.

В честь десятилетия Октября *Художественный театр* поставил *Бронепоезд 14-69* Всеволода Иванова. Пьеса и спектакль имели громадный успех. Обычно во время споров эту постановку приводили в качестве неопровержимого доказательства того, что *Художественный театр* способен ставить революционные пьесы и вызывать у зрителей революционные эмоции. Однако единодушного признания среди критики эта работа не получила.

Группа партийной интеллигенции и ортодоксальная пролетарская критика увидели в спектакле «художественников» много серьезных недостатков. В. Блюм выразил это мнение в своей резко критической рецензии. Теперь этот опус Блюма приводится в качестве примера уникального невежества. Но ведь Блюм подходил к спектаклю с существовавшим тогда канонизированным критерием.

Прежде всего он спрашивал: кто же герой в этой пьесе? Вершинин — руководитель операции партизанского нападения на бронепоезд. Но ведь он был крепкий хозяин, вроде кулака по социальному положению. Конечно, были примеры того, как наперекор своей социальной среде какой-нибудь заводчик или сановник вступал в партию большевиков или поддерживал ее, потому что понял историческую справедливость освобождения пролетариата. Но Вершинина никак нельзя было причислить к этой категории. В лучшем случае он не вмешивается в ход гражданской войны. Ему вроде бы все равно — красные или белые, лишь бы только «не обижали» его.

Зачем же было выбирать такого героя, когда кругом бесстрашные революционеры, преданные делу рабочие, бедняки, глубоко осознавшие правоту коммунистических идей?..

Так нас учили, и мы прочно усвоили, что кроме обязательного изображения героини революции пролетарская литература обязана создавать образы пролетарских революционеров. Но в *Бронепоезде* привлекательным был вождь крестьянских партизан, не имеющий никакого понятия о классовой борьбе и ненавидевший белых по сугубо личным мотивам. Это не могло не казаться нам сомнительным.

По пьесе между Вершининым и партийной подпольной организацией, действующей в городе, существует тесный контакт. Понятно, что в лице Пеклеванова партия, по сути дела, руководит Вершининым. Это могло бы в известной степени компенсировать выбор автором героя крестьянского происхождения.

Но постановка *Художественного театра* преподнесла сюрприз, вызвавший наш гнев. В театральном обиходе уже сложилась традиция создания образа партийца. Было определено, как он должен выглядеть, как должен вести себя. В *Театре имени МОСПС*, в *Малом театре* и *Театре Революции* обычно это был коренастый человек, который еще недавно стоял у станка, воевал, был силен и напорист. А на сцене, где на занавесе устремлялась куда-то белоснежная чайка, стоял хилый, чахоточный, близорукий, деликатный человек по фамилии Пеклеванов. Точь-в-точь чеховский интеллигент, пришедший почему-то в спектакль о профессиональных революционерах.

Разрыв между привычными нашими представлениями и воплощением темы у «художественников» был поразителен. Мы старались не замечать, как Н. Хмелев в образе Пеклеванова передавал благородную и мощную силу партийного разума, покоряя непредвзятых зрителей. Мы досадовали на такую диэстетизацию большевика, которая воспринималась особенно остро потому, что Качалов монументально играл Вершинина, а Баталов создавал неотразимого, веселого и живого Васюку.

Бронепоезд имел огромный успех у студентов, комсомольцев, рабфаковцев, рабочих, то есть у той части публики, на которую мы опирались. По логике существовавших до тех пор примет это был «попутнический», компромиссный спектакль, который по своим идейным достоинствам лишь приблизительно соответствовал поставленной задаче. И вот наперекор всем критериям спектакль оказался пролетарским, равным по своему воздействию, а может быть, еще сильнее, чем *Шторм*.

Что же случилось? Очевидно, то, что случается нередко: критерии, которые когда-то годились, обветшали, стали непригодными. Далее нельзя было больше не замечать изменений, произошедших в жизни, и поиски новых критериев для произведений литературы стали безотлагательной необходимостью. Надо нам отдать должное: в конце концов мы поняли эту горькую необходимость и рано или поздно сделали из этого практические выводы. Мы признали свое невежество и сели на аспирантские скамьи, чтобы учиться или переучиваться.

Среди первых партийных литераторов, безусловно обладавших задатками научных работников, были И. Беспалов, А. Зонин, М. Гельфанд. Эта тройка поступила в *Институт красной профессуры* *. За ними — С. Динамов, А. Запровская, В. Ермилов и я попали в *РАНИОН* *.

После празднования десятой годовщины Октября усилилось воспитание квалифицированных кадров в области гуманитарных наук. Литературоведческое отделение *Института красной профессуры* по уставу принимало лишь коммунистов с многолетним партийным стажем. *РАНИОН* помещался в тесном здании на Моховой — много узких коридоров, масса небольших комнат-аудиторий, где обучалось немногим больше двух десятков аспирантов. Был создан *Институт ЛИЯ* (литературы, искусства, языка) при *Комакадемии*. С одной стороны, *ЛИЯ* был высшим учебным заведением, аналогичным *Институту красной профессуры*; в аспирантуру принимали лишь членов партии, но для них был достаточен небольшой партийный стаж. С другой стороны, это было научное учреждение, со своим штатом научных сотрудников. Секция *ЛИЯ* систематически устраивала публичные заседания, которые всегда были посвящены идейно-политическим проблемам.

Двумя годами позже *РАНИОН* направил в аспирантуру *Комакадемии* Л. Тоом, Ф. Панферова, Е. Усиевич, О. Резника, И. Альтмана и других.

В то время когда я начинал заниматься литературной критикой, едва ли не единственным признанным теоретиком в области литературы был Г. Плеханов. Без XIV тома его Сочинений — ни шагу! Но уж если ты проработал XIV том, тогда ты король и мудрец. Вряд ли кто-нибудь из нашей среды читал письма К. Маркса и Ф. Энгельса, а быть может, они еще не были опубликованы. Зато бытовало представление, что Плеханов — теоретик, а Ленин — практик. Но прошло пять лет, и было

сделано открытие: *Материализм и эмпириокритицизм* Ленина не только политический памфлет, написанный в полемических целях, а серьезный научный труд, в котором сформулированы весьма важные методологические принципы. Публикация ленинских *Философских тетрадей* взволновала нас не менее, чем, быть может, физиков публикация эйнштейновской тетради.

В 1925—1926 годах начинающим марксистам профессор М. Фриче казался серьезным авторитетом. По понятиям того времени совсем уж непогрешимых авторов не существовало. И, конечно, Фриче порой доставалось от его зеленых учеников. Но все-таки с ним считались, и его методология исследования усваивалась. Кроме того, мой ментор Б. Иллеш с благоговением сказал нам, что Фриче принимал активное участие в Октябрьских боях в Москве.

Я не перечитывал с тех пор трудов Фриче. Полагаю, что его простое вычисление социологического эквивалента во многих и многих случаях сейчас произведет удручающее впечатление. Но, несмотря на это, абсолютно игнорировать Фриче несправедливо. Теперь легко высмеивать первые, порой нелепые шаги пионеров советского литературоведения. Но тем, кто тогда вступил на новый путь, взвалив на себя тяжелое бремя поисков, надо отдать дань уважения.

В свое время критики, группировавшиеся вокруг *Красной нови*, которые опирались на критическую методологию прогрессивных литераторов буржуазной эпохи, не рискуя никакими издержками, рьяно обвиняли Фриче в догматизме, в упрощенчестве, в чистом социологизировании, в отсутствии анализа формы художественного произведения. В 1927 году и некоторые марксистские круги критиковали несостоятельность методологии Фриче. Им казалась откровением методология, предложенная Переверзевым, которая утверждала, что исходной основой анализа является нерасторжимость единства формы и содержания. Между тем, громко говоря о единстве формы и содержания, Фриче и его последователи — «налитпостовцы» — принимали в расчет только содержание. Художественное произведение трактовалось школой Переверзева как сложная цельность, как *система* образов, между тем как до тех пор художественное произведение рассматривалось критиками как некая сумма образов. Но раз художественное произведение признается как некая

система образов, то вычисление социологического эквивалента становится делом сложным. Здесь надо учитывать соотношение образов между собой, соотношение идей и образов, характеров и еще многие другие обстоятельства.

Школа Переверзева заявляла также о необходимости научного рассмотрения эстетических категорий, таких, как стиль и сюжет, на основе марксистского подхода к анализу произведений искусства. У Белинского, как и у Гегеля, эстетический анализ равнозначен философии искусства: посему единство формы и содержания, которым он оперировал, лишь приблизительное, условное.

Добролюбов и Писарев обладали пониманием общественных процессов и их отражения в произведениях. Но их анализ закономерности появления определенных приемов и особенно формы, которая понималась ими несколько односторонне, опять-таки нарушал единство формы и содержания.

Поэтому постановка Переверзовым всех этих вопросов была встречена с ликованием: вот многообещающий буксир, который выведет наконец критику из состояния неподвижности на широкий простор! Переверзев стал для молодежи чем-то вроде бога. В Москве не было ни одного гуманитарного института, где бы не преподавал он сам или его ученики. Он руководил и нашими районскими аспирантами. Его установки казались мне интересными, но кое в чем сомнительными.

В трудах Плеханова и популяризаторов марксизма (таких, как Фриче) основное содержание труда писателя определялось так: писатель мыслит *в образах*. Переверзев же действительно предлагал следующую формулировку (по существу, выдвинутую уже Кантом и Гегелем): мыслить *образами*. По моим наблюдениям и познаниям, писатель всю свою жизнь накапливает впечатления, мысли, делает известные выводы, что наряду с непосредственным опытом, ощущениями и чувствами создает ту почву, на которой вырастает образ. Так или иначе, осмысление жизненного материала, накопление знаний предшествуют рождению образа. Это учитывал Плеханов, а Переверзев, на мой взгляд, хотел перескочить через эту предварительную стадию. Я думаю, что Переверзев опасливо обходил вопрос о противоречиях между логическим и образным началом. Практически такой подход приводил к дискриминации публицистической и,

скажем, философской литературы, ограничивал маневренность и изобретательность литераторов.

Я увлекался личностью Переверзева, его преподавательским талантом. Он казался мне ученым по призванию. Он мог ошибаться и упорствовать в своих ошибках, но этот ученый искренне искал правду и любил искусство. Будучи руководителем семинара, он удачно пользовался сократовским методом. Он выслушивал сообщение или выступление аспиранта и если не был с ним согласен, то на первых порах не возражал, не старался тут же доказать ошибку аспиранта, а ставил ему вопросы, один за другим. Постепенно он загонял вопросами в какое-то совсем маленькое поле, что называется, в «угол», а уж там задавал аспиранту последний вопрос. В ответ обычно следовало либо растерянное молчание, либо признание: «я неправ».

С исключительной виртуозностью Переверзев однажды использовал свой излюбленный метод против Ермилова — одного из ведущих «налитпостовцев», — который резко критиковал переверзевскую концепцию.

Киршон, Либединский, Фадеев критиковали вульгарную социологию Фриче, но твердо стояли на позициях Плеханова. Эта группа публично заявила, что она является защитницей плехановской ортодоксальности. Она обвиняла Переверзева в отступничестве от Плеханова. Фактически позиция этой группы была половинчатой, она означала ее готовность к более усложненному вычислению социологического эквивалента, но при сохранении основных критериев или основного ключа, то есть *прямой* оценки содержания предмета, материала, темы.

«Группа» истолковывала переверзевское положение о классовой ограниченности писателя как отказ от сотрудничества с «попутчиками», его определение искусства (мышление образами) как декларирование безыдейного искусства и потребовала, чтобы в стенах *Комакадемии* была проведена дискуссия об учении Переверзева. Хотя я соглашался с тем, что многие основополагающие принципы его теории нуждаются в уточнении да и в критике, однако ход и результаты дискуссии с Переверзевым показались мне удручающими. Эта дискуссия велась несколько вечеров подряд в Большом зале *Коммунистической академии*, где лишь за несколько месяцев до этого была «идейно разгромлена» философская школа Деборина. С докладом выступил аспирант *Института*

красной профессуры Щукин, человек, обладавший большим гражданским мужеством. Он взялся оспаривать теоретические положения, которые были сформулированы таким авторитетом, как Переверзев, поддерживаемый к тому же большинством ученых-литературоведов и университетских преподавателей.

Доклад был ученическим, а Переверзев и его сторонники блеснули перед аудиторией остроумием и большой эрудицией.

На второй день дискуссии в *Правде* появилась редакционная статья, в которой заявлялось: Щукин прав, неправ Переверзев. Политически его концепцию квалифицировали как меньшевистскую, как антипартийную. Многие сторонники Переверзева тут же всерьез засомневались в своей правоте и в свою очередь выступили с критикой своего учителя. Ведь *Правда* — это центральный орган партии, и его мнение опирается на более серьезную основу, имеет большее значение, чем мнение или убеждение одного человека или немногочисленной группы людей.

Переверзев был глубоко потрясен тем, что дело приняло такой оборот. Некоторые аспиранты с нашего курса, в том числе и я, провожали его домой, опасаясь, что с ним может случиться беда. Холодным, зимним вечером мы, укутавшись в свои шубы, отправились пешком в путь-дорогу. Нам нужно было пройти от *Комакадемии* до Гранатного переулка. Всю дорогу старик жаловался: «Допустим, — говорил он, — я ошибаюсь. Но я не меньшевик! В юности одно время я был меньшевиком. Но сейчас я не имею с меньшевиками ничего общего! Почему же меня подозревают и оскорбляют?»

В самом деле! Меня тоже удручала крутость критики, которая одним махом уничтожила все — и настоящие достижения и частные удачи, являвшиеся плодом продолжительной исследовательской деятельности настоящего ученого.

«Налитпостовцы» в качестве единственно допустимого стиля пролетарской литературы выдвинули реализм, строго сохраняющий традиции Бальзака, Стендаля, Диккенса, Толстого, Островского, Салтыкова-Щедрина. Это означало, что пролетарская литература должна наследовать лишь критический реализм.

Письма Энгельса и статьи Ленина о Толстом привлекались в качестве авторитетных директивных указаний,

узаконивалось подражание толстовскому плавно текущему слову, его тщательному и обстоятельному психологическому анализу. Канонизировался пристальный интерес Толстого к человеку, который порой поглощал интерес к событиям, к *story*. Кроме того, «налитпостовцы» восприняли от Станиславского, опубликовавшего тогда книгу *Моя жизнь в искусстве*, рецепт создания «живого человека» и его совет искать в добром злое и в злом доброе.

Творческие позиции «налитпостовцев» оспаривались разными группами вне и внутри *РАПП*. Панферовская группа настаивала на предпочтительном изображении в литературе рабочих и крестьян в условиях их производственной деятельности. Панферовцы в этом отношении солидаризировались с пролетарскими писателями, состоявшими в группе *Кузница*.

Существовала еще группа, оспаривавшая традиционализм. Она была несогласна с некритическим использованием классического наследства, с консервацией самостоятельных поисков пролетарской литературы и выступала против сужения поля эксперимента догматическим применением реализма. Ядро этой группы составляли ученики Переверзева. После разгрома переверзевской группы она превратилась в *Литфронт*, к которому принадлежали и Вс. Вишневский и В. Кин, а в качестве теоретиков — Беспалов, Зонин, Гельфанд.

Наша театральная секция *РАПП* занимала так называемую центристскую позицию. Мы признавали полезным применение опыта прошлого, но придавали исключительное значение самостоятельным поискам пролетарской литературы на основе реализма. Поиски лефовцев и мейерхольдовцев мы отвергали как слишком экстремистские. Часто было просто невозможно обнаружить в этих экспериментах связь с реальностью, да и вообще какое-либо содержание. Но мы, как и другие, были сильно озабочены концепцией «живого человека», означавшей отказ от поисков. На этой почве между нами и руководством *РАПП* сперва возник спор, а несколько позже и разрыв.

Ю. Либединский почему-то вдруг пристрастился к драматургии и написал психологическую драму *Высота*. После этого ему стало казаться, что он уже вполне компетентен в театральном деле. К нашему удивлению и раздражению, доклад на подготавливавшемся пленуме правления, который должен был выработать театральную

программу *РАПП*, был поручен Ю. Либединскому. Но он даже не состоял в нашей секции!

Мы получили тезисы Либединского, в которых говорилось, что пролетарский театр должен ориентироваться на *МХАТ*. Мы всегда пребывали на весьма критических позициях по отношению к этому театру и стали протестовать. Нас успокаивали: «Это личное мнение Либединского». Но «личное мнение» Либединского стало официальным мнением правления. Большая часть членов секции ушла из *РАПП* и создала новую организацию — *Пролетарский театр*. Она имела свой статут, выработала свою программу, напечатала ее и распространила.

Спор шел о том, сможет ли *Художественный театр* сравнительно быстро эволюционировать и приблизиться к позициям партийности в искусстве. В этом вопросе Ю. Либединский оказался более проникательным, чем многие из нас. Я же считал такой процесс не реальным.

В течение недолгого времени я сам состоял членом Художественно-политического совета *Художественного театра*, то есть не раз соприкасался с его производственной жизнью. У меня сложилось впечатление, что в этом театре существует непроходимый бытовой консерватизм, что многие его ведущие деятели все еще живут в пресловутой «башне из слоновой кости» и очень неохотно изредка покидают ее. (Все же я не представлял себе такой степени изолированности некоторых деятелей театра от советской жизни, как это описывает в *Театральном романе* Булгаков, единомышленник и поклонник *МХАТ*.) В течение первого пятилетия Советской власти процесс приобщения *МХАТ* к советской действительности протекал крайне медленно. (Об этом нынче неохотно стали говорить. Я не знаю, что за польза от утаивания фактов?) Константин Сергеевич сам подробно описал свою позицию на данном отрезке времени.

Но в начале второго десятилетия Советской власти театр уже сделал несколько шагов к революции, а в 30-х годах вошел в самое русло советского искусства. Репертуарные колебания отнюдь не свидетельствуют об обратном. *МХАТ* удостоивался самого лестного признания.

Подобное сказочно благоприятное развитие этого крупнейшего театра имело, однако, вполне реальную основу — явное изменение внутрисоветской обстановки, о чем я уже говорил. Большую роль тут играла активная культурная политика Советского государства.

Она вдохновляла пролетарскую художественную интеллигенцию, которая своим присутствием, своим энергичным настроем, умелым использованием институтов влияния создала вокруг старых театров новую моральную обстановку, диктующую в свою очередь изменение старых правил игры. Одним из таких институтов был Художественно-политический совет (представители заводов, творческих групп, научных учреждений). На мой взгляд, он оказал полезное влияние на художественную жизнь МХАТ.

Почему-то его деятельность неправильно освещена в одной докладной записке Константина Сергеевича, где он жаловался на то, что Художественно-политический совет навязывает театру плохие, неполноценные пьесы. В этом он видел главную причину художественного упадка театра. Но я могу сказать, что именно в это время не Совет, а руководители театра выбирали репертуар и приглашали нас на читку предлагавшейся ими пьесы. Мы же после читки выносили решение — принять или не принять пьесу.

Я не знаю, кто персонально назначил для читки *Рекламу*, *Страх* А. Афиногенова или *Взлет* Ф. Ваграмова, или *По ту сторону* В. Кина, но очень сомневаюсь в том, что эти пьесы менее достойны, чем, например, *Декабристы* или *Елизавета Петровна* Д. Смолина, выбранные руководством для постановки еще до организации Художественно-политического совета.

Анализ этой любопытнейшей эволюции в социологическом аспекте — где освещалось бы воздействие средств влияния и общего настроения — весьма желателен.

Было бы правильным показать в полную силу, что этот театр эволюционировал, что изменились тематика его спектаклей и стиль игры и что он постепенно постиг искусство классического реалистического изображения. Постановка *Трех сестер* Немировичем-Данченко — вершина этой эволюции.

Факт, который мы условно назовем «импрессионистскими увлечениями» Станиславского, портит схему, устанавливающую прямую преемственность *Художественного театра*, с одной стороны, с театром Щепкина, а с другой — с театром социалистического реализма.

В общем и целом преемственность безусловно существует, однако специфические особенности Станиславского

(его достоинства и слабости, его кардинальные открытия и субъективные увлечения) при такой методологии растворяются и устраниаются как предмет критического исторического исследования. Туманно, неопределенно, лишь в общих чертах говорится о медленном изменении позиции *МХАТ* в первое десятилетие Советской власти. А такая «амнистия» грехов и заблуждений — близорукость. Наши потомки не смогут по достоинству оценить стремительное развитие этого театра в 30-е годы.

Мне предложили стать ученым секретарем театральной подсекции *Комакадемии*. *Комакадемия* фактически превратилась в организацию, ведущую борьбу в области литературы, театра, изобразительного искусства, музыки как с группами попутчиков, так и с *РАПП*. Директором *Академии* был назначен П. М. Керженцев. Его заместителем стал после ухода из Наркомпроса А. В. Луначарский.

Керженцев для театралов легендарная фигура. Его книга *Теоретический театр*, где были изложены первые элементы нового театроведения, представляла собой причудливое переплетение рекомендаций. Автор старался совместить приемы уличного театра, театра жизни (театрализующего жизнь) и театра высокого стиля в духе Романа Роллана, который, следовательно, постоянно вбирает в себя жизнь и перерабатывает ее. Книга переводилась на многие языки и наряду с *Записками режиссера* А. Таирова пользовалась славой Евангелия новой театральной веры.

Ленин критически относился к «алхимии» Платона Михайловича. Керженцева удалили из искусства и перевели на дипломатическую службу. Он был нашим послом в Италии. Потом, кажется, в качестве заместителя заведующего Агитпропом ЦК Керженцев опять руководил литературными делами.

Внешний вид Керженцева действовал успокоительно. Полная, но не слишком, фигура, лицо круглое, глаза тоже круглые. Как и многие другие представители подпольного большевистского поколения, он был человеком доброжелательным и приветливым, проявлявшим терпимость даже к «иноверцам». Но, очевидно, в силу того, что он был серьезно болен, часто капризничал.

В качестве секретаря театральной секции я участвовал в заседаниях дирекции. Несмотря на то, что по сво-

им показателям (как это тогда называлось) секция шла в первом ряду, Керженцев в течение всего первого сезона даже не удостоил меня взглядом. После летних каникул все было наоборот — он оказывал мне всяческое внимание.

Его художественные симпатии и увлечения давали себя знать. Вместе с Беспаловым и Зониным он выступал против «налитпостовцев» на стороне Мейерхольда. Он весьма положительно относился к Вишневскому. В конце концов ему пришлось расплатиться за свои симпатии. После роспуска *Литфронта* Керженцев был отстранен от руководства *ЛНУ*, а на заседании директората в довольно грубой форме деятельность Платона Михайловича была признана неудовлетворительной.

Луначарский мало занимался административной работой, зато он охотно выступал с докладами и учеными сообщениями. В то время Луначарский увлекался Гёльдерлином, лирика которого котируется в Германии чуть ли не выше Гёте. Но вне пределов Германии его мало знали. Поэзия Гёльдерлина очень трудна для перевода, к тому же она витала в идеальном мире, в котором свободлюбивые эмоции были лишены конкретных ассоциаций.

Я помню один доклад Луначарского, где он с энтузиазмом говорил о Гёльдерлине. По тогдашним нормам поэт-идеалист, романтик, утопист должен был бы без всякого анализа быть занесен в число реакционеров. Именно этого яростно требовали аспиранты, один за другим выступавшие после доклада. Они громили Луначарского: он-де рассуждает не как марксист. Некоторые с явным удовольствием, афишируя свою смелость и независимость, сыпали иронические замечания в адрес заместителя директора.

Луначарский терпеливо выслушал иронические эскапады и примитивную аргументацию ораторов. Вышел на трибуну для последнего слова. Сам его доклад меня несколько разочаровал. Я много раз слышал, как хвалили Луначарского-оратора, называя его одним из лучших ораторов Советского Союза, а в этом докладе он не блистал особым красноречием. Но вот его «последнее слово» было великолепно — он метко разил, его шутки были остроумны и полны сарказма — образец полемического азарта!

Анатолий Васильевич, очевидно, обладал таким умом, который нуждается в препятствиях, в противодействии,

в трудностях, возбуждающих в нем особую творческую энергию. (Я убежден, что атмосфера общего согласия, одобрения, отсутствие споров не способствуют умственному развитию.) Луначарский был очень оживлен, и даже люди, ставшие мишенью его остроумных шуток, смеялись вместе с другими, восхищенно внимая словам оратора.

«Налитпостовцы», одержав победу над *Перевалом*, *Литфронтом*, *Комакадемией*, повысили свой авторитет. Но они безрассудно растрачивали нажитый политический капитал. Ю. Либединский опубликовал повесть *Рождение героя*. Это, увы, была мелкая любовная история пожилого и весьма заслуженного старого партийца, ответственного работника. В конце концов этот «герой» как-то вышел невредимым из столь неприятной любовной аварии.

В течение приблизительно полугода вокруг этой теперь полностью забытой повести разворачивалась упорная и бурная баталия. Я ее не перечитывал, но полагаю, что если кто-нибудь из сегодняшних молодых людей возьмет в руки *Рождение героя*, то через несколько минут отложит этот «шедевр» в сторону. Я и по сей день не могу понять соображений рапповцев, поднявших на щит явно посредственную вещь. Они объявили *Рождение героя* произведением, прокладывающим новые пути развития пролетарской литературы, подобно тому как это сделал несколько лет назад *Разгром*.

По своим литературным достоинствам повесть Либединского сильно приближалась к творениям Вербицкой. Главный герой менее всего походил на живого человека современности с присущими ему противоречиями, достоинствами и недостатками. Страна в это время находилась на пороге больших событий: перевод всей жизни страны на рельсы первой пятилетки, коллективизация сельского хозяйства и ликвидация кулачества как класса. Живые герои этого времени были людьми интенсивных действий, энтузиастами, поглощенными общественным пафосом. И противники «налитпостовцев» немедленно поспешили использовать их тактический промах. Они набросились на Либединского и растерзали его вещичку на мелкие кусочки.

В эти и последующие годы «налитпостовцы» в творческом соревновании потеряли темп. Из всей группы в то время только Киришон и Афиногенов, завоевавшие театральную сцену *Судом* и *Страхом*, имели кое-какое литературное реноме. Фадеев после успеха своего *Разгрома*

с новым произведением еще не выступил, а больше фактически почти не на кого было тогда рассчитывать. Представители же другой группы привлекали к себе симпатии широких кругов читателей романом Гладкова *Энергия* и панферовскими *Брусками*. И получилось, что «налитпостовцы» творческое соревнование проиграли.

Несмотря на это, в различных официальных статьях, публиковавшихся в центральной прессе, линия *РАПП* в основном, хотя и с серьезными оговорками, одобрялась. Постепенно *РАПП* стала претендовать на роль монополиста в деле пропаганды партийных решений в области литературы. (Постепенно у вождей *РАПП* развивался вкус к администрированию.) В этот же период возникла идея в целях более совершенной организации писательских кадров, преданных Советской власти, и привлечения их к участию в строительстве социализма значительно расширить рамки *РАПП* путем слияния с ней других групп пролетарских писателей — таких, как *Кузница*, — и одиночек (Маяковский). Это было осуществлено, и организационная мощь *РАПП* сказочно выросла.

В свое время рапповцы резко критиковали роман М. Горького *Клим Самгин*, поскольку по критериям того времени пролетарским писателем мог быть только тот, кто создает натуральный образ революционера-большевика. В горьковском же романе тщательно исследовалась эволюция интеллигента, врага революции. В свою очередь Горький высказал острое замечание по поводу рапповской нетерпимости и грубости (рапповцы обрушились на И. Молчанова — автора строчек, в которых билась тоска и жажда покоя). Этого писателю, увенчанному всемирной славой, не простили. Когда Горький после долголетнего отсутствия в первый раз приехал в Москву, была организована его встреча с писательской организацией, которой дирижировал Леопольд Авербах. Встреча происходила в каком-то унылом зале Дома Герцена. Горький был встречен нарочито прохладно. Рассказывали, — не знаю, соответствует ли это действительности, — что местным отделениям *РАПП* рекомендовалось соблюдать с Горьким сугубо деловой тон и не позволять никому расчувствоваться при встрече с Алексеем Максимовичем.

«Налитпостовцы», ставшие «вождями», в своем кругу оставались веселыми, энергичными, живыми. Помню одну вечеринку, происходившую у Панферова. Федор получил

новую квартиру, а его роман *Бруски* вышел в свет. Панферов позвал в гости друзей и единомышленников: Авербаха, Либедиянского, Фадеева, Киришона, Ермилова, Безыменского, Аяну Лапис и меня. Среди приглашенных был один «чужой»: человек небольшого роста, хрупкого сложения, одетый в костюм донского казака. Он был задумчив и все время молчал. Это был автор нового романа *Тихий Дон*.

В литературных кругах о нем говорили как о новом и крупном писательском таланте. Михаил Шолохов как-то сразу оказался в центре литературных дискуссий. Архипролетарские литераторы, брызгая слюной, доказывали, что Шолохов совсем не случайно выбрал объектом изображения зажиточных донских казаков. Все произведение, уверяли они, отдает кулацким духом. Какой-то графоман заявил, что он давно знаком с Шолоховым и давал ему читать свой дневник, материалы которого писатель широко использовал в *Тихом Доне*. Было затеяно целое дело с допросами и экспертизами...

Шолохов сидел молча, а «ребята», пившие в дозволенных пределах, были очень оживлены. Они мистифицировали «оппозиционного» Безыменского, азартно пели, отдавшись стихии проявления своей шумной силы.

Но они уже были подпорчены. Что было этому виной? Богатство? Нет, в Советской стране богатство потеряло свою притягательную силу.

Обычно люди желают богатства потому, что оно обеспечивает им блага, наслаждения, комфорт, и еще потому, что испокон веку в обществе богатство придавало силу, влияние, возможность распоряжаться другими. Словом, богатство — власть. А наше общество, отказав своим лучшим деятелям и сторонникам в богатстве, доверило им власть, решение судебных производства и судеб людей...

Не обязательно, чтобы власть портила, но весьма легкомысленно недооценивать ее способность возбуждать страшные инстинкты.

На первых порах в вождях *РАПП* жил пафос общественной пользы, то есть страстное стремление принести пользу социализму, партии, и осязающая радость от сознания, что они больше других способны своим служением принести пользу. Но их подстерегала опасность властолюбия и радость от служения незаметно перешла в радость от мысли, что их воля, их желания воплощаются

в действиях целого коллектива. Они полагали, что человек менее способный, менее толковый, менее понимающий, да к тому же мешающий им своими возражениями, предположениями и иными концепциями причиняет слишком много хлопот, вынуждая транжирить на него драгоценную и умственную и волевою энергию, расточать дефицитное время. Постепенно избавление от возражавших, да и вытеснение соперников стало в своем роде единственной потребностью, которая удовлетворялась автоматически. Они становились все более жестокими и менее разборчивыми в средствах. Совесть больше уже не ставила вопрос, пойдет ли это на самом деле на пользу... И вот пренебрежение к другим, выросшее на «идейной основе», закономерно выродилось в наслаждение от утверждения своего «я».

Руководители *РАПП* были нетерпимы к самой элементарной критике, не желали выслушивать какие бы то ни было возражения или рекомендации. Стоило Панферову и его друзьям — Ильенкову, Исбаху, Новичу — не выразить восторга по поводу выхода в свет *Рождения героя*, стоило им не согласиться с ермиловской теорией «живого человека», как они попали в опалу и методически подвергались публичной дискредитации. Авербаху удалось поднять против Панферова даже Горького. И если бы ЦК дал «наливчостовцам» полную волю, они приклеили бы панферовцам какой-нибудь политический ярлык.

Невозможно забыть, как был обставлен прием Маяковского в *РАПП*. Просьбу Маяковского о приеме в ряды *РАПП* удовлетворили, и, если не ошибаюсь, он был сразу введен в правление. Но на первом же пленуме правления *РАПП*, на котором присутствовал Маяковский, его поэзия и «еретические» высказывания подверглись уничтожающей критике. Ему припоминали каждую неточную формулировку многолетней давности, его подвергли настоящей экзекуции, которой командовали Ермилов и Гроссман-Рощин.

Подобные зрелища были нам уже знакомы, и все же обстоятельно подготовленное грубое публичное шельмование Маяковского произвело жуткое впечатление. Я помнил, как Маяковский всегда свободно и гордо выступал на диспутах, отвечал на каждый выпад метким контрударом. Но здесь он слабо защищался от этих мелочных и злобных нападков. В смирении этого гордого и легко ранимого ведлика чувствовался надлом.

Вожди *РАПП* неизменно чинили расправу над теми, кто пытался обороняться. Они добивались своеобразного откомандирования «неблагонадежных» из Москвы и дискриминации этих людей в издательствах и журналах. Они не были склонны шутить, если издатели проявляли признаки неповиновения.

Не могу в этой связи не рассказать о вопиющем случае, происшедшем с Успенским. Успенский — подпольщик, прошедший через множество испытаний. Накануне первой мировой войны он попал в иностранный легион и вырвался оттуда, выскочив на ходу из поезда, мчавшегося через пустыню. В Москве он стал директором издательства *Театкинопечатъ*. Но вот он дал указание редактору театрального журнала *Новый зритель* печатать материалы группы *Пролетарский театр*. Рапповцам это не понравилось, и вскоре им представился случай «наказать» Успенского за поддержку противников *РАПП*.

Как раз в это время проводилась кампания по проверке финансовой дисциплины и ведения хозяйственных дел. Рапповцы пустили слух, будто в издательстве *Театкинопечатъ* были допущены злоупотребления. Общественные ревизоры составили доклад, из которого явствовало, что Успенский и его ближайшие сотрудники замарали себя нечистыми делами. По тогдашнему обычаю, над виновниками был устроен общественный суд. Их сфотографировали, а портреты поместили на «Доске позора».

В роли общественного обвинителя против Успенского выступил суровый Владимир Киршон. Пережить весь этот позор у Успенского не хватило сил. Позже оказалось, что его оклеветали.

Не всегда расправа рапповцев приводила к такому исходу, но произвол и преследования травмировали многих товарищей. Авербах ненавидел Глебова, и только потому, что попытки сделать Анатолия Глебова своим послушным орудием провалились. Его ввели даже в секретариат, но, несмотря на это, Глебов не покорился и вышел из *РАПП*.

В те годы Глебов был, пожалуй, одним из немногочисленных театралов, искренне, по зову души интересовавшимся национальным театром. Он много ездил по республикам и серьезно изучал проблемы национальной формы в пролетарском искусстве. Как и многие другие, Глебов восхищался блестящими, пружинистыми спектаклями Сандро Ахметели. Он предпочитал его другому ма-

стеру грузинского театра — К. Марджанову. Я разделял мнение и оценку Глебова, но отдавал себе отчет в том, что «чужому» человеку, лишь поверхностно знающему традиции национальной культуры, весьма трудно судить о достоинствах, успехах или заблуждениях того или иного мастера.

В самой Грузии театральная публика раскололась на два лагеря. Ахметели был кумиром одного, Марджанов — другого. Сторонники Марджанова были глубоко оскорблены высказываниями Глебова в пользу Ахметели. И вот один из партии Марджанова — С. Амаглобели — собрал различные материалы (неточные формулировки, поверхностные характеристики, неудачные обороты речи) и «сконструировал» обвинение против Глебова в поддержке буржуазного национализма. На основе этого «материала» Авербах поднял вопрос о Глебова на «принципиальную высоту». Глебов был на длительное время выведен из строя. Автор *Власти, Инги, Роста* стал одиозной фигурой. Театры не ставили его пьес, несмотря на то, что его пьесы, быть может, суховатые, были интересны по тематике.

Итак, творческие установки «налипостовцев» порождали острые разногласия, а тиранический режим «вождей» вызывал негодование. Протестующих становилось все больше. А. Серафимович, Ф. Панферов, П. Юдин и, наконец, Л. Мехлис высказывались за отстранение Авербаха и его ближайших сотрудников от руководства. Вопрос должен был быть решен как можно скорее, тем более что в последние годы все шире разворачивался процесс объединения пролетарских писателей: в *РАПП* вошли не только «одионок» — Маяковский, Багрицкий, — но даже целые группы пролетарских писателей. Например, группа *Кузница* прекратила свое самостоятельное существование, и ее члены вступили в *РАПП*. Призыв к объединению «пролетарских сил» в литературе настойчиво пропагандировался газетами.

Наступили апрельские дни 1932 года. Осведомленные лица передавали: «Конец Авербаху!..» 20 апреля газеты сообщили, что по решению Политбюро ЦК ВКП(б) *РАПП* ликвидирована. Предполагается осуществить создание организации писателей, в которую могут быть приняты все квалифицированные литераторы — и те, кто называл себя пролетарскими, и те, кто не назывался пролетарскими.

Это решение ошеломило равно как «налитпостовцев», так и их противников, ибо до этого дня классовая дифференциация писателей считалась чем-то абсолютно неоспоримым и столь же естественным, как то, что солнце светит днем, а не ночью. Предстояло еще свыкнуться с мыслью, что с этого памятного дня советская литература будет развиваться без каких-либо подразделений на «тех» и «других». У многих это вызвало сомнения и даже внутреннее сопротивление. Некоторым казалось, что создание единой организации всех писателей, проживающих в Советском Союзе и идейно признающих Советскую власть, являлось организационной реализацией теории об едином потоке советской литературы, сторонников которой годами громили рапповцы, эти «блюстители чистоты марксизма». Группа видных литераторов «налитпостовцев» поставила вопрос о пересмотре решения, вынесенного ЦК 20 апреля.

В советской литературе всегда были писатели хорошие и разные. Вот, к примеру, А. Серафимович написал эпопею *Железный поток*, а К. Федин, которого я и тогда высоко ценил, повесть *Братья*. Оба произведения — талантливые и советские. Но с точки зрения их помощи в формировании социалистического сознания людей, а также с точки зрения их верности исторической правде — эти произведения неравноценны.

Железный поток дал нам, нередко путавшимся в каких-либо противоречивых частностях или упорствующим в отстаивании принципа постепенного, эволюционного развития, представление о целом.

Серафимович помогал увидеть бедствия и величие нового времени. Безусловно, в первом десятилетии после Октября повесть Серафимовича была с точки зрения воспитания революционных чувств гораздо важнее, нежели повесть Федина. Даже после окончания гражданской войны положение оставалось тревожным. Мысль о возможной реставрации старых порядков у одних пошевеливалась вполне осознанно, у других подсознательно таилась где-то. В городах изпаны вели бескровную партизанскую войну, а в селах кулаки стреляли в сторонников революции. Преданные делу революции литераторы хотели, чтобы появлялось больше *Железных потоков*, чем *Братьев*. Они объединялись и называли себя пролетарскими писателями, потому что более решительно, чем другие, воевали за общество, руководимое пролетариями, и более

энергично добивались признания своего направления.

Партия и государство, кровно заинтересованные в ускоренной психологической и моральной советизации людей, ожидали, что им окажут пользу писатели, называвшие себя «пролетарскими», что они будут оказывать серьезное влияние на читателей и на других писателей.

Рапповская критика, перед которой открывалось широчайшее поле деятельности, стала давать писателям оценки, исправлять заблуждения и направлять литераторов на путь воплощения в их творчестве важнейших тем современности. Рапповские критики стыдили сомневающихся, глашатаев старых понятий и оценок и «уничтожали» пасквильентов. На каком-то отрезке времени существование *РАПП* было *полезным и даже необходимым*. Но постепенно она узурпировала права неофициального ведомства. Она осложняла процесс развития советской литературы. Потребовалось время, чтобы литераторы смогли целиком проникнуть в логику апрельского решения ЦК, по которому была распущена не только *РАПП*, но и все без исключения творческие группы, фракции, объединения...

В 1932 году политическая прогностика установила, что день, когда можно будет говорить о наличии бесклассового общества, — близок (1934). Полезно было уже начинать мыслить иными категориями, покончить с автоматизацией общества и литературы. Итак, на повестку дня встал вопрос об организации Союза советских писателей и, соответственно, о создании более широкой поэтики, получившей название «метод социалистического реализма».

(Метод социалистического реализма фиксирует задачу создания общими силами всех писателей (а не только пролетарских), новой литературы (по содержанию и по форме). Реорганизация литературного дела была понята мною именно так.)

Нам, пролетарским критикам, здорово мешали неопытность, малограмотность, привычка к примитивным анализам, к нередко надуманной дифференциации, догматизму в оценке произведений литературы. Мы чувствовали, что тирания привычных представлений, познаний сковывала нас. Как вырваться из проклятого автоматизма? Как писать? Сперва некоторые культивировали описательство, рассуждения «по поводу». Я же был убежден, что, анализируя литературные факты в аспекте целой историче-

ской эпохи, критика принесет обществу пользу. А если это так, то прозорливое исследование художественных экспериментов подразумевается само собой. Я не знаю, как оценят нашу работу потомки. Мы, критики, имели разные эстетические вкусы и симпатии, разными были у нас и степень культурной подготовки и степень таланта. Но заверяю читателей, что критики тех лет без страха взялись выполнить поручение партии — помочь вырасти искусству нового и молодого общества.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ПИСКАТОР В МОСКВЕ И СТРАНАХ МИРА

Спектакли Пискатора обнаружили его ярко выраженную способность к пластическому воплощению всего многообразия жизни. Его привлекало кино. Стремительная фантазия толкала его выйти в просторы только что открытого края. Еще больше, чем Мейерхольд, о режиссуре которого на Западе говорилось много и обстоятельно, повлияли на развитие театральных принципов Пискатора фильмы крупнейших советских режиссеров Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, шедшие в Берлине с триумфальным успехом.

В Москве предполагалось экранизировать рассказ тогда еще мало известной писательницы Анны Зегерс *Восстание рыбаков из села св. Барбара*. Это должен был быть фильм с грандиозными массовыми сценами. Пискатор с энтузиазмом принялся за дело, окружив себя многочисленными советскими и немецкими литераторами — сценаристами, консультантами, сотрудниками. Вместе с ними он тщательно выверил сюжет с точки зрения идеологического и художественного звучания; подобную процедуру он называл «анализом произведения». Писались сотни различных вариантов сценария. Несколько недель Пискатор провел в Мурманске изучая технику рыбной ловли. Были проведены съемки в Одессе. Он работал серьезно, продуманно и довольно расточительно.

Замыслы немецкого режиссера были близки замыслам Эйзенштейна, творца *Стачки*. И осуществлялись они соответственно своеобразному творческому темпераменту Пискатора, следовавшего прежде всего за революционным движением мысли.

Но искусство советского театра и кинематографии, с воодушевлением выполняющее социальный заказ 20-х годов — запечатлеть в художественной форме тему революционного переворота, гражданской войны, — направилось к новым берегам. Новая фаза в развитии страны —

всеобщее наступление социализма по всему фронту — поставила новую задачу и перед художниками, прежде всего задачу воспитания социалистического мышления в период мирного строительства. Необходимая перестройка создала значительные творческие трудности для Эйзенштейна и Пудовкина. Не удивительно, что Пискатор, который сменил не только географическое местоположение — Германию на Советский Союз, — но к тому же и в Советском Союзе очутился в иной исторической и социальной обстановке, — упорно шел по старому пути.

Пискаторовскому фильму грозила опасность превратиться в грубую схему. Его выручило необыкновенно яркое и конкретное воображение. В сценарии есть эпизод, где рыбаки провожают на отдаленное кладбище своего товарища, павшего жертвой жестокости торговцев-капиталистов. Они надевают свои праздничные наряды — черные узкие старомодные сюртуки, высокие жесткие цилиндры. Они торжественно шагают в своей напыщенной чопорности! Жалкая зависимость честных тружеников от обычаев старины и в то же время их стремление походить на «верхушки общества» было подмечено и выражено удивительно метко. В последующих кадрах процессия сталкивается с «убийцами». Мгновенно они порывают со всеми этими условностями: слетают почтенные сюртуки, отбрасываются в сторону цилиндры; рыбаки обрушиваются на своих мучителей и эксплуататоров. В эту бурную сцену вкладывалось огромное и богатое содержание: рождение революционного порыва. Эпизод настолько понравился Пискатору, что он начал показывать это восстание, вопреки соображениям целесообразности, в бесконечных вариантах и ракурсах, по существу повторяющихся. Идея утратила силу воздействия и жизненность. Эпизод стал утомлять.

Фильм *Восстание рыбаков* приняли по-разному. Кое-кто был покорен стихийностью образов, кое-кто выдавал оценки, указывая, что это хорошо, а то плохо... Глухо говорили об издержках новаторства. Вне всякого сомнения оставались художественная добросовестность и оригинальный творческий талант Пискатора. Был запланирован новый фильм, нечто вроде немецкого *Броненосца «Потемкин»*: восстание кильских матросов. Оно хотя и было подавлено, но осталось в истории подобно землетрясению, основательно поколебавшему фундамент здания

вильгельмовской Германии. Предполагалось использовать для сценария роман Т. Пливье *Кули кайзера*.

Подготовительная работа по сценарию была проведена самим Пискатором и многочисленной группой его сотрудников и добровольных консультантов. Одновременно он развил энергичную организационную деятельность. Докладные записки, которыми бомбардировались различные советские учреждения, содержали детальные предложения по улучшению процесса кинопроизводства, который действительно в этом нуждался. Ведь на немногочисленных крохотных киностудиях в ту пору были вынуждены бок о бок работать разные творческие, производственные группы; они не ладили друг с другом. Допустим, что режиссеру повезло и рабочие в порядке исключения успели вовремя поставить декорации и съемки могли начаться точно по расписанию. Если работа с актерами не клеилась, то репетировали в течение всего отведенного времени в этой декорации. Если же работа шла хорошо и эпизоды снимались быстро, то счастье творческого настроения неожиданно оборачивалось неприятной стороной — пока подготовят новую съемочную площадку, пройдет немало времени. Энергичный режиссер, разумеется, может репетировать с актерами, однако репетиции без декорации в кино все-таки не серьезны. Если же режиссер не репетирует, актеры слоняются без дела — и тогда творческая готовность, собранность рассеивается.

Допустим, режиссер и его штаб торопили рабочих. Помощник режиссера докладывает: «Пожалуйста, декорация поставлена, сценическая площадка готова».

Включают юпитеры, торжественно объявляют: «Внимание!» Но тут член месткома показывает на часы — стоп! — репетиционное время истекло. Хорошо, если завтрашний день в распоряжении этой же группы, тогда потрудились не напрасно, тогда завтра будет польза от проделанной работы, а если же запланирована съемка другой группы, — придется убрать декорации, подготовленные с такой затратой труда и времени.

Вести из Германии становились все хуже и хуже: Гинденбург подписал назначение Гитлера на пост рейхсканцлера. Вскоре после этого произошел провокационный поджог рейхстага, и начался массовый фашистский террор против демократически настроенных слоев населения, целью которого было стремительное превращение Герма-

нии в унифицированную фашистскую Третью империю. Мы, немцы, находившиеся в Советском Союзе, были охвачены гневом против палачей немецкой свободы. Но еще сильнее гнева было чувство стыда — мы были далеко от выстрелов, в то время как наши товарищи и коллеги истекали кровью в гестаповских застенках или же, словно затравленные звери, скрывались в подполье. А разговаривая с нашими советскими друзьями, мы опускали глаза — нам казалось, что мы обманули их доверие. Хотелось скорее начать работу идейным оружием. Пискатор отказался от постановки *Кули кайзера*. Нужно было стремительно выпускать боевые антифашистские короткометражные фильмы, воспроизводившие по горячим следам фашистские злодеяния. В качестве первого сюжета было выбрано следующее происшествие: во время «ночи длинных ножей» (30 июня) был убит один высокопоставленный чиновник, придерживавшийся консервативных взглядов. Через несколько дней вдове была доставлена по почте урна с прахом покойного. К посылке прилагался счет — стоимость кремации, урны и почтовых расходов. Подобное абсурдное сочетание незаконного убийства с бюрократической жестокой аккуратностью просилось на экран.

Мы засели за сценарий. И тут на конкретной творческой работе я понял, что Пискатор обладал поразительным талантом драматурга. Однако вскоре эта работа была приостановлена из-за назначения Пискатора на должность председателя *МОРТ*.

Седьмой съезд Коминтерна принял по докладу Г. Димитрова резолюцию о новой стратегии борьбы с фашизмом: создать единый рабочий и широкий антифашистский народный фронт для борьбы против фашизма. Это означало помимо всего прочего сплотить воедино всех демократически, антифашистски настроенных деятелей среди художественной интеллигенции; а таких во всех странах было немало, но, будучи разрозненными, они почти ничего не знали друг о друге и отчаивались в своем одиночестве.

В то время существовало *Международное объединение рабочих самостоятельных театров*, постоянная резиденция которого находилась в Москве. Там в дружеском сотрудничестве вместе с советскими товарищами — Диаментом, Глебовым, Афиногеновым, Подольским — работали японские, китайские, чешские, латышские и немецкие деяте-

ли культуры. Туда поступали сообщения из всех стран, в которых действовали рабочие театры. Эта организация оказалась полезной для многостороннего обмена опытом. Следовательно, *МОРТ* явился уже готовой организационной формой, которая в новой исторической обстановке могла быть использована для объединения профессиональных художников всех стран в их общей борьбе против фашизма. Лучшего кандидата, чем Пискатор, на должность руководителя *МОРТ* трудно было сыскать. Быть может, ему казалось, что здесь будет достаточно его громкого имени, парадного представительства и он прекрасно сможет совместить эту почетную должность с творчески полнокровной деятельностью. Пискатор был человеком творческим с головы до ног, но он отставил свои личные творческие увлечения и отдал этому важнейшему политическому делу не только свое имя, но и весь свой талант, всю свою невероятную энергию.

Мы работали в нескольких крошечных комнатах на третьем этаже огромного здания Петровского пассажа. Внизу, под нами, на дне огромного котлована бушевали потоки покупателей, штурмующих лотки с дефицитными товарами. Там нас навестил чешский мастер сценической сатиры Э.-Ф. Бурриан. Там была установлена постоянная переписка с театральными деятелями Польши, в частности с Леоном Шиллером, революционными постановками которого Пискатор очень интересовался, с Онеггером и Алланом Бушем. Завязались контакты с Брехтом, Эрнстом Бушем. Пискатор выдвинул план-максимум: организация отдела, занимающегося распространением пьес советских и иностранных прогрессивных авторов; издание еженедельного театрально-политического журнала по типу прогрессивных немецких журналов *Die Schaubühne* (Сцена) и *Das Tagebuch* (Дневник), где публиковались бы методические материалы по режиссуре, актерскому мастерству, музыке, балету и эстетике. В кратчайший срок *МОРТ* должен был превратиться в широко разветвленный антифашистский культурный центр. Работали горячо. *МОРТ* лихорадило.

Антифашистское движение деятелей культуры в области театра находилось в самом зародыше, в различных странах оно развивалось по-разному. По этой, а также и по ряду других причин практические результаты не могли сказаться сразу. Но я думаю, что направление и содержание работы были выбраны правильно.

Работа никогда не прекращалась, даже дома — вечером собирались приятели, друзья, поглощенные теми же мыслями и планами, которые обсуждались в Петровском пассаже. Пискатор постоянно консультировался у В. Пика, Гопфнер, Готтвальда и других. Встречаясь случайно с каким-либо влиятельным человеком, он сразу же пытался использовать эту возможность, чтобы заинтересовать его делами *МОРТ*. То он дежурил у Кольцова, то просил М. Горького принять его и искал встречи с Роменом Ролланом, когда тот гостил в Советском Союзе.

Стало известно, что приехал Гордон Крэг. Крэг любезно сразу же согласился встретиться с нами. Человек высокого роста, с седой головой, спортивной фигурой, без чопорности и излишней вежливости, — он вообще соответствовал стандартному представлению об англичанине. Крэг хорошо владел немецким языком, и мы говорили по-немецки. Предложение Пискатора энергично включиться в антифашистскую борьбу было выслушано им без особого энтузиазма. Во время беседы о фашизме и его мракобесии Крэг заметил, что, как он понимает, Геббельс и другие лидеры ничего не имеют против Пискатора, и он, Крэг, если только Пискатор пожелает, готов приступить к переговорам о его возвращении на родину. Пискатор ответил, что ни о каких переговорах с фашистами и речи быть не может. Я отнюдь не предполагаю, что у Крэга могли быть хотя бы малейшие симпатии к фашистам, скорее, это довольно странное предложение объясняется неимоверной политической наивностью Крэга, художника уже не молодого. Очевидно, он почувствовал ту серьезнейшую творческую трагедию, которую переживает всякий художник, покинувший страну, где он вырос, и вынужденный жить в стране, где отсутствует необходимая для художника стихия родного языка. И ему захотелось помочь Пискатору обрести элементарные условия для творчества. Для людей типа Крэга была лишь единственная форма существования — творчество, и ради этого ему казалось простибельным примириться даже со злом.

В Советский Союз приехал граф Карой. Этот отпрыск самой высшей венгерской аристократии слыл сторонником красных, в Австрии и Венгрии его называли «красным графом». После уничтожения господства Габсбургов в Венгрии поднялась волна революционных настроений — во главе созданного правительства стал Карой. Скоро он вышел в отставку, власть перешла в руки вен-

герских Советов во главе с Белой Куном. При хортистском режиме Карои находился в эмиграции и стал «деловым человеком», занимаясь в числе прочего и вопросами кино. Пискатор вел с ним какие-то переговоры о создании международного антифашистского киноконцерта. У Пискатора часто бывали Эрнст Отвальт, которого он пригласил в качестве сценариста, Ф. Вольф, М. Кольцов, Бела Кун, Макс Гельц и другие. К концу 20-х годов слава Макса Гельца, командира восставших рабочих в Тюрингии, гремела по всей стране. На митингах и собраниях в честь великих праздников он непременно сидел в президиуме, выступая с пламенными революционными речами. В Москве, Ленинграде и других городах его имя было присвоено заводам и клубам. Вскоре Гельца, проявившего незаурядные военные способности, послали учиться в Военную Академию.

Внешность Гельца гармонировала с его характером. Для актера, который хотел бы отыскать в жизни прототип легендарного бунтаря — скажем, Данко, — он мог бы служить идеальным образцом. При своем небольшом росте Гельц был атлетически сложен; широкое открытое лицо, горящий взгляд; весь он — словно свернутая пружина, напряженный, готовый в любой момент взорваться. Такому человеку нелегко жилось в стране, где уже сложились твердые правила поведения и дисциплины. Гельц часто заходил в *Метрополь* к Пискатору, потом вдруг исчез и появился уже спустя какое-то время... Позже мы узнали, что он совершил дисциплинарный проступок и был исключен из партии за нежелание признать свою вину. Не помню сейчас, каким образом, но его партийные дела уладились. Потом я совсем потерял его из виду. Очевидно, он в ту пору уже переехал в Горький, где вскоре утонул.

В годы моей юности венские буржуазные газеты пугали обывателя именем Бела Куна, который, будучи руководителем правительства Советской Венгрии, проводил первые мероприятия по советизации страны. В Советском Союзе говорили, что он недостаточно энергично осуществлял союз с крестьянством, однако буржуазия рисовала в самых черных красках образ «злодея» Бела Куна... Она разразилась потоком истерической ругани, узнав, что после разгрома Советской Венгрии Куну удалось спастись. Потом, когда стало известным, что Кун находится в Советском Союзе и работает в Коминтерне, всякий раз, при

любом революционном выступлении или крупной стачке в любом уголке земного шара буржуазия кричала: «Ну, конечно, опять этот Бела Кун!»

В 1929 году Кун некоторое время нелегально жил в Западной Европе. Навещал он и Вену. Кун тосковал по венским кафе; однажды желание посетить такое кафе стало неодолимым, и, тщательно загримировавшись, Кун зашел туда. Однако он недооценил великолепной памяти венских кельнеров. Один из них узнал Куна, несмотря на то, что прошло десять лет с того дня, когда он обслуживал гостя, ставшего впоследствии «бунтовщиком номер один». В кафе Кун и был арестован. Венские газеты напечатали крупными буквами известие о победе над ненавистным коммунистом, предвкусывая кровавую расправу над ним. Однако Советское правительство добилося его освобождения и возвращения в Советский Союз. Когда я познакомился с Куном, он чувствовал себя нездоровым, был беспокоен.

Личность Пискатора оказала неотразимое воздействие на Куна, несмотря на то, что его эстетические симпатии находились в противоречии с новаторскими устремлениями Пискатора. Кун часто бывал у него и как «добрый дядюшка», терпеливо выслушивал жалобы нетерпеливого Эрвина, утешая его тем, что когда-нибудь его великолепные планы сбудутся. Однажды каким-то шумным вечером мы вышли на улицу и, продолжая взволнованную беседу, переходили улицу. Легковая машина прямо наехала на Куна — каким-то чудом миновала опасность. Он побледнел, но бодро продолжал беседу... Смерть пока что обошла его, но через два года его жизнь оборвалась.

Прошло полгода — и Пискатора одолело беспокойство: надо выдвигать что-то новое, выходить на новые рубежи... Несмотря на упорство Пискатора, настойчиво и методически бомбардировавшего докладными записками все возможные и невозможные инстанции, *МОРТ* не имела средств — мы не смогли выпустить ни еженедельника, ни методических материалов. Новые планы были еще грандиознее и еще дороже прежних: производство антифашистских фильмов, ни больше ни меньше как на международный рынок... Поскольку в ту пору до синхронизации еще не додумались, распространение звуковых фильмов было целесообразно лишь в той стране, где зрители понимали язык, на котором говорили в фильме. На иностранных языках можно было риск-

нута показать лишь самые доходчивые картины. Пискатор предлагал пригласить на работу в Советский Союз группы киноактеров разных национальностей — французов, англичан, немцев. Один и тот же сценарий снимается на разных языках и показывается в соответствующих странах.

Чтобы компенсировать колоссальные расходы, связанные с приглашением зарубежных актеров, Пискатор предложил подготовить во время съемок театральные спектакли и в перерывах между съемками картин устраивать гастроли по стране. Он считал, что эти спектакли вызовут несомненный интерес у советских зрителей. Но этот план не встретил поддержки.

Эрвин Пискатор ответил на это новым, сложным и дорогим планом. На сей раз речь шла о создании антифашистского культурного центра с соответствующим широким разветвлением в городе Энгельсе. Ядром мыслился театр, вокруг которого должны группироваться литературные силы, главным образом драматургии и критики. В Энгельсе под гордым названием *Академический драматический театр* работал коллектив молодых немцев, не имеющих специальной подготовки и пришедших из самодеятельных кружков. Но в Москве и на Украине жило немало немецких актеров, среди которых были и весьма известные: Эрнст Буш, Александр Гранах, Карола Нер, Мария Лейко. Они играли мало — нигде, кроме Энгельса, не было профессиональных немецких театров. В Швейцарии (в Цюрихе) выступал замечательно талантливый Карл Парилла, в Швеции — бывший рейнхардтовский актер-антифашист Грейд, а в Дании томилась без дела крупнейшая немецкая актриса Елена Вайгель. Вызовем в Энгельс и Берта Брехта и критика Дурруса. Вот и станет здесь жить и творить плеяда крупных немецких талантов. Правда, Энгельс — небольшой городок. Но ничего, Веймар тоже был небольшим городком.

Энгельс — Веймар — это был вызов фашизму, который жег на кострах книги и картины, заключил в концлагеря и убил множество видных ученых и литераторов, вынудил к эмиграции десятки всемирно известных писателей и культурных деятелей. Фашизм насаждал в литературе и в театрах хвастливую парадность, пресловутую «стальную романтику», национальную нетерпимость и позорную надменность. В этих условиях не мог-

ло быть и речи о том, чтобы литература и искусство продолжали развиваться; человек, по-настоящему любящий немецкое искусство, должен искать его не в коричневой Германии, а здесь, неподалеку от великой русской реки Волги.

Как ни странно, этот дорогой план понравился. Нам охотно обещали сделать все возможное для его реализации. Расходы были огромные — они превышали все сметы любого московского академического театра.

Однако самым «узким местом», как и везде в ту пору, оказался жилищный вопрос. Позже я увидел Энгельс собственными глазами. Тогда там были административные здания, располагающие скромным комфортом, но это — единицы. Основную массу жилищного фонда составляли домики деревенского типа. Да и те были перенаселены. Где же поселить этих крупных художников, приехавших из-за границы? Горсовет заверил: это мы наладим. Скоро закончится постройка дома городского типа — восемь квартир за вами! И предложил уже с сентября текущего года открыть сезон в театре.

Пискатор попросил меня включиться в это грандиозное дело, быть его заместителем — директора и художественного руководителя. Мы наметили примерный репертуар. Театр должен был открыться постановкой лессинговской драмы *Натан Мудрый* или *Эмилия Галотти*. Следующими спектаклями намечались антифашистский памфлет Бертольта Брехта *Круглоголовые и остроголоые*, *Профессор Мамлок* Фридриха Вольфа, одна из пьес Вс. Вишневского.

На приглашения Пискатора зарубежные актеры реагировали не сразу. Поэтому между предполагаемым и фактическим творческим коллективом была существенная разница. Энгельсовский театр приехал в творческую командировку в Москву и показал некоторые свои работы. Пискатор проявил самый живейший интерес к коллективу, определяя для себя, кого из актеров можно было бы использовать в работе нашего «большого» театра.

Близился срок открытия сезона, настало время принимать дела, проверить, в каком состоянии квартиры. Но тут совсем неожиданно Пискатор заявил, что скоро, то есть послезавтра, он должен поехать за границу по делам международных контактов, на две-три недели. Максимум. Пусть я еду в Энгельс принимать дела — в нача-

ле сентября он обязательно вернется, и мы вместе подготовим открытие сезона в октябре. Однако он не вернулся ни в сентябре ни позже. И ничего не писал. Я до сих пор не знаю точной причины его внезапного отъезда. Я полагаю, что ему было поручено наладить контакты с прогрессивными деятелями искусства западного мира.

О жизни и деятельности Пискатора до нас доходили тревожные сведения. Фридрих Вольф с юмором рассказывал, что в Париже Эрвин женился на очень богатой женщине, известной танцовщице с университетским дипломом. Супруги Пискаторы жили в шикарнейшем особняке аристократического квартала города. Гости, немецкого эмигранта Вольфа, смерили высокомерным взглядом сперва швейцар в ливрее, затем лакей во фраке. Было непривычно и как-то нелепо, рассказывал Вольф, видеть нашего веселого, подвижного Эрвина в роли степенного хозяина, приспособивавшегося к роскошным покоем миллионера. Впервые в жизни Пискатор «отдыхал» и наслаждался всеми благами. Однако период праздности и «барства» длился недолго. Немцы захватили Францию. Пискатору удалось бежать, и он вновь начал мечтать, фантазировать, строить планы и беспокоить других. В Мексике создались благоприятные условия для работы новаторов революционного толка. Он осуществил там ряд революционных постановок. Позже я кое-что узнал от других и от него самого о его дальнейшей работе. Он ставил спектакли, организовывал студии-мастерские в США. Когда это стало возможным, он вернулся в Германию и, разумеется, стремился в ГДР. Однако это почему-то не осуществилось, и Пискатор остался в западной зоне. Для режиссера с таким прошлым, для режиссера, который в 1966 году заявил, что его искусство должно служить интересам рабочих, в ФРГ не нашлось места руководителя театра. И он стал, как он горько писал в одном из писем, режиссером-коммивояжером. Он гастролировал в десятках различных городов, ставил свои постановки и затем направлялся в другой город. Все-таки семь постановок в сезон, причем из года в год постановок больших, громоздких пьес для человека, которому за шестьдесят, — работа адски трудная и изнурительная. Хотя в письме он и ругался, тем не менее чувствовалось, что он остался прежним ванькой-встанькой, которого ничто не берет. Рассматри-

вая присланный им список постановок, я понял, что в основном он остался также и режиссером революционного толка. Но ему приходилось маневрировать. Все поставленные им пьесы носили антикапиталистический характер. Но понятно, что в ФРГ никто не разрешил бы ему пропагандировать со сцены социалистические идеи.

Рецензии доброжелательных критиков описывали весьма талантливые, с богатой выдумкой, мастерски сделанные спектакли. Но было очевидно, что период бурного дерзкого новаторства прошел. Казалось, что жизнь одной из самых беспокойных личностей в искусстве закончится мирно и буднично. Но вдруг случилось чудо — правление Союза демократической театральной организации большинством в один голос выбрало его директором-интендантом *Свободной Народной сцены* в Западном Берлине. На склоне лет Пискатор возвратился в театр, который он потрясал революционными выходками в начале своей карьеры и из которого его, бунтовщика, вышибли... Запоздалая и тем не менее приятная моральная компенсация.

Верно, условия — далеко не идеальные. Наличие определенного контингента зрителей, которые в течение сезона должны были увидеть четыре-пять новых спектаклей, определило «серийный» метод постановок. Специально подобранная для постановки труппа репетировала и играла новую пьесу, после чего распадалась. Не могло быть и речи ни о преемственности актерской игры, ни о коллективе единомышленников. Но самое главное — у него был свой театр, новое здание *Свободной Народной сцены* на Шаперштрассе (неподалеку от того района, где жил когда-то Брехт), внешне внушительное и технически первоклассно оснащенное. Вскоре Пискатор показал зубы. Он вытащил из груди рукописей неизвестных авторов (сколько среди них графоманов!) колоссальную по объему драму (около двухсот страниц) некоего Рольфа Хоххута... Пьеса и спектакль *Наместник* взбудоражили публику не меньше, чем постановки Пискатора в самые бурные периоды деятельности его театра на Ноллендорфплац.

Часть прессы и зрителей вопила о клевете, об оскорблении папы римского, другая часть взяла сторону автора и аплодировала Пискатору и Хоххуту, обвинявшим папу, и не только его одного, в преступной терпимости к массовым убийствам в период второй мировой войны.

к Гитлеру и его пособникам. За *Наместником* последовала постановка драмы Г. Кишхардта *Дело Оппенгеймера* и другие спектакли. Пискатор достиг своей политической цели, но он полностью и расплатился за это. В его адрес сыпались оскорбительные и угрожающие письма, внутри правления собирались ставить вопрос об его увольнении. Пискатор жаловался директору-интенданту Кведлинбургского театра под открытым небом Курту Трепте, с которым работал в 20-х годах в *Свободной Народной сцене*, на огромные внутренние трудности.

В феврале 1966 года Эрвин Пискатор скончался. Врачебный диагноз гласил, что он умер после операции желчного пузыря, я-то полагаю, что причина его смерти крылась в чрезмерно высокой перегрузке нервной системы.

Хочется отметить некоторые черты этого необыкновенного человека. В течение всей своей жизни я имел счастье близко встречаться с людьми огромного художественного дарования, но никто из них не обладал такой сильной и богатой фантазией, как Пискатор. Фантазия у него была буйная. Она гнала его от мысли к мысли, от плана к плану... Какое-нибудь брошенное вскользь замечание, наблюдение, каких за день бывает сотни, давали толчок его воображению, и оно разворачивалось от одной комбинации к другой — цепная реакция выдумок!

Когда мы колдовали над «анализом» или обсуждали варианты сценария, я с большой опаской смотрел на любого визитера, стучавшегося в дверь пискаторовского номера. Стоило тому рассказать что-то интересное, и Пискатор загорался, начинал обыгрывать новую мысль, новую идею, неся стремительным галопом по следам этого нового, сбиваясь с пути, проложенного большими усилиями.

Пискатор имел все, что испокон веку присуще художникам-артистам — талант, собственное видение, воображение, которое заставляло его не только выдумывать что-то, но и закреплять это в прочных формах, энергию и волю, одержимость своими художественными идеями. Но помимо этих, давно знакомых примет его отмечало и новое — он представлял собой тип нового, революционного художника.

Назым Хикмет заявил когда-то: «Я прежде всего коммунист, а потом уж поэт». Это вовсе не значит, что

Назым не дорожил своим призванием поэта, а лишь свидетельствует о том, что он неизмеримо дорожил своим долгом человеческим: драться за то, чтобы мир стал совершенным. В период творческого расцвета Пискатора тревожила мысль — что и как сделать, чтобы его постановки стронули людей с места, заставили бороться вместе с партией. Чтобы добиться этого, он совершенствовал свое искусство. Когда же того требовали обстоятельства, он, который не мог жить вне искусства, занимался и не творческими делами. Пискатор принадлежал к числу людей, публично высказывавших свое мнение о том, что следовало и чего не следовало бы делать немцам. Он выступал против реваншистских шовинистических устремлений, разоблачал правительственные круги, пытавшиеся прикрыть нацистских преступников и успокоить общественное мнение ФРГ.

Пискатор никогда не менял ни своих идеалов, ни своих убеждений. Однако бросается в глаза некоторое различие между первой и второй половиной его жизни. В первой половине — это солдат великой армии революции, подлинный новатор, выдвинувший идеи и мысли, во многом изменившие весь облик театра и драматургию, оказавшие влияние на целые поколения театральных деятелей. Во второй половине — это партизан-одиночка антифашистского демократического движения; новатор, да! — но уже применяющий или улучшающий собственные открытия, так сказать, рационализатор, признанный, высокоуважаемый мастер, но уже уступающий звание властителя театральных дум другим, быть может, людям даже менее самобытного таланта.

Правда, его значительных нововведений хватает с лихвой на жизнь одного человека. А для рождения новой театральной идеи ему, быть может, просто не хватило широты кругозора и богатства вновь накопленного опыта.

Возможно, обстановка 20-х и 30-х годов, требующая огромнейших творческих и моральных усилий, делала его великаном. Это было время, когда, с одной стороны, открывалось огромное поле для развертывания творческих поисков, с другой — надо было творить под сильнейшим вражеским обстрелом, когда революционные выступления даже в области искусства были сопряжены с огромным риском, вызывая яростное сопротивление одних и энтузиазм и одобрение других. Пискатор и Вольф инной раз буквально тосковали по 20-м годам; их подав-

ляло то чувство «защищенности», что ли, которое им дала страна, предоставившая убежище, — Советский Союз.

Напротив, в Америке, где Пискатор оставался всего лишь эмигрантом, гражданским второго порядка, ему приходилось работать очень осмотительно, чтобы не давать противникам козырь в руки.

В ФРГ, где Коммунистическая партия и все сочувствующие ей организации были запрещены, возникла обстановка, похожая на ту — 20-х годов. Тогда он сражался один, как мог, ловко маневрировал, хитро используя легальные возможности антикапиталистической критики.

Мнение о том, что художнику лучше всего творить в одиночестве, независимо от других, в нашем XX веке пошатнулось. Во всяком случае, опыт доказал, что неожиданно многосторонне и стремительно развиваются те писатели и художники, которые связаны с революционным движением масс (Пикассо, Гуттузо, Неруда, Мазерель, Ромен Роллан, Брехт, Бехер и другие). Не все из них были членами Компартии, но все были связаны с революционными организациями. Очевидно, подчинение целям, близким подавляющей части человечества, дисциплинирует, а чувство локтя укрепляет уверенность художника, предлагающего свои произведения, свои мысли и видение массам. Одиночка лишается этих огромных преимуществ, одному ему трудно подняться до вершин...

Было ли трагическое одиночество, замораживающее творческий размах, результатом добровольного выбора художника или же складывалось оно под давлением неблагоприятных объективных обстоятельств?

Точного ответа дать не могу. Но факты говорят о том, что под влиянием его примера целый ряд драматургов и театральных деятелей вступил в бой с идеологией и порядками западногерманского общества, которое старается временным благосостоянием прикрыть преступления и пороки прошлого и настоящего и развращает людей труда.

Заслуги Пискатора сейчас общепризнаны. Если перефразировать известное латинское изречение *sic transit gloria mundi*¹, можно сказать: так восстанавливается разрушенная слава.

¹ Так проходит мирская слава (латин.).

ЧЕТЫРЕ ВСТРЕЧИ С БРЕХТОМ В МОСКВЕ

Первая встреча

В Москве состоялась премьера кинокартины З. Дудова *Куле Вампе* по сценарию Брехта. Брехт и Дудов были приглашены Московской киноорганизацией. Они приехали. Московское гостеприимство сердечно, но чрезмерно требовательно. И так как у меня тоже была уйма дел, мы нашли время только пожать друг другу руку и обменяться вопросами, которых требует элементарная вежливость: «Как здоровье?», «Как дела?»

Разумеется, деятели кинематографии сказали Брехту и Дудову приятные слова: «Очень любопытно», «Очень интересно». Публика же приняла картину холодно и недоумевала. Она ожидала от немецких революционных художников художественного фильма с «потрясающими» революционными событиями. А *Куле Вампе* казалась документальной кинолентой — влияние вертовского метода было слишком очевидно. В то время к Вертову и вообще ко всему направлению, оперирующему фактами, относились с подозрением.

Некоторые эпизоды картины ставили просто в тупик. Советский читатель или зритель представлял себе безработицу весьма упрощенно. Одетые в лохмотья люди вытаскивают из мусорных ящиков тнилую, грязную картошку. Они ютятся в трущобах, и жизнь их — сплошной мрак. А в картине безработный юноша, потерявший веру в то, что когда-нибудь наступят лучшие времена, и кончающий жизнь самоубийством, обладает часами и велосипедом. По тогдашним «показателям» в Советском Союзе — это человек состоятельный. Иные даже говорили: «Да чего же он хочет? Пусть заложит в ломбард часы и велосипед».

Разумеется, безработные владели в Германии мучительное существование. Да и тем, кто кое-как перебивался, было не легко. Но велосипед отнюдь не являлся предметом роскоши, он был необходим для того, чтобы быстрее захватить свободное место, то есть заработать на кусок хлеба.

Смотрите, говорили авторы фильма, как эти юноши сидят на своих велосипедах, словно рабы на галерах, как, задыхаясь, стремятся обогнать друг друга, чтобы первым успеть к воротам завода, где, может быть, окажутся свободные места. Эта погоня за работой повторяется по нескольку раз в день!

Таким образом, вам показывали широко распространенное в аду капиталистической жизни наказание — нескончаемое повторение одних и тех же усилий, превращающее удобства в муку. Показ этого парадоксального превращения свидетельствовал о наличии у Брехта диалектического подхода к действительности, о его умении обнажать суть социального преступления.

К моменту первого приезда Брехта в СССР в Москве, в *Камерном театре*, уже ставилась его *Трехгрошовая опера*. История этой постановки такова: Луначарский познакомился с Брехтом в Берлине, после чего он обратил внимание А. Таирова на *Трехгрошовую оперу*. Премьера этой пьесы состоялась в *Камерном театре* в 1930 году. Таиров почему-то заменил брехтовское название названием английской литературной основы — *Опера нищих*. Я не видел таировского спектакля, однако Анна Лацис вместе с Брехтом смотрела его, и ей очень не понравилась эта московская постановка. По ее словам, Таиров превратил брехтовскую «кулинарную» и тем не менее убийственно острую *сатиру* в представление, сыгранное в танцевальном ритме мюзик-холла. Для удовлетворения же политических претензий он сделал несколько специальных сцен, в которых аппетитно выставлялось напоказ моральное «разложение» буржуазии.

Однако Брехт отнесся снисходительнее, поскольку Таиров был первым в Советском Союзе режиссером, который взялся за *Трехгрошовую оперу*. «А это,— сказал Брехт,— в настоящее время самое важное...».

В 1965 году я сидел в переполненном конференц-зале ВТО — шло заседание зрительской секции, собравшейся для обсуждения московских брехтовских спектаклей. Среди ораторов, в большинстве молодых людей, появился мужчина — ему, верно, было за пятьдесят — и сказал: «Я с 1930 года являюсь поклонником творчества Брехта. Это произошло после того, как я видел великолепный таировский спектакль *Опера нищих*. Помню, этот спектакль форменным образом расколол публику: одна часть, громко возмущаясь неприлично острыми

афоризмами Брехта, в ходе спектакля покидала зал, шумно хлопая дверьми. Мы же, студенты, были возбуждены, взбудоражены неустрашимой правдивостью немецкого поэта». Может, это мнение было справедливо...

Первое посещение Брехтом Советского Союза было непродолжительным. Вскоре он вместе с Дудовым выехал на родину.

Брехт вторично посещает Москву

В начале 30-х годов в Москве на постоянной работе находилось несколько немецких деятелей искусства. Эрвин Пискатор снимал фильм *Восстание рыбаков*, Ганс Роденберг занимал пост заместителя директора *Межрабпомфильма*. Были и другие. Если бы нам кто-нибудь сказал, что Гитлер может быть назначен рейхсканцлером или что после смерти Гинденбурга немцы даже изберут этого «маляра» (брехтовское прозвище Гитлера) президентом республики, мы стали бы звонить в психиатрическую лечебницу и просить, чтобы этого сумасшедшего срочно забрали.

Но это произошло на самом деле. Гитлер пришел к власти, а литераторы-коммунисты и просто прогрессивные писатели должны были как можно скорее убраться из отравленной фашизмом Германии. В Москве образовался крупный центр немецкой эмиграции: И. Бехер, Э. Вайнерт, Т. Пливье, Э. Пискатор, Э. Отвальт, А. Шаррер, Г. Вангенхейм, И. Вангенхейм, Г. Роденберг, Ф. Лешницер, А. Курелда, музыкант Г. Гауска, актеры и актрисы — Л. Лебингер, К. Неер, Г. Грейф, М. Валлентин, Х. Дамериус и другие.

Вайгель и Брехт после долгих эмигрантских скитаний выбрали городок Сковбовстранде в Дании местом постоянного жительства. Однажды в редакции журнала *Интернациональная литература* — штаб-квартире немецкой литературной эмиграции — я услышал, что в Москву приедут Елена Вайгель и Брехт. Я спросил: «Надолго ли?» «Нет, — ответили мне, — они хотят погостить некоторое время».

Приняли их сердечно. Эмиграция организовала концерт в честь Брехта. Концерт состоялся в Клубе имени Тельмана, находившемся в здании, примыкавшем к *Театру Революции*. Зал был небольшой, рассчитанный на какую-то сотню зрителей, как сегодняшние *Zimmertheater*¹. На крохотной эстраде пели брехтовские песни, играли отрывки из его пьес. В памяти осталась театрализованная в балаганном стиле *Баллада о Мекки-Ноже*, поставленная Г. Вангенхеймом. Ганна Роденберг, полная внутренней целомудренности, ласково прочитала цикл стихотворений *Песни матери*, великолепная актриса Карола Неер блеснула исполнением песенки *Джони, ну-ка, вынимай изо рта сигару!* (из пьесы *Хэнни энô*).

Все это были отличные актеры, для которых больше не находилось места на немецких сценах. Впервые за долгие годы им довелось исполнять произведения крупного поэта, умело воюющего с нашим общим врагом. Это наполняло их сердца радостью и тоской...

В прошлом они привыкли к большим театральным залам, где сидели тысячи зрителей. Но сейчас в этом небольшом, скромном помещении собрался симпозиум немногих, но зато исключительных личностей — поистине это была аудитория «аристократов духа». Здесь присутствовали Вильгельм Пик, Фриц Геккерт, Эрвин Пискатор, Иоганнес Бехер, Эрих Вайнерт, Бела Иллеш, Анатолий Гидаш; пришли видные деятели Коминтерна — Бела Кун, В. Кнорин и советские писатели — С. Кирсанов, С. Третьяков, М. Кольцов.

Вечер мог бы превратиться в праздник или, по тогдашней терминологии, в большой смотр прогрессивного искусства... Но мы были изгнанники, и нас мучила неизвестность, никто не мог сказать, когда — через пять или десять лет — закончится царствование «малыра». Желание дожить до гибели третьего рейха было острым до боли. Брехт слушал очень серьезно и внимательно. Глаза его сухо поблескивали.

Бела Кун был очарован Брехтом и пригласил его и близких друзей Берта к себе. Хозяин с помощью своих друзей — Анатолия Гидаша, Белы Иллеша и Тамары Мотылевой — принимал нас, то есть Вайгель, Брехта,

¹ Комнатный театр (нем.).

Третьякова, Пискатора, Лацис и меня, очень радушно. Бела Кун окружил Брехта патриархальным гостеприимством и лаской и сам был очень растроган.

Кун откуда-то узнал, что никто лучше самого Брехта не исполняет его сонги и баллады. Он спросил гостя, не прочтет ли тот некоторые свои вещи, и сказал, что очень хотел бы услышать *Балладу о мертвом солдате*, которую раньше Брехт всегда охотно исполнял. К моему удивлению, Брехт отказался. Он просил извинить, что не может исполнить просьбу хозяина, но... он уже делую вечность не пел... Просто разучился... И вообще он не может петь без гитары...

«Вам нужна гитара? Достанем!»

Понятия не имею, откуда взялась гитара. Но буквально через две минуты Кун торжественно вручил ее Брехту... Брехт еще медлил... Лацис и я начали его уговаривать.

И вот он стал перебирать струны и запел *Балладу о мертвом солдате*. Чувствовалось, что мысли его витали далеко и пение было лишь насильем над собой. Слушатели, разумеется, вежливо аплодировали. Хвалили. Но Брехт на самом деле «разучился» петь. Слово «разучился» не точно. Неотразимость его исполнения шла от личности Брехта, а не от какого-то осязаемого мастерства. Брехт сильно изменился. Тот, кто сегодня пел, был уже не Бертом Брехтом. Он — Бертольт Брехт, бедный Б. Б. Новый Брехт не хочет вспоминать, что он был когда-то Бертом... Но мы еще недопонимали глубины внутренней эволюции, происшедшей в Брехте.

С. Третьяков всячески стремился оказать Брехту дружественную поддержку. Он перевел пьесы *Мать*, *Высшая мера*, *Святая Иоанна скотобоен* и договорился с издательством о выпуске сборника этих произведений под общим названием *Эпический театр*. Переводы Третьякова не всегда были на уровне оригинала. Прозрачную нежность лирических мест ему так и не удалось передать. Однако они прекрасно рисовали суровость образов, обнажали гражданскую позицию Брехта — поэта и драматурга. На мой взгляд, они до сих пор намного ближе к духу и стилю оригинала, чем другие переводы. Третьяков организовал встречу Брехта с Н. Охлопковым, который был тогда руководителем *Реалистического театра* и будоражил московских театралов своими сценическими экспериментами. Лацис и я поддержали Тре-

тъякова, внушавшего Охлопкову, что ему просто необходимо поставить в своем театре *Святую Иоанну*.

И вот Охлопков сказал: «Да!» А все-таки «операция «Иоанна» не состоялась... *Реалистический театр* успел поставить такие произведения, как *Мать* Горького, *Аристократы* Н. Потодина, *Разбег* В. Ставского, но после этого был слит с *Камерным*. И шанс на постановку в Москве грандиозной трагедии Брехта отпал.

Анна Лацис добила от В. Кнорина, бывшего тогда членом президиума Исполкома Коминтерна, согласия на прием Брехта и Бехера. Я тоже присутствовал на этой встрече. Кнорин принял нас в своей квартире, в Доме правительства. Два часа обсуждалась лишь одна тема: немецкий фашизм и его военные планы.

В. Кнорин, принадлежавший к старой большевистской гвардии, был профессиональным революционером, подпольщиком. Он длительное время был членом ЦК, выполнял ответственные партийные поручения, много занимался вопросами международной политики. Он обстоятельно объяснил нам гитлеровский план политического наступления, военного окружения Советского Союза и назвал политику Гитлера подготовительной стадией большой войны... В заключение он сказал, что первейшая задача антифашистского писателя состоит в том, чтобы открывать людям глаза на страшную опасность новой мировой войны, которую готовился развязать третий рейх. Пропаганду, говорил он, надо вести непрерывно, неутомимо, настойчиво, используя любую трибуну. «Помните,— сказал Кнорин,— что старый римлянин Катон заключал каждое свое выступление в сенате по любому вопросу, имевшему отношение к войне или вовсе с ней не связанному, словами «*Ceterum censeo Carthaginem esse delendam*»¹. Я в данном случае твердо придерживаюсь мнения — «Карфаген надо разрушить».

Вполне допускаю, что беседа Кнорина с немецкими антифашистскими писателями имела реальные последствия: после Москвы Брехт стал последовательно разоблачать подготовку Гитлером захватнических войн, доказывая, что эта растущая угроза является одним из самых веских обвинений против гитлеризма. Вскоре он написал пьесы *Горации и Куриации*, *Допрос Лукулла*, *Ма-*

¹ Кроме того, я думаю, что Карфаген необходимо разрушить (латин.).

маша Кураж и ее дети. Чувствовалось, что Брехт, стремясь выполнить поставленную задачу, мобилизует все резервы своего поэтического дарования, философской эрудиции и стремительно поднимается к вершинам специфического искусства.

Брехт кое-что рассказал о Дании. Это сверхспокойная страна, жизнь там дешевая, даже скудные средства эмигранта дают возможность существовать. Обычно он садился на велосипед и ехал из Сквововстранде за покупками в ближайший город. Соседкой Брехта, проживавшей недалеко на каком-то острове, была Карен Михаэлис. В свое время она написала роман *Опасный возраст*, в котором поднимался вопрос эмансипации во всей его широте. Этот роман приобрел мировую известность. Брехт рассказывал, что Карен — феноменальная хозяйка. Осенью под ее руководством кладовая заполнялась сотнями банок варенья, компотов, конфитюра. Кулинарные уроки, полученные у Михаэлис, Брехт не преминул использовать в комедии *Господин Пунтила и его слуга Матти*.

Е. Вайгель серьезно заболела. Третьяков и его жена Ольга Викторовна дружески ухаживали за ней. Когда Хели — так Брехт, а вслед за ним и его друзья называли Елену — выздоровела, они уехали.

Мне представляется, что встречи со старыми и новыми друзьями доставили Брехту моральное удовлетворение, расширили его кругозор, но и это второе посещение Москвы не вызвало практически ощутимых последствий. Безусловно, его контакт с журналом *Интернациональная литература* укрепился. Но русские театры продолжали относиться к нему без любопытства, равнодушно.

Итак, эмигрант вернулся в тихое убежище — Сквововстранде, находящееся далеко от крупных центров эмиграции в Париже и в Москве. Если бы в это время прекратилась его литературная деятельность, она была бы отмечена в истории литературы петитом. О Брехте написали бы несколько строк как о безусловно талантливом, парадоксальном, своенравном писателе, придерживавшемся прогрессивных взглядов... И все!

...Брехт советовал Маргарет Штеффин поселиться в Советском Союзе. Он заметил ее еще в Берлине, где она — участница самодеятельного рабочего кружка —

играла небольшую роль в постановке его пьесы *Мать*. Ей удалось пробраться в Данию, а Брехт, писавший серию этюдов и пьес *Страх и отчаяние в Третьей империи*, часто у нее консультировался. После смерти Брехта я прочитал его дневники и нашел ряд мест, в которых он с большим уважением отзывался о громадном литературном таланте этой дочери простой рабочей семьи. С глубокой печалью воспринял он весть о ее преждевременной кончине.

Маргарет Штеффин попала в конце концов в Москву, передала от Брехта привет и... подарок для меня — роскошный пуловер. Громадный, косматый, белый в черных квадратах, он всем своим видом говорил, что того, кто наденет эту прелесть, не возьмет даже самый крепкий мороз. Я гордо разгуливал в нем по зимней Москве и с наивным хвастливым удовлетворением ловил завистливые взгляды знакомых...

Перед отъездом в Данию Брехт дал мне рукопись его памфлета-притчи *Круглоголовые и остроголовые*. Я испытал громадное удовольствие от высокоинтеллектуального текста, его тончайшей музыкальности, обилия неожиданных, поразительных брехтовских ходов. Метко, разительно, остро и вместе с тем занятно автор обнажал социальную демагогию, грубую маскировку нацистов под «антикапиталистов». Драматург поразительно точно и пластично определил одну из их стратегических целей: расколоть движение недовольных и расправляться с ним по частям, истребляя его авангард. Вместе с тем Крупп и И. Г. Фарбен нашли в фашистах самых азартных проводников политики большой захватнической войны. А эта важнейшая сторона «движения расистов» могла бы ускользнуть в притче от внимания зрителя. Я изложил Брехту свою точку зрения. Он принял мою критику и предложил, чтобы я провел лето в Сквовестранде и помог ему сделать новый вариант.

В. Кнорин одобрил проект этой творческой поездки в Данию, но в самый последний момент возникли обстоятельства, расстроившие мои планы. В Данию к Брехту я не попал.

Проштудировав в архиве Брехта рукописные и напечатанные варианты притчи *Круглоголовые и остроголовые*, я обнаружил, что ее текст во втором издании отличается от первоначальной редакции. Только в более поздних изданиях *Круглоголовых и остроголовых* имеет-

ся эпизод, где крестьянину Калласу нахлобучивают стальную каску и вице-король размышляет о войне...

Брехт сразу посылал мне экземпляры своих новых произведений из серии *Опыты: Немецкая сатира, Сведенборгские элегии, Трехгрошовый роман* и другие. Письма Брехта ко мне и эти издания пропали во время эвакуации.

Интернациональная литература напечатала стихи Брехта: *Допрос Лукулла, Горации и Куриации*. Но сделала это «без энтузиазма». Этот журнал редко публиковал новые работы Брехта. Почему-то читателей упорно не хотели знакомить с самыми зрелыми его пьесами — *Жизнь Галилея, Добрый человек из Сезуана*. (Опубликованы были лишь фрагменты из *Мамаши Кураж*.) Журнал ни разу не поместил ни одной значительной рецензии на произведения Брехта. Однажды мне заказали обстоятельную статью о нем. Но моя работа была отвергнута потому, что я якобы поддерживал его «эстетические заблуждения» и «формалистические ошибки». Редакция с боязливой подозрительностью штудировала произведения этого периода. Любая попытка Брехта отыскать путь к социалистическому реализму, не совпадающий с путем критического реализма прошлого века, оценивалась как неоспоримое доказательство его тяготения к формализму, как его «духовное родство» с Пролеткультом, ЛЕФом и т. д. В головах некоторых руководящих работников редакции журнала (Бехер, Габор, Лукач) крепко сидело убеждение, что все произведения Брехта — это продукт чисто логического мышления и что он типичный рационалист.

Брехт в ту пору вообще не был принят. Пискатора, например, раздражала резко выраженная индивидуальность Брехта, ошеломляющая оригинальность драматурга эпического театра. Фридриха Вольфа коробил и сам принцип эпического театра. С какой стати отказываться от интенсивного драматизма! Многих беспокоило нарушение Брехтом канонов критического реализма.

Сборник *Эпический театр* (переводы С. Третьякова) имел успех у любителей «изысканной» литературы. Я старался заинтересовать режиссеров и притчей *Круглоголовые и остроголовые*. Летом 1935 года я встретил в Кисловодске М. Крушельницкого, тогдашнего режиссера Государственного украинского драматического театра в

Харькове. Я рассказал ему сюжет новой пьесы Брехта, весьма острополитический и злободневный для тех первых лет третьего рейха.

Крушельницкий и его директор, который тоже отдыхал в Кисловодске, немного знали немецкий язык. Анна Лацис и я пришли к ним и вкратце рассказали содержание каждой сцены. Наиболее блестящие остроумием и поэтичностью эпизоды я прочитал вслух по-немецки. Пьеса им понравилась. Условились, что ее перевод поручат хорошему литератору (я назвал ленинградца В. Стенича), с тем чтобы после настоящего знакомства с пьесой приступить к работе над ней. (Но годом позже, в 1936 году, все дальнейшие разговоры о возможности постановки этой пьесы прекратились. Опять встреча советского зрителя с Брехтом не состоялась.)

В 1935 году я был назначен главным редактором *МОРТ*. В мои обязанности входила связь с печатными органами Советского Союза, распространение информации о деятельности *МОРТ* и о революционных зарубежных театральных деятелях, подготовка различных отчетов и докладов. Мне было поручено также редактирование предполагавшегося журнала. Я начал переписываться с революционными театральными деятелями и с Брехтом, советуясь с ними по вопросам, связанным с содержанием и направлением журнала. Брехт единственный откликнулся сразу. Его соображения свелись к следующему: журнал должен прежде всего публиковать документальные материалы о положении немецкого театра в условиях фашистского режима. Кроме того, он незамедлительно прислал в редакцию для опубликования стихи *К датским рабочим* и *Открытое письмо актеру Генриху Георге*.

Георге был крупным актером, до прихода фашизма к власти принимавшим активное участие в большинстве коммунистических и антикапиталистических театральных начинаний. Он был близким другом замечательного актера-коммуниста Ганса Отто, замученного в гестапо.

Однако в период фашистского режима этот «левый» актер быстро приспособился к новой обстановке, зачеркнув тем самым все свое прошлое. Вот к нему-то и другим, подобным ему, обращал Брехт свое открытое письмо, но и этому контакту с Брехтом не дано было осуществиться. Материал первого номера журнала был уже собран, когда выяснилось, что в силу различных слож-

ных технических причин издание его невозможно. В те же годы Брехт просил меня, как редактора, прислать ему рукопись пьесы *Галилей*, которая шла в Московском планетарии. Так что обычное, более позднее датирование момента, когда возник замысел написать пьесу *Жизнь Галилея*, неверно.

Летом 1939 года в гости к Вольфу и ко мне приехал в Переделкино Мартин Андерсен-Нексе. Он хорошо знал Брехта и рассказал нам, что тот, как всегда, много пишет и ждет конца гитлеризма. Это была самая надежная информация за последнее время.

В начале 1941 года издательство *Искусство* поручило перевод моей рукописи *Теория драматургии* Марку Гельфанду, человеку тонкому, живого и острого ума. Он провел несколько лет на дипломатической службе (в Риме и Женеве) и знал в совершенстве немецкий язык. Мы систематически встречались для работы над переводом, а однажды Марк признался, что ему попала в руки гениальная пьеса *Жизнь Галилея* некоего Брехта, которая и поглотила его без остатка. Отложив все дела и перевод книги, он пишет статью о *Галилее*. Я его просил дать мне прочитать эту пьесу. Но, увы, она уже пошла в чьи-то другие руки и получить ее назад никак не удавалось.

Вскоре статья Гельфанда о *Галилее* появилась в газете *Советское искусство*. Она занимала целый подвал. Это был первый отклик в советской печати на великолепную пьесу Брехта.

Третье посещение Москвы

Конец мая 1941 года. Комитет по делам искусств СССР дал мне задание проверить состояние театрального дела в Энгельсе. Железнодорожный билет до Саратова у меня в кармане. И вдруг случайно узнаю, что утром приехал Брехт с семьей.

Звоню в гостиницу *Метрополь*. Брехт говорит, что хочет меня видеть непременно. Он страшно занят, но отменит все встречи и будет ждать меня вечером.

В назначенный час я постучался в номер гостиницы *Метрополь*. Типичный «люкс» — высокая, вместитель-

ная, помпезная комната. Повсюду разбросаны какие-то сундуки, узлы, чемоданы разных размеров и фасонов. В качалке спокойно покачивается мальчик с серьезным взглядом. Это Штеф — сын Брехта. В углу уютно устроилась маленькая дочь Барбара. Хели в этот момент что-то вынула из чемоданчика и накрыла какой-то скатертью стол. У окна я увидел Маргарет Штеффин, смотревшую в упор своими лихорадочно блестящими глазами. Брехт сидел у стола и дымил. Я смотрел и думал: «Ни дать ни взять — семья переселенцев».

Когда мы много лет назад в Берлине смотрели чаплиновскую кинокомедию *Эмигрант*, то, конечно, никому из нас не приходило в голову, что для Брехта она станет пророческой, что ему придется не раз испытать на себе чаплиновскую растерянность переселенца и почаплиновски стойчески переносить выпавшие на его долю невзгоды.

Хотя прошло много времени с последней встречи, между нами, как обычно, завязался доверительный разговор.

Я с тревогой думал про себя: «Что же случилось в мире, почему он вдруг именно сейчас со всей семьей и с таким громадным багажом решил покинуть Европу?»

Брехт рассказал, что давно уехал из Дании, жил в Швеции, потом в Финляндии. «Господин Рут в восторге от *Трехгрошовой оперы*. Он и устроил мой приезд в Финляндию...» Что случилось в мире? Ничего определенного он не знает. Думает все же, что США надежнее Финляндии... Переговоры о выезде в Америку ведутся уже давно. Но власти отказали в визе М. Штеффин. А он не хочет оставлять ее одну. Уже несколько раз он вновь ставил вопрос о выдаче ей визы. В конце концов была получена лишь годовая виза. Задерживаться далее в Европе крайне опасно. Он решил осуществить переезд в Америку через СССР. Дорога длинная, неудобная, но это самый надежный маршрут. С берегов Тихого океана они возьмут курс на США. В Америке же он добьется визы для Греты.

Неизбежно возник разговор о вероятном развитии событий. Нападет ли Гитлер на нас? И когда?

Он считал нападение весьма вероятным. Оно логически вытекало из политики «фюрера». Ведь Гитлер — это Гитлер! В то же время Брехт был за советско-германский пакт о ненападении. Ему нравилась интеллектуальная глубкость советской дипломатии, которая иска-

да в изменившейся обстановке новых, наиболее целесообразных решений.

Я рассказал Брехту о статье Гельфанда и спросил, не пойдется ли у него экземпляра пьесы *Жизнь Галилея*? И опять мне не повезло. Брехт отдал последний экземпляр Марии Остен (немецкой антифашистской писательнице). «Я попрошу Марию, — сказал он, — чтобы она передала тебе *Галилея*, когда ты вернешься в Москву».

Он рассказал о последних работах и планах — кроме *Галилея* он закончил большую драму *Мамаша Кураж*, комедию *Пунтила*, драму *Добрый человек из Сезуана* и теоретическую работу о драматургии и театре.

О *Мамаше Кураж* и *Пунтиле* он лишь упомянул, зато о притче *Добрый человек* рассказал довольно обстоятельно. Эта пьеса, главный персонаж которой женщина, иногда выступающая в облике кузена. Она добрая девушка, кузен же расчетливый делец. Брехт не скрывал своего любопытства: что я на это скажу?

Брехтовский приблизительный и метафорический рассказ вызвал у меня ассоциацию с драмой Франка Ведекинда *Франциска*, где героиня-девушка переодевается в мужчину и силится победить тем самым превратности судьбы, выпадающие на долю слабой и пассивной женщины. У Ведекинда переодевание Франциски своеобразно перекликается с омоложением Фауста. Пьеса Ведекинда ничего не говорила моему сердцу, и я отнесся к брехтовскому рассказу предвзято.

Я уклонился от обсуждения замысла пьесы и коротко объяснил ему, что само по себе превращение женщины в мужчину мне лично не нравится, это слишком искусственный прием... и зритель вряд ли его примет. Брехт невозмутимо выслушал меня, не возразив ни единым словом, и продолжил рассказ о своих планах. «Сейчас я работаю, — сказал он, — над... — и уставился на меня. О, я отчетливо видел, что он хочет по выражению моего лица узнать, какое впечатление произведет его сообщение, — ...над романом *Коммерческие дела господина Юлия Цезаря*. Мало кто знает о размахе финансовых операций славных героев римской империи...»

Заглавие романа поразило, но оно мне понравилось. Никто еще не обращался к завоевателю половины мира Цезарю с безликим, серым словом, уравнивающим его с другими, — «господин». Брехт улыбнулся, и мы рас-

прощались попросту, как прощаются хорошие приятели, друзья, полагая, что скоро опять свидятся...

Мы знали, что новая встреча не может быть близкой. И все же не подозревали, что пройдет столько времени и столько событий, прежде чем состоится четвертое посещение Брехтом столицы СССР.

...Когда я вернулся из поездки в Энгельс, Брехта уже не было в Москве. Сообщили, что через несколько дней после его отъезда из Москвы Грета умерла от туберкулеза...

Я гонялся за Марией Остен, чтобы получить *Галилея*. 20 июня мы наконец встретились. Она попросила зайти к ней завтра за *Галилеем* в гостиницу *Балчуг*. Следующий день был очень суматошным, и мне не удалось побывать у нее, а 22 июня началась война. Лишь 23-го я забежал в гостиницу. Там мне сказали, что Остен здесь больше нет. Я ушел...

Итак, Брехт плывет по Тихому океану. Я изумлялся этой проницательности Брехта, умению предвидеть войну и шутя говорил, что у него наверняка развито шестое чувство.

Брехт покинул Германию как раз вовремя — перед самым поджогом рейхстага. Жил некоторое время в Вене, потом Праге. Ненадолго задержался в Австрии, Чехии и Словакии. Поехал дальше в Данию.

Но в 1940 году еще продолжалась эта странная, спокойная война между германскими и французскими войсками. Полагали, что так будет и впредь. А Брехт чувствовал, что гитлеровцы займут Данию, и он вовремя переселился в Швецию, а затем в Финляндию.

...Среди немецкой эмиграции в Москве лишь Лацис и я страстно защищали творчество Брехта. Мы видели в нем прежде всего дерзкого, поразительно интересного экспериментатора. Действительно, до 1936 года Брехт таким и был. Не наша вина, что мы не знали его последних произведений, где он достигал неожиданно богатого и тонкого художественного синтеза. Не знали и другие, что тот самый Брехт, к которому они относились с известной настороженностью и снисходительной фамильярностью, написал уже произведения эпохального значения... Фамилия Брехт, которая в то время большинству говорила еще так мало, уже навечно принадлежала миру высокой поэзии.

Четвертое посещение Москвы

Мы живем в районном городе Латвийской ССР Валмиере. Анна Лацис — главный режиссер здешнего *Государственного драматического театра*, имеющего авторитет и в столице Латвии. Однажды, в 1955 году, раскрываю газету и вдруг читаю: Бертольту Брехту присуждена Международная Ленинская премия «За укрепление мира между народами». На первой странице *Правды* фотографии лауреатов. С трудом узнаем в человеке с широким лицом и усами худого, безусого, нежного Брехта нашей молодости...

Мы послали ему поздравительное письмо, не рискуя обратиться с интимным «ты». Может, он после наших злоключений и вовсе не ответит старым друзьям?.. Он ответил: в мае он будет в Москве и просит приехать.

Брехт в Москве! Необходимо его увидеть! Сперва в Москву поехала Лацис, затем я. Она созвонилась с Брехтом. Он сказал, что посмотрит одно действие постановки пьесы Билль-Белоцерковского *Шторм*, которую *Театр имени Моссовета* показывает в помещении *Театра имени Пушкина*, а после найдет время, чтобы встретиться. Наша приятельница Лидия Тоом как раз живет на том же Тверском бульваре. Было решено встретиться у нее...

В комнату вошли Брехт, Вайгель и Кете Рюлик. Внешне Брехт сильно изменился. Не только черты лица, но и сам он весь как-то стал шире, особенно в плечах. Анна Лацис была довольна хоть тем, что он сбрил усы... Но Вайгель! Она совсем не изменилась и выглядела так же, как пятнадцать-двадцать лет тому назад.

После первых приветствий сразу же установилась атмосфера сердечности, но без тени деланной любезности или сентиментального сочувствия (мы ведь виделись, как писал мне однажды Брехт, после колоссальной войны!). Тоом угостила настоящим крепким кофе-мокка. Брехт был очень благодарен — в гостинице подают какую-то мутную бурду, а не кофе.

В этой первой беседе мы лишь мельком коснулись прошедшего времени. Больше говорилось о сегодняшнем театральном вечере... *Шторм* понравился — пьеса дала Брехту важные сведения (информацию) о том,

что люди делали во время гражданской войны и что делали с ними. Исполнители играют прилично, а Раневская — великолепно! И, обращаясь к Рюлике, он сказал: «Раневской надо послать рукопись *Мамаши Кураж*. Раневская в роли Кураж — это было бы колоссально!»

Они пробыли у Тоом около получаса и поехали к себе в гостиницу *Советская*, где их ждали посетители. Брехт просил нас прийти завтра утром к нему.

Четвертый раз в Москве!.. Он был принят как общепризнанный писатель с мировой славой. Это было сделано с опозданием, но с помпой. Гостиница *Советская* предназначается для гостей самого высокого ранга. Его поместили в номере «люкс». Союз советских писателей прикрепил к Брехту специального секретаря В. Стежинского, у подъезда гостиницы всегда была наготове отданная в его распоряжение длинная черная машина «Зил».

Чрезмерное внимание, все эти официальные почести, которыми его окружили, скорее огорчали Брехта. Он рассказывал, растерянно улыбаясь: «Мы приехали... И вот нас с Хели привели в громаднейшую комнату... Посредине — колоссальная супружеская кровать... Но потом Хели приободрилась и тихим, робким голосом попросила: «Если возможно, устройте, пожалуйста, каждого из нас в отдельной комнате. Пусть это будет небольшая комната... Как раз хорошо!.. Такая громадная для нас непривычна...» Администрация пошла нам навстречу... В общем, к нам относятся великолепно... Все здесь великолепно... Однако...».

По ритуалу Брехту надлежало произнести благодарственную речь, когда ему будут вручать премию. О, он долго трудился над этой речью! После я прочитал ее. Истинно брехтовская речь! Богатая мыслями, поданными спокойным и вместе с тем поразительно острым, как бритва, слогом. Когда ее надо было переводить, то по инерции в качестве переводчика предложили Семена Кирсанова, переводившего *Балладу о мертвом солдате*. Я возражал. Кирсанов — замечательный поэт, но вряд ли он сможет передать эту спокойную, ясную и прозрачную прозу. Вот Пастернак смог бы: он великолепно знает немецкий.

Брехт сразу высказался за Пастернака. Сомневались, возьмется ли Пастернак вообще за перевод, к тому же в столь жесткий срок — через два дня торжественное

заседание в Кремле. Но все же решили его запросить. К радости Брехта, Пастернак ответил «да». Он будет переводить Брехта. Утром следующего дня секретарь Брехта принес пастернаковский перевод. В нем я нашел подлинно брехтовскую грацию и элегантную интонацию...

Брехт прожил в Москве около недели. Он делился с нами своими впечатлениями о московских театрах. Спектакль *Горячее сердце* А. Островского в *Московском Художественном театре* ему очень понравился. Он любовался Грибовым, исполнявшим роль Хлынова... и, как всегда, проявилась его потребность практически применить то ценное, что было в увиденном. «Каким блестящим Пунтилой был бы Грибов!» — не раз восклицал он.

Я вспоминал Москвина, который на премьере *Горячего сердца* играл Хлынова. Москвин заметно выделялся из общего стиля спектакля. Он сочетал в себе самое высокое техническое мастерство с *дерзкой* артистической оригинальностью.

Брехт задумчиво покачивал головой, а потом заметил, что система Станиславского разумна и обладает известными преимуществами. Это надо признавать без предвзятости.

На Брехта произвели сильное впечатление некоторые примеры, приведенные Горчаковым в его книге о речетипиях Станиславского, и он собирался снова, с научной объективностью, проштудировать труды этого теоретика русского театра.

Московское театральное начальство усиленно убеждало Брехта посмотреть спектакль *Двенадцатая ночь* в исполнении актерской молодежи — студентов училища *Художественного театра*. Но это был явный просчет. Брехт говорил об этом спектакле и его исполнителях довольно резко. Он категорически осудил принцип отбора молодых студентов: «Меряют на один аршин... Непригодный аршин!.. Именно... Отбирают хорошо сложенных девушек и юношей, с приятными, гладкими чертами лица... Все они способны *выразительно* передать общераспространенные ощущения и чувства, симпатию, неприязнь, удовлетворенность, недовольство... От таких проку мало!»

«В ГДР, — сказал Брехт, — директора театров тоже охотно приглашают хороших — такую привлекательную во всех отношениях молодежь. Мы же не интере-

суемся таковой... Но когда перед нами актер или актриса, которых театры решительно не желают принимать, мы внимательно присматриваемся к ним. Мы принимаем молодежь, отклоняющуюся от «приятной» нормы. Думаю, что мы правы. С нашим коллективом можно прилично играть сложные вещи».

Позднее Брехт с возмущением говорил мне об одном молодежном спектакле: «Когда Мальволио попался на удочку подброшенного любовного письма и ликует, воображая, будто графиня от него без ума... советскому зрителю внушают, что этот Мальволио на самом деле кретин и заслуживает того, чтобы его проучили. Те, кто играет веселых шутников, потеют от натуги! Лишь бы зритель лопался от злорадного хохота...»

Мое лицо очевидно выражало удивление. Брехт взглянул на меня и сказал: «Злорадство унижает человека. Актеры должны были бы помочь зрителю понять, что враги Мальволио заносчивы, тупы и пошлы».

Над этим высказыванием Брехта стоило задуматься. Вспомним, что он писал в своем *Малом органоне* о возбуждении в зрителях высоких и низменных чувств.

Что же касается суждения о Мальволио, то это был типичный брехтовский прием — одной фразой убрать с дороги общепринятое суждение, бытующее со времен царя Гороха. Обычно всегда в этих случаях собеседник удивленно таращит глаза и думает: «А в самом деле, почему мы механически, бесчисленное количество раз присоединяемся к мнению пьяницы-паразита сэра Тоби Белча, принимая кастовые предрассудки XVI века за неизбежную истину?»

«Позвольте, — возражают иные, — Шекспир драматург XVI века, и он и его герои были убеждены в том, что брачная мечта Мальволио — наглость». Но Брехт говорил: «Современный режиссер обязан показать историческую *ограниченность* героев шекспировской комедии!»

Брехтовские рассуждения казались мне односторонними лишь в одном пункте: Шекспир рисует Мальволио не только как простака, занесшегося бог знает куда, но и как отталкивающего, невыносимого блюстителя церемониала. Горе тому, кто одет не столь аккуратно или хоть в чем-то, самом малом, отступит от правил игры... Это — другая, определяющая образ Мальволио грань. Эта черта вызывает справедливую неприязнь и активный протест. В сверкающей разнообразием красок удиви-

тельно артистичной композиции, какой является *Двенадцатая ночь*, имеется подлинный антипод педантичному, расчетливому, рабски привязанному к правилам, упрямому моралисту Мальволио. Это ласковая, щедрая и непосредственная Виола...

В дни пребывания Брехта в Москве мы часто говорили о Шекспире. Он изложил свою парадоксальную трактовку шекспировского *Гамлета*, которую читатель может найти в сонете Брехта о Гамлете, а также в его трактате *Малый органон для театра*.

Многие исследователи *Гамлета* горестно подчеркивали колебания, сомнения принца: мститель нерешительно, вяло берется за исполнение своей миссии. Брехт же обнаруживает в поступках мстителя Гамлета нелепую поспешность и истеричность, а в рассуждениях и оценках мыслителя Гамлета — порок трусливого торможения. Принц датский неспособен довести мысль до логического конца. Поэтому он либо бездействует, либо если и действует, то опрометчиво и неразумно. Брехт извил по поводу того, что Гамлет, с его «такой нежной душой», с его сегованиями на нелепости войны, вдруг в зверином бешенстве приканчивает короля. Ему недостает именно того, чего требует борьба с вооруженным до зубов злом: ясности, последовательности. Судьба Гамлета зловеща. Ее разделяет с ним известная часть современных мыслителей и искателей правды в капиталистических странах.

В свое время я имел интересную беседу с известным шекспироведом М. Морозовым относительно беглого замечания королевы о сыне: оп-де жиреп. Правы ли те, кто утверждает, что эта характеристика воспроизводит облик Ричарда Бербеда — первого исполнителя роли Гамлета? Или она результат других причин? Нам обоим казалось, что Шекспир этой деталью показывает симптом психофизиологического вырождения мыслителя, глубоко презирающего свое бессилие, трусость и... предательство. Я был рад узнать, что и Брехт видит в тучности Гамлета примету моральной деградации.

Меня поразила взгляд Брехта на короля Клавдия. Он находился в полном противоречии с мнением самого Шекспира, и я обнаружил лишь немногие объективные факты трагедии, на которые мог бы в защиту своей позиции сослаться Брехт.

Шекспир рассматривает и оценивает Клавдия в моральном аспекте: Клавдий совершил прелюбодеяние, отравил брата, украл корону. Преследуя свои цели, он не брезгует ничем — ни обманом, ни шантажом, ни даже убийством. Это он выкормил отвратительнейших придворных датского королевства-тюрьмы: подхалимов, вероломных интриганов, беспринципных соглашателей, враждебную искусству светскую чернь.

Однако, говорил Брехт, этот «подлейший убийца» проводит политику переговоров, стремясь избежать военного конфликта. И вот это отрицательное отношение Клавдия к войне, к массовому убийству вызвало симпатию Брехта к убийце Гамлета-отца. Он оценивал его прежде всего как короля, чувствующего ответственность за историческую судьбу своего народа. Итак, он — значительная личность!

Брехт расчищал дорогу от привычных оценок и представлений с тем, чтобы своим проицательным умом обнаруживать и обнажать сложнейшие противоречия в человеческой личности: яростно спорят друг с другом индивидуальные склонности, пороки и мнения, образующие как бы ядро характера, с поступками этих личностей, свершаемыми в определенных исторических условиях. И он строил догадки о том, каковы были бы новые правила игры в условиях современного исторического развития.

Я горячо оспаривал правомерность произвольной замены в шекспировских произведениях позитивного знака на негативный и наоборот. Но каждый из нас оставался при своем мнении.

После изучения этюдов Брехта о Шекспире и многих ранее неизвестных мне теоретических материалов я стал догадываться, что в парадоксальной трактовке Брехтом Гамлета более всего обнаруживалась его ненависть к войне и его тревожные сомнения, справятся ли земляки с надвигающимся ураганом?

Немецкий публицист Бёрне, современник Маркса и Гейне, восклицал: «Гамлет, вот это — Германия! Это немец, который преступно медлит со свержением обреченного на гибель феодализма!». И Брехт тоже восклицал: «Гамлет — это Германия!» Но он имел в виду колеблющихся, медлящих, упускающих момент немцев, которые кое-что знают, понимают, но самого важного в данный момент понять не хотят.

Я полагаю, что Брехт решил предложить свою авторскую переделку *Гамлета*. Но не успел... Жаль... Брехтовская переделка обогатила бы драматургию и выдвинула бы новые мысли перед исследователями Шекспира. Брехт объявил, что поставить Шекспира — это его творческая обязанность. «Какую же пьесу сперва?..» — «Мы уже долгое время говорим об этом. Может, поставим *Кориолана*...».

Как бы между прочим, Брехт заметил, что он занимается сейчас переделкой этой трагедии. На самом же деле он уже в 1953 году закончил сценический вариант. Но, по своему обычаю, до публикации Брехт несколько раз перечитывал и исправлял написанное произведение.

Я обратил его внимание на трагедию *Король Иоанн*. Это одно из самых пронзительных сценических произведений о политике хищнических правительств и о бесчеловечном пренебрежении макиавеллистов к людям. Брехт задумался, видно, его заинтересовала идея об использовании этого грандиозного, но почему-то непопулярного произведения Шекспира¹.

Когда я спросил Брехта, над чем сейчас работает *Берлинский ансамбль*, он ответил не сразу. Немного погодя он сказал: «Наше драматургическое бюро выкопало английскую комедию XVIII века *Офицер-вербовщик* Джорджа Фаркера».

По моему лицу он понял, что я не знаю этой вещи. Поэтому добавил: «Весьма занятная комедия — автор ее горячо берется за показ «большой возни» вокруг войны и вербовки солдат. У нас комедия называется *Трубы и литаэры*. Ее постановка поручена режиссеру Бенно Бессону, нашему воспитаннику. Мы репетируем уже довольно давно... — После короткой паузы Брехт спокойно продолжал: — Теперь возникли осложнения... Не знаю, покажем ли мы *Трубы и литаэры*. Выбрали мы эту старую комедию именно потому, что там ведется агитация против принудительной военной службы. Хитро ведь через старинную пьесу обстреливать правительство Федеративной Германии, набравшее рекрутов для бундесвера. Мы репетируем долго... А в это время у нас в ГДР было решено создать свою армию... Не исключено, что сейчас

¹ В настоящее время Фр. Дюрренматт поставил свою переделку шекспировского *Короля Иоанна*.

наша постановка может оказаться из политических соображений нецелесообразной».

Брехт говорил обо всем этом трезво, без всяких сантиментов. Он говорил, как человек, признававший, что демократическое правительство вправе требовать от деятелей искусств уважения к интересам общегосударственного характера. «Государственные соображения иногда расстраивают наши сокровенные планы,— говорил Брехт,— но несправедливо обвинять государство... К сожалению, мы живем в эпоху трудных и великих переходов...»

Все же он выразил надежду, что правительство проявит понимание истинной направленности постановки *Трубы и литавры*. «В нашей трактовке,— сказал он,— отчетливо выявляются хищнические цели готовящихся войн. Мы выставляем напоказ органически присущие капитализму инстинкты: обогащаться, обогащаться во что бы то ни стало!

В пьесе набор рекрутов становится крупным бизнесом. Я полагаю, что у нормального зрителя это будет ассоциироваться с тем, что происходит в ФРГ».

Трезвый оптимизм Брехта оправдался. Пьеса *Трубы и литавры* была поставлена и показана в Москве в дни гастролей *Берлинского ансамбля*.

В пропаганде, считал Брехт, недопустима и невыгодна неточность. Он рассказал следующий случай. В прошлом году удалось с большим трудом организовать в Берлине встречу немецких литераторов обоих немецких государств. ГДР среди других представляли И. Бехер и Б. Брехт. Литераторы из Западной Германии были настроены воинственно. Они сразу начали протестовать против того, что в ГДР глушат передачи из Западной Германии. Западные писатели обвиняли правительство ГДР в том, что оно противодействует культурному обмену между немцами. В отличие от своего коллеги Брехт признал: «Да, глушат!» И, по его убеждению, с полным правом. «Неужто,— спросил он,— по мнению западных коллег, правительство ГДР должно терпеть безобразную, лживую пропаганду РИАСа?»

После реплики Брехта западногерманские писатели умолкли. Больше не тратилось впустую время на разговоры о радиовещании ГДР.

Брехт несколькими штрихами нарисовал психологический портрет буржуазного пропагандиста. Вот, к при-

меру, министр или какое-нибудь другое высокопоставленное лицо обращается по радио к населению. Начинает он с того, что внушает слушателям: я точно такой же человек, как и вы, мои слушатели. Он не преминет рассказать о своей семье, о детях, о том, как заботится о них, что он страшно много работает, умеет и приятно отдыхать. Почему же ему сперва необходимо создать некую иллюзию о его «равенстве» со слушателями? Да потому, что как только люди услышат, что перед ними выступает министр или другой высокопоставленный чиновник, они автоматически пускают в ход «охранительные приспособления». Люди знают: надо вооружиться недоверчивостью, иначе такой прожженный политикан мигом проведет. Ну, а если с ними говорит человек, которому ведомы такие же, как и им, радости, заботы, тут настороженность невольно рассеивается — ведь оратор и они, простые люди, в общем-то равны между собой...

В разговорах с Брехтом, вращавшихся вокруг самых разнообразных вопросов, то и дело всплывали общетеоретические проблемы. Я, к примеру, высказал мнение, что в одном спектакле допустимо сочетание разных стилевых приемов. Эстетическая категория, именуемая «единый стиль», из которой вытекает категорическое требование уничтожения стиливого разнообразия, мне чужда. Услышав это, Брехт весело сказал, что полностью согласен со мной. Он без стеснения выбирает тот ключ, который быстрее и легче открывает нужную дверь. Он не желает думать о том, подходит ли этот ключ к остальным дверям и подобен ли он другим ключам. Его это не касается.

Произведения Брехта, так же как и его постановки, всегда нацелены на максимально ясное раскрытие содержания. Он не боялся наскучить повторами, широко прибегал к ним для того, чтобы окончательно выявить ту или иную мысль или важную сторону вопроса. Вместе с тем Брехт свободно распоряжался изобразительными средствами выражения, применяя порой эстетически менее выигрышные и более трудные, противоречившие началу приемы, отвечавшие общей задаче. Например, зритель свыкся с трезво реалистическим течением диалога и разворачиванием событий в *Снах Симоны Машиар*. Но вдруг, наперекор этому, драматург вводит сцены, которые нельзя просто смотреть, а необходимо раз-

гадать, расшифровывать... Зрителю приходится «переключиться», зато он получает значительно больше информации о внутреннем мире подростка.

Брехт сказал, что на современном этапе творчества его уже не удовлетворяет термин эпический театр. Он ищет слово, которое более точно заявило бы о его намерениях и взглядах. В последнее время он все более утверждает в мысли, что следовало бы назвать свои искания «диалектическим театром». Ведь он сознательно стремится с помощью диалектического мышления понять мир и воздействовать на него, добиваясь его изменения. «Я удивляюсь тому, — говорил он, — что советские писатели, советские критики избегают в литературных дискуссиях слова «диалектика». В их статьях и докладах встречаются рассуждения о реализме, о формализме, об условности, о марксистско-ленинском мировоззрении, о социалистическом реализме, о чем угодно, — только не о диалектике. Ничего не понимаю! А надо бы прививать писателям, литераторам любовь к диалектике!»

Брехт действительно коснулся больного места. И в самом деле, наши писатели и критики делают не столь уж много для освоения навыков диалектического мышления. Я не ратую за восстановление абстрактного диалектического художественного метода, когда на рубеже 20—30-х годов пропагандировалось воплощение законов и категорий диалектики вместо диалектического освоения реальной жизни. Диалектическое невежество наносит серьезный вред, особенно нашему искусству...

Прошло более пятнадцати лет со дня этого разговора. И только теперь некоторые деятели искусств начали задумываться над тем, что наша творческая интеллигенция мало интересуется философией и слабо изучает марксистскую диалектику и методику диалектического мышления. (Я имею в виду доклад Л. А. Кулиджанова на первом съезде кинематографистов.)

...Брехт принял официальное признание его творчества и его деятельности, так сказать, «на высшем уровне» серьезно и спокойно. Он не разыгрывал из себя скромнягу, не заслуживающего «высокой награды», но и не стал вести себя как заносчивый рыцарь высокого ордена. Он сохранял сосредоточенность мастерового, изделия которого одобряют...

Кстати, я редко встречал человека искусства, который так хладнокровно принимал бы критику и так спокойно относился бы к непониманию или недопониманию со стороны критиков и друзей. Но и ему, как всякому смертному, бывало неприятно слышать замечания, возражений, упреки. Он сохранял их в памяти долгое время.

Приведу такой пример. Когда Брехт был в Москве в третий раз, я высказал ему сомнение относительно доходчивости сюжета *Доброго человека из Сезуана*. Прошло лет пятнадцать, я давно забыл об этом беглом, импровизированном замечании и в первый момент был даже ошарашен, когда Брехт припомнил вдруг к слову: «А ты ведь сказал, что *Добрый человек* не будет иметь успеха. Ты ошибся! *Добрый человек* нравится везде!»

Спокойствие, проявляемое Брехтом к критике, не объяснишь тем, что он был высокомерен, равнодушен и ничто уже не могло его взволновать. Просто Брехт точно и беспристрастно анализировал свои произведения и после самопроверки у него создавалось твердое суждение. Ни мнения друзей, ни высказывания противников не вызывали в нем ни смятения, ни сомнения, они не мешали его творчеству, не травмировали его...

Поймите меня правильно: собственное твердое суждение отнюдь не препятствовало принятию Брехтом полезных советов или толковых указаний на частные недостатки. Именно свежее восприятие всего нового, иного и составляло сильную и продуктивную черту Брехта писателя и режиссера. Он тщательно проверял, насколько плодотворны возражения критиков. Он непрестанно сочинял новые варианты давно завершенных рукописей. Но ему было не свойственно абсолютизировать значимость высказанных в его адрес мыслей и соображений.

Брехт прожил в Москве всего какую-нибудь неделю. Его беспокоила судьба постановки *Трубы и лигавры*. Он хотел присутствовать на решающих репетициях и торопился со сдачей этой премьеры. Осенью он собирался поехать в Милан на премьеру *Трехгрошовой оперы* в постановке Дж. Штрелера. Работа этого итальянского режиссера его очень интересовала. Он все повторял: «Обязательно поезду в Милан».

В Москве Брехт, разумеется, попал в цейтнот. Он должен был присутствовать на многих официальных

встречах, организованных в его честь, посмотреть спектакли московских театров и вести переговоры об издании его произведений. Однако он не жалел ни времени, ни энергии для того, чтобы сделать что-то важное для своих друзей. Он позаботился о том, чтобы могила его покойной сотрудницы Греты Штеффин содержалась в порядке. Он настойчиво стремился узнать о судьбе Каролы Неер, игравшей в Берлине главные женские роли в различных пьесах Брехта (*Трехгрошовая опера*, *Хэпи-энд*). Он активно помогал и мне.

Он устно повторил письменное предложение, сделанное от его имени и от имени Елены Вайгель, сотрудничать в *Берлинском ансамбле*. Особенно его занимала мысль о создании театрального училища при *Берлинском ансамбле*. Как-то мы ехали в центр города, кажется на Петровку, и он вдруг начал очень живо и чуть восторженно излагать свой план. «Смена,— говорил он,— вот жизненная проблема нашего театра! В настоящее время у нас собралось несколько актеров, которые понимают, чего мы хотим. И они способны играть так, как это нужно. Когда же мы взяли актеров из других театров, их приходилось долго освобождать от неприемлемого для нас. На «стирание», на негативные занятия мы потеряли уйму времени.

Целесообразно начинать воспитывать нашу театральную молодежь с азов в собственной школе. Чтобы молодые могли быть нам полезны, им надо давать практические и теоретические навыки».

Я слишком хорошо знал Брехта и его тактику: навредить собеседника на мысль о том, чего, собственно, он сам хочет. Я без труда мог догадаться, что у него созрела идея поручить мне руководство воспитанием сменя. Когда он кончил, я сделал выжидательную паузу и спросил: «Значит, ты хочешь, чтобы я этим занимался?» Он улыбнулся и ответил: «Ну да!»

Мы стали обсуждать это дело с практической стороны. Наши переговоры закончились тем, что я согласился приехать в Берлин (пока что на несколько месяцев). Брехт сразу сказал, что позаботится о получении визы в посольстве.

Все же я был в нерешительности. Тогда он поручил Кете Рюлике во что бы то ни стало доставить меня в посольство ГДР. Мы поехали, и я заполнил какую-то длинную анкету...

Мы прощались с уверенностью, что свидимся в будущем году. Обратю в Берлин Брехты уехали поездом (Бертольд случайно узнал, что варшавский самолет, на котором они летели в Москву, был не совсем исправен и каким-то чудом долетел без аварии. Во второй раз Брехт уже не хотел доверяться польскому самолету).

Итак, на этот раз Брехт приехал в Москву как гражданин немецкой земли, которая стала демократической республикой. Канули в вечность времена, когда кое-кто косился на Брехта — «подозрительный экспериментатор!». Ныне это был писатель всемирно известный, а Германская Демократическая Республика доверила ему театр, и в короткое время его театральные поиски оказались очень урожайными.

Конечно, признание Москвы окончательно узаконило его поэтическую славу. И все же было еще какое-то «но». Брехт в это время был известен лишь нескольким сотням советских читателей или зрителей. Театральный же мир принял его с должным уважением, за которым скрывалась известная доля недопонимания и настороженности.

Художественные руководители московских театров собирались на приеме в его честь, произносили хвалебные тосты, но ни один из них не решился на постановку какой-нибудь брехтовской пьесы. Очевидно, где-то в глубине души Брехт чувствовал обиду за такое равнодушие к его творчеству. Анна Лацис сказала, что после одного из приемов он с огорчением произнес: «Жаль, что меня здесь не ставят. Я бы очень хотел, чтобы именно Москва играла мои пьесы».

ПИСЬМА БРЕХТА

Эта знаменательная встреча в Москве сильно укрепила мою связь с Брехтом. Я стал получать от него многочисленные письма, написанные им лично либо по его поручению.

Как-то он сообщил мне, что *Берлинский ансамбль* собирается ставить *Воспитанницу* А. Островского. В ответном письме я высказал некоторые соображения о постановке. Позже Ангелика Хурвиц, которая осуществила

режиссуру постановки этой пьесы, рассказала мне, что Брехт вручил ей мое письмо и просил учесть мои замечания.

Любопытно, что из громадного арсенала драматургии Островского Брехт выбрал именно *Воспитанницу*, не замечавшуюся многими театрами. Мне этот выбор был понятен — в пьесе много эпически-поучительного, зато сравнительно мало аристотелевской драматургии, с ее конденсацией и нарастанием людских столкновений и противоречий.

...После возвращения из Милана Брехт писал, что постановка Штрелера ему понравилась, но чувствует он себя неважно. Оказалось, что Брехт заразился в Италии вирусным гриппом, давшим осложнение на сердце. Он никак не мог оправиться от болезни, даже сигара и та была ему больше не по вкусу, писала Рюлике. Но в театре, сообщала она, решительно все оберегают Брехта, не позволяют ему работать.

Письма эти тревожили, но вместе с тем думалось, что следует терпеливо ждать, ведь последствия гриппа иногда держатся довольно долго.

...Брехт продолжал переписываться с посольством о моей визе. (В это время было получено сообщение о моей реабилитации. Я информировал об этом Брехта, и он немедленно прислал телеграмму с поздравлением. Теперь он спрашивал, когда я приеду.) Но целый ряд практических проблем, которые были разрешимы лишь в Москве, задержали меня. Я жил еще в Балмпере, когда мне передали телеграмму из Берлина. Брехт настоятельно просил, чтобы я срочно выехал в Москву и взялся контролировать издание его пьес в издательстве *Искусство*. Он просил, чтобы я сообщил о моем согласии по телефону. Я позвонил. Мне ответили, что Брехта в театре нет, он лежит в больнице... Благодарили за согласие.

Уже на следующий день в моих руках была телеграмма Брехта, в которой он уполномочивал меня действовать и решать все вопросы, связанные с изданием его пьес по собственному усмотрению.

Я был встревожен тем, что Брехт в больнице, ведь раньше ни он сам, ни Кете Рюлике об этом не упоминали. Значит, здоровье у него ухудшилось?.. И он нуждается в покое?..

Было видно, его беспокоят издательские дела. Но Брехт твердо заявил, что, хотя он, разумеется, хочет,

чтобы его произведения стали известны советским читателям, он может дать согласие лишь на вполне доброкачественное издание.

В этом сказывался весь Брехт, в котором так тесно сочетались высокая требовательность и истинная преданность делу. Он поручил мне определить, соответствуют ли переводы оригиналу. Если, по моему мнению, такого соответствия не получилось, то я имел право прекратить работу.

В каждом из переводов нашлось по несколько опечаток, которые и были исправлены. Подготовительная работа в целом шла ритмично, в хорошем темпе и приближалась к завершению.

Переводы, санкционированные мною, отнюдь не были безупречны. Важно, что они открывали читателю Брехта-мыслителя. Но они не передавали на русском языке богатую и тонкую стилистику Брехта — драматурга и поэта. Значит, читатель однотомника не получит того огромного эстетического удовольствия, какое вызывает оригинал.

Как же так? Почему же я тогда согласился с этими переводами?

Я вспомнил историю эстетического освоения Шекспира в Германии. Первым переводчиком шекспировских произведений на немецкий язык был знаменитый Виланд. Перевод представлял собой, по существу, изложение шекспировских текстов в прозе. Лет двадцать или тридцать спустя начали появляться настоящие переводы Шекспира, принадлежавшие Шлегелю и Тику. Но было совершенно очевидно, что даже та грубая и черновая работа, которая в свое время была проделана Виландом, явилась необходимым предварительным трудом для создания полноценного и уже действительно немецкого Шекспира.

И переводы брехтовских пьес следовало оценить как временное, но полезное освоение его творчества...

Мои информации успокаивали Брехта. Он отвечал веселыми и благодарными письмами. Писал, что самочувствие его улучшается, следовательно, я полагал, что имею моральное право консультироваться с ним и по возникающим вопросам не первостепенной важности... Увы! Оказалось, что я слишком легко успокоился. Своими вопросами я наверняка утомлял его. Как перевести заглавие *Mutter Courage und ihre Kinder*? Русские не пользуются

словом «мать», когда оно соединяется с фамилией или прозвищем — они говорят тогда «матушка». Однако неуместно назвать злобастную и зловещую маркитантку «матушкой». Это все равно что назвать Вассу Железную «мамулей». Переводчик С. Апт предложил перевести *Мамаша Кураж*. Это мне нравилось — слово «мамаша» несет с собой ироническую интонацию. В известной степени оно снимает и оттенок добродушия в характеристике героини брехтовской драмы...

Изменение заглавия хотелось согласовать с автором. Я изложил ему, как умел, различие между словами «матушка» и «мамаша» и получил телеграмму: «Только «мамаша». В издательстве *Искусство* пьеса и вышла под заглавием: *Мамаша Кураж*. Однако привычка имеет огромную силу. Часто еще встречается первоначальное заглавие: *Матушка Кураж*.

Читая *Жизнь Галилея*, я был поражен богатством глубоких мыслей и невольно начал искать второй и третий планы текста. И перестарался! Консультируясь с Брехтом, я, вероятно, вызвал у него серьезное удивление своими поисками. И, словно оправдываясь, он ответил, что та или другая фраза имеет лишь самый простой смысл.

Пьесы Брехта были изданием, по существу, впервые знакомившим советских читателей с Брехтом¹.

Редакционная работа была почти завершена. Главный редактор просил меня убедить Брехта в необходимости авторского обращения к советским читателям, где давалось бы изложение его эстетического кредо. Сначала Брехт в принципе согласился, но высказал сомнение, сможет ли он в настоящее время написать такое вступление. Он начинал выздоравливать, но ему было предписано избегать умственной перегрузки. Брехт добавил, что чувствует он себя лучше и ждет меня, поскольку издательские дела в основном закончены. Я обрадовался доброму тону его письма и вновь повторил ему доводы в пользу написания обращения к читателям советского издания его *Пьес*. Пусть напишет одну-две странички, не более...

¹ В новое, пятитомное издание Брехта вошли и старые, заново отредактированные переводы, и заново сделанные переводы нескольких не известных советскому читателю пьес, и теоретические работы.

Так в ожидании его ответа я, покинув по-летнему жаркую Москву, отдыхал в Абрамцеве. Обычно раз в неделю я ездил в Москву за корреспонденцией. Однажды утром, раскрыв *Правду*, вижу на последней странице краткую информацию о кончине Бертольта Брехта. Я помчался в Москву. На московской квартире лежала телеграмма от Елены Вайгель: «Брехт умер».

Несколькими днями позже мне вручили в издательстве последнее — на самом деле последнее — письмо Брехта. Он сообщал, что пробовал написать предисловие, но ничего не вышло: «...писать коротко — надо долго». А сейчас он не может исполнить наше желание... Потом шла приписка: «Дорогой Райх, прилагаю ответ по вопросу о предисловии. Я очень надеюсь скоро свидеться с тобой у нас... Привет Асе! Берлин, 9.VIII». Эти слова писал живой Брехт! Когда они дошли до меня и начали по-настоящему жить, тот, кто их писал, был уже мертв...

БРЕХТ, ПРЕОБРАЖЕННЫЙ ФИЛОЛОГАМИ

В 20-х годах имя Бертольта Брехта ничего не сказало бы советскому читателю. В 30-х годах мелькнул на витринах книжных лавок том: *Эпический театр* (три пьесы в переводе С. Третьякова). Луначарский, Тапиров, Третьяков, Лацис, Райх заговорили о нем: это весьма даровитый поэт-драматург, который, однако, иногда грешит формализмом и оригинальничанием.

В начале 40-х годов появилась блестящая статья М. Гельфанда о брехтовском *Галилее*. С. Бирман поставила одноактную пьесу Брехта *Доносчик*, а М. Ромм снял какую-то антифашистскую короткометражку по сценарию Брехта. К концу 40-х годов его фамилия больше не упоминалась. Забвение — справедливая судьба философствующего писателя-формалиста! — злорадствовали его противники.

Но в 50-х годах советские литературоведы А. Дымшиц, Т. Мотылева и И. Фрадкин стали настойчиво рекомендовать советским читателям безусловно прогрессивного, безусловно высокоодаренного, хотя и не свобод-

ного от некоторых заблуждений писателя Бертольта Брехта¹.

Время от времени корреспонденции из ГДР сообщали о новых произведениях Брехта и всегда в связи с его творчеством приводили звучавшие в ту пору как-то непривычно, а иногда попросту странно эстетические понятия и термины: «эпический театр», «осуждение», «интеллектуальный театр», «сонг» и т. п. Для читателя, которому не доводилось самому познакомиться с пьесами и трактатами Бертольта Брехта, вся эта терминология оставалась чем-то очень неконкретным и удручающе загадочным.

О Брехте сообщали и другое: он — общественный деятель, член Всемирного Совета Мира, неутомимый борец за мир.

Писалось о том, что он и Елена Вайгель основали театр, назвав его *Берлинским ансамблем*. В постановках этого театра, которые осуществлялись под руководством самого Брехта, воплощаются новые сценические принципы — принципы драматурга-режиссера. А вскоре читатели узнали, что спектакли *Берлинского ансамбля* имеют почему-то успех, и даже критики капиталистических стран, которые автоматически бранят все, что делается в ГДР, скрежеща зубами, хвалят драматурга, защищающего коммунизм.

Все это было весьма любопытно, но и необычно... Быть может, здесь не все чисто, и Брехт — просто блеф?..

Но однажды наши газеты известили о том, что этому «странному» Брехту присуждена Международная Ленинская премия «За укрепление мира между народами».

Выходит, что Брехт все-таки серьезное литературное явление. Однако советская общественность еще «не определила» своего отношения к новому лауреату: на банкете в его честь (в гостинице *Советская*) присутствовало сравнительно мало театральных и литературных знаменитостей.

Все-таки отношение к Брехту сдвинулось с мертвой точки равнодушия. Издательство *Искусство* включило

¹ Брехт отказался от юношески фамильярного «Берт» и начал подписывать свои произведения — «Бертольт», заменив все же, вопреки немецкой орфографии, последнюю букву «д» буквой «т».

в план том *Пьес*, а издательство *Иностранная литература* — том его стихотворений и баллад. В *Новом мире* появилась комедия Брехта *Господин Пунтила и его слуга Матти*, в журнале *Иностранная литература*, правда уже после смерти драматурга, была напечатана его притча *Добрый человек из Сезуана*. На гастроли в Москву и в Ленинград приехал театр Брехта *Берлинский ансамбль*.

Теперь люди видели и сами читали произведения, а не только отзывы о них: одни получали громадное удовольствие, другие были заинтересованы новизной и остротой творческого почерка. Советские театры уже не безмолвствовали, а проявляли, правда изредка, деятельный интерес к Брехту. Прошло каких-то четыре года после его смерти, и Брехт основательно вошел в поле зрения советского искусства. Пришлось серьезно заняться этим поразительным фактом литературы.

Интерес к Брехту стремительно нарастал. В начале 60-х годов наши недруги ехидно спрашивали: «Скажите, почему у вас так мало ставят Брехта?». Этим вопросом они пытались уличить советскую культуру в консерватизме. Вот, мол, в СССР не признают по достоинству одного из искренних революционных писателей только потому, что его эстетические симпатии не совпадают с канонами.

Но в середине 60-х годов в одной только Москве шли десять его пьес. Было опубликовано несколько книг о его творчестве: в серии *Жизнь замечательных людей* вышла книга о Брехте. Насколько я знаю, это единственное в мире жизнеописание немецкого писателя; появилась моя книга, позже книга И. Фрадкина о Брехте, вышел ряд исследований: В. Клюева, В. Зингермана, Ю. Борева, Е. Горбуновой, Е. Эткинда, Е. Суркова — об его эстетических теориях и о творческих принципах. В журнале *Театр* стали появляться рецензии, споры о спектаклях и драматургии Брехта. Ныне нет ни одного автора, занимающегося теорией драмы и театра, который не цитировал бы и не иллюстрировал брехтовские теоретические тезисы. С забвением Брехта покончено, и наша страна, как я полагаю, больше любой другой, включая ГДР, занимается этим писателем-новатором.

Немецкий драматург нашел полноценное гражданство в советской культуре. Это радует меня. Но я не могу

скрыть некоторое опасение насчет того, действительно ли мы используем питательные соки его творчества наилучшим образом? Быть может, я излишне чувствителен потому, что речь идет о Брехте, и потому, что немецкая культура мне родная... Впрочем, не знаю. А может, именно моя связь с немецкой и с советской культурами обостряет восприятие и расширяет его?..

В моей книге *Брехт* я указал на некоторые новаторские эксперименты, имеющие перспективу дальнейшего развития и намного опередившие сегодняшнее состояние театрального искусства. Я надеялся, что другие исследователи, проникая глубже, чем я, в творчество Брехта, разъяснят шире то новое, что этот писатель привнес в литературу и искусство. Но пока что в этом направлении сделано весьма мало.

Удивляет, что критики — почитатели Брехта — сильно расхваливают почти все брехтовские спектакли. Неужели они не замечают, что во многих постановках вольно, а весьма часто и довольно произвольно обращаются с текстом пьесы, изменяя самый дух ее? Нет, они это замечают, но они одобряют и даже поощряют отсебятину театров.

В устных выступлениях открыто, а в критических статьях косвенно выдвигается мысль о необходимости исправлять и улучшать Брехта. Это аргументируется тем, что Брехт — истинно *немецкий* писатель и в каком-то отношении чужд традициям русской литературы. Рассудочность, сдержанность — полезные и родные немцам свойства — противопоставлены русским. Литература и театральное искусство русских людей всегда радовали своей задушевностью и сердечностью. Следовательно, необходимо приспособление Брехта к нашим русским душевным свойствам, это может лишь пойти на пользу самому Брехту.

В этом контексте любопытна статья К. Рудницкого о постановке комедии *Господин Пунтила и его слуга Матти в Театре Советской Армии*, осуществленной дипломантом ГИТИСа из ГДР Хавеманом¹. Считаю эту рецензию весьма субъективной, я не собираюсь полемизировать с автором, а лишь хочу дать читателям представление о сомнительных выводах Рудницкого. (Труд его о Мейерхольде я считаю превосходным.)

Критик анализирует два принципиально различных подхода к постановке брехтовской комедии. Один, осуществленный Хавема-

¹ См. «Поучение без развлечения». — «Театр», 1966, № 6.

ном, — точное воспроизведение буквы и замысла драматурга Брехта¹. Другой же, продемонстрированный В. Пансо в таллинском *Пунтиле*, представляет собой отход (иногда) не только от буквы, но и от замысла Брехта².

По признанию К. Рудницкого, в *Театре Советской Армии* роль и проблема Пунтилы решены блестяще. В постановке же Пансо тема Пунтилы отодвинута, а блестяще разработана и исключительно действенна побочная (менее содержательная и довольно знакомая по литературе) тема — шуточный романчик Евы с Матти, шофером отца.

По логике, казалось бы, работа Хавемана, верного истолкователя Брехта, должна была заслужить одобрение. Однако Рудницкий предпочитает, как ему кажется, свободную и явно облегченную интерпретацию таллинского режиссера, паталивая читателя на вывод, что жизнь искусства иногда насмехается над логикой. Резюме критика в данном случае содержит в себе мысль, предупреждающую наших театралов от неукоснительного сохранения замысла автора эпических драм.

Почти всякий раз, когда брехтовские спектакли выходили задушевными, потрясающими, критики — почитатели таланта Брехта — радостно утверждали: русские актеры сообщили брехтовскому тексту теплоту и добавили в него другие эмоциональные примеси-дрожжи. Зато «пирог» вышел превосходным. Стало быть, театры призваны «обогащать», «сдабривать», «отеплять» Брехта.

Несомненно, что, будучи немецким писателем, Брехт приобрел, сохранил и постоянно развивал известные черты национальной культуры (назовем здесь ее склонность к философским обобщениям, с одной стороны, и несколько грубоватый натурализм — с другой). Но резкое противопоставление одних свойств, якобы органически присущих той или иной культуре, иным свойствам порождает некую националистическую фикцию, будто какал-

¹ Примером слишком усердного следования за ремарками и указаниями автора, примером «нетворческого педантизма» рецензент считает показ режиссером «непристойного» эпизода *Ноктюрн* в том виде, как он описан Брехтом: «господин и слуга... у забора».

«Непристойность» в *Пунтиле*, которой режиссер и драматург Брехт нередко щеголял и в других спектаклях, играет роль пусть грубоватой, но злой пародии на «демократизм», которым похвастается г-н Пунтила. Лишь у забора между господином и слугой возникает полное равенство, и в этом «соль» брехтовского сарказма. Стало быть, в этом эпизоде есть кусочек живого Брехта. В трактовке же *Ноктюрна* другими постановщиками пародия исчезает, а остается лишь отредактированный Брехт.

² Замечу попутно, что я не согласен с мнением К. Рудницкого о постановке В. Пансо. Считаю, что и этот режиссер в основном шел за Брехтом.

нибудь национальная литература монополично обладает какими-то определенными достоинствами и недостатками.

И напрасно иные исследователи не признают за немецкими драматургами и актерами задушевности и сердечности! Г. Бюхнер и Х. Граббе — наследники немецкой классической драмы — отличались повышенной эмоциональностью и экспансивностью, венский трагик Зоннен-таль покорял слушателей глубокими и трогательными переживаниями, а Герхарта Гауитмана называли «драматургом сострадания и милосердия».

Тезис «Брехт — продолжатель самобытных немецких традиций сдержанности» просто не соответствует фактам истории. Мы встречаем и среди русских и среди немецких литераторов тех, кто покоряет читателей задушевностью или поразительно тонким анализом. Брехт не примкнул к тем писателям (русским и немецким), которые не следуют стихийно порывам и инстинктам, а стараются тщательно их исследовать. Он энергичнее и последовательнее других писателей поставил задачу обязательного анализа страстей и чувств, задачу ломки сложившихся до его появления в немецкой литературе традиций стихийного искусства психологического изображения.

Утверждение о том, что дух Брехта якобы органически не соответствует русским традициям, а посему правомерны и продуктивны различные способы переосмысливания Брехта, лишено почвы. Оно выдвигается, я полагаю, деятелями и исследователями, раздраженными некими творческими особенностями Брехта отнюдь не национального происхождения. Несмотря на то, что кое-кто из них вполне искренне желает по достоинству оценить новации эпического театра, они оказываются не в состоянии их внутренне освоить¹.

В творческой целостности брехтовской драмы имеется комплекс художественных средств, прямо связанных с логическим мышлением: философская лирика сонгов, обстоятельные дискуссии, монологи, отдельные реплики,

¹ Тезис о необходимости приспособливать пьесы Брехта к духовному опыту русского зрителя, одобряемый нашей критикой, может иметь лишь тот смысл, что любая постановка брехтовской драмы должна становиться «творческой» интерпретацией. Позже я стараюсь показать, как некоторые сценические «приспособления» драматургии Брехта искажают его замысел, разбазаривая большие ценности.

обращенные прямо в публику и откровенно комментирующие поведение действующих лиц, и ярко выраженная целесообразность как деталей, так и целого. Более того, логическое начало присутствует в произведениях Брехта в большем, чем это привычно, объеме, к тому же оно привольно развертывается у него в особой, только ему присущей манере. Однако тот факт, что он подчеркнуто проявляет логическое мышление, что он в теоретических трактатах обосновывает необходимость его в современном художественном произведении, — кое-кого раздражает, вызывая некий рефлекс «эстетического самосохранения». Противники обзывают Брехта «рационалистом», что следует понимать: «это антихудожественный драматург». Но даже почитатели и те с досадой признают, что в творениях Брехта обнаруживаются рационалистические элементы¹.

Можно ли утверждать, что Брехт рационалистичен?

Главные приметы рационалистически работающего писателя, как принято (с точки зрения эмпириков) считать, заключаются в том, что логическая мотивировка поведения действующих лиц, а также логическая связь событий заменяет у него живую убедительность образов и произведения в целом. Брехт же — создатель крупных художественных образов, ясных, емких и простых фабул. Его произведения, несмотря на их многосложность и многослойность, запоминаются как некая образная и значимая целостность.

Разговоры же о брехтовском рационализме проистекают, по-моему, из широко распространенного заблуждения о взаимосвязи и взаимодействии образного и логического начала в художественном произведении.

Обычно различают произведения, возникшие на основе образного мышления, от трудов, созданных абстрактно-логическим мышлением; первые относят к искусству, вторые — к науке. Однако пользоваться подобными критериями следует осторожно. Прежде всего необходимо иметь в виду, что абстрактно-логические понятия не являются лишь плодами «чистого разума». В этом понятии снимаются (в гегелевском толковании), то есть поглощаются, но вместе с тем сохраняются миллиарды образных представлений, ощущений, образных информации. Следовательно, все они могут, при определенных усло-

¹ См. работы Н. Крымовой, Б. Зингермана, И. Фрадкина.

виях, воскресать, оживать. И в самом деле, в научных трудах содержатся большие эстетические россыпи.

Науки принято подразделять на точные и гуманитарные (науки о человеческой деятельности). Несмотря на общность у тех и других некоего количества образных информации, точные науки отделены от искусства барьером. В них главенствуют логическая аргументация и логически-«математическое» изложение. В произведениях же гуманитарных наук и литературы водораздел эластичен, подвижен. Разве в научном описании царствования Тиберия римским историком Тацитом или в изображении Карлом Марксом подготовки государственного переворота 18 брюмера не захватывают авторская страстность, обилие драматических событий, богатство пластических характеров? Разве в них не проявляется мощное образное мышление? А к какой рубрике — литературной или научной — следует отнести философские диалоги Платона, Луккиана или Дидро? ¹

В современной советской художественной литературе прогрессирует процесс смыкания научного с художественным (например, в романах Д. Гранина). Часто затушевываемое в науке единство абстрактного и образного мышления отчетливо проявляется теперь и в «чисто» художественной литературе.

Только в писаниях дадаистов, где смысловое назначение слова было просто умерщвлено, господствует «сплошная образность». Но в полнокровном литературном образе логическое и образное неразделимы. Они сосуществуют, и отнюдь не мирно, уже хотя бы в силу того, что люди, персонажи мыслят и спорят. У любого автора есть не только свое мироощущение, но и мировоззрение, а в построении им системы образов ощутимо участвует логическое мышление, абстрагирующее из множества фактов и явлений обобщения, без которых вообще образ как таковой попросту не существует.

В аклоге в честь Гегеля Брехт поразительно конкретно и метко описывает «жизнь» понятий, представляющих собой единство противоречий: «Они и выступают, так сказать, парами, сообщая, каждый женат на своей

¹ В Германии, например, ставились на сцене *Разговоры мертвецов* Луккиана, *Пир* Платона и *Племянник Рамо* Дидро. Эти философские произведения являются одновременно произведениями художественными.

противоположности, они и дела свои обделывают вдвоем... совсем как супружеская чета. Они жить друг без друга не могут и никогда не могут ужиться» (*Разговоры беженцев*).

Вот как конкретно изображает художник отвлеченно звучащее понятие «единство и борьба противоположностей»!

Боязнь противоречий — извечная и распространенная слабость человеческая. Многие, даже большие писатели, из опасения, что могут не справиться с противоречиями, заложеными в самом ядре образа (эмоциональное и логическое начало), стали пользоваться логически-рассудочным началом лишь в минимальных дозах. Они не позволяют персонажам ни вдоволь подумать, ни обстоятельно высказаться. Они топят их размышления в море чувств и тем самым жестоко ограничивают полет своих мыслей.

Писатели и критики, которые раздраженно реагируют на логически-рассудочные места в литературных произведениях, более не хотят уже замечать факты, которые не согласуются с их неприязнью. Они объявляют Шекспира кумиром — он, дескать, недостижимый мастер образного мышления. Между тем в творчестве Шекспира значительный удельный вес принадлежит рассудочному началу. Он щедро вводит в свои произведения проповеди, декларации, философские раздумья, отточенные афоризмы, словесные поединки, диспуты. Шекспир, несомненно, знал, что если без оглядки использовать и язык образности и язык логики, то это позволяет воспроизводить жизнь особенно широко. Поэт поэтов пользовался материалами противоположного качества для построения художественного произведения, но те, кто много меньше его по калибру, от этого уклоняются.

А Брехт никогда не смотрел на противоречия со страхом. Вслед за Гегелем и Гёте, вслед за Марксом он научился видеть в противоречиях созидательную силу и пользоваться ею. Он учился у Шекспира мудрому умению соединять трудносовместимое: лиризм и философию, объективное изображение жизни и страстное размышление о ней.

Шекспир, по всей вероятности, полагал, что читатели и зрители, которые возбужденно следят за напряженными событиями и эмоциональными потрясениями героев, могут увлекаться и неотразимой аргументацией, и

зарождением мысли, и самим процессом мышления. Он экспериментировал в этом направлении, но осмотрительно окружал интеллектуальные сцены плотным кольцом эмоционально действующих обстоятельств и эпизодов. (За Гамлетом устанавливается слежка, после чего он произносит монолог «Быть или не быть». Но не успевает принц сформулировать печальные выводы, как появляется любимая им Офелия, подосланная его смертельными врагами.)

Брехт же полагает, что разговор Галилея с молодым монахом должен захватить зрителя самим предметом спора, глубиной и изящной логикой мыслей. По его мнению, эта сцена, как она есть, без помощи «драматических» обстоятельств, захватывающая и не нуждается в дополнительно нагнетаемой атмосфере. Убеденный в том, что работой ума активизируется огромный драматический и эстетический потенциал (огромные драматические и эстетические резервы), Брехт без опаски свободно пользуется интеллектуальностью как полноценным художественным элементом и достигает драматического эффекта.

Однако в творчестве Брехта властвует *образное начало*. В его пьесах, за немногим исключением, образы не только органически воплощают в себе идейные устремления; они полноценны и в художественном отношении. Логические партии пьес поражают эмоциональной интонацией и поэтичностью мыслей. Логические разъяснения, рассуждения и декларации у Брехта — это подвиг творческого разума. Но главное в том, что энергичное и сильное образное начало подчиняет себе строитивную логичность, превращает ее в органическую часть целого, без которой произведение не может существовать как данное произведение. И в таком преобразованном виде логическое перестает быть рационалистическим, абстрактным.

По строгому счету, сонги, лирические обращения к публике и большая часть философских диалогов в притче *Добрый человек из Сезуана* излишни — основное воплощено уже в характерах и в самой фабуле. Но попробовали бы мы удалить все это «лишнее», и тотчас исчезла бы эта удивительно захватывающая, щедрая по своему богатству пьеса. В этом и в других брехтовских произведениях воплощается поэтика драматурга, в которой логический элемент как живое диалектическое

противоречие с образным *органически* необходим. Это является одним из крупнейших брехтовских новаторских начинаний.

Противоречивость образного и логического начала становится у Брехта источником создания несравненных по величине художественных ценностей. Исследователь, литературный и сценический толкователь, не проникающий в эту тайну брехтовского творческого механизма, а трактующий рациональный и образный элемент как творческую аномалию, упрощает его.

Противники тенденциозного искусства издавна сосредоточивают свои нападки на так называемой «заданности» произведения. Они утверждают, что замысел, возникающий якобы на «тощей» почве политических или просто утилитарных соображений, не может набрать силу и творчески свободно, естественно, полно развиваться. Они считают творчество по заказу порочно-художественным зачатием, из которого не может родиться подлинно художественное произведение. Некоторые критики и писатели, обнаруживая в ином произведении план и задачи, может быть, слишком усердно выполнявшиеся автором, раздраженно реагируют на это и не признают такие произведения художественными.

В подобных недифференцированных оценках заданности сказывается абстрактное восприятие единства противоречий. Те, кто не подозревает, что творческие импульсы подвижны и гибки, заранее осуждают писателя, выполняющего заказ (социальный заказ или заказ мецената). При желании можно и Шекспира представить «махровым литературным коммерсантом» — он часто посещал кассу театра и перекраивал пьесы других авторов по заказу театра, или друзей из знати, или, наконец, по велению королевы. А театру он часто сдавал сырые, небрежно написанные тексты, шел навстречу любым пожеланиям исполнителей, сокращал диалоги и вставлял новые реплики.

Установите, пожалуйста, на каком этапе такого «поденного труда» Шекспир переставал *сочинять* и начинал *творить*! Попробуйте точно найти здесь границу, отделяющую сферу земного притяжения от сферы невесомости! Никакими манипуляциями невозможно устранить тот факт, что стремление выполнить какое-нибудь задание часто играло важную роль в создании гениальных творений Шекспира. Вот так-то!

Своей лапидарной простотой Брехт утверждал, что нельзя писать без своего взгляда на вещи, без умысла. Не заданность, не заранее намеченный план произведения и даже деталей является пороком, а *злоупотребление* такой заданностью. Это происходит, когда писатель во имя заданного плана создает искусственное стечение событий, конструирует эффектную логику поведения характеров, приукрашивает или чернит действительность, (то есть, фигурально выражаясь, совершает приписки к плану или занижает показатели). От такого выполнения планов избави нас бог!

Но именно Брехт, которого упрекают в рационалистической «заданности», всегда шел петорошлывым шагом по дороге большой жизни. Автор боевого трактата *Пять трудностей пишущего правду* всякий раз героически боролся не с пятью, а с сотнями других искушений поддаться иллюзиям, кажущимся безобидными. Он никогда не прекращал поисков правды ради заготовленного плана, все выдерживало у него придиричливую проверку. Ради правды он выбирал варианты, требующие огромных творческих усилий, отменяя легкие, выигрышные. Это ясно доказывает анализ любого его произведения.

В соответствии с общепринятой легендой было сравнительно легко представлять образ мужественного, целеустремленного и цельного ученого, повторяющего под пыткой свое крамольное открытие, что земля вертится. Но последовать за исторической правдой, создать образ великого, одержимого наукой Галилея, который вместе с тем из «низменных материальных побуждений» порой безбожно льстит, мошенничает, отрекается от своего открытия, — это гигантски трудная задача. Но ее-то и избрал Брехт.

В первом явлении *Доброго человека из Сезуана* поставлена определенная задача: оттенить доброту и кротость Шен Де. Брехт делает то, что сделал бы любой драматург: вначале он показывает целую галерею людей, которым нет никакого дела ни до богов, ни до ближнего своего, между тем как она, бедная проститутка, соблюдает божественное предписание, выполняет волю богов. А далее правда жизни повелела драматургу показать Шен Де лишь *относительно* доброй; не сразу она соглашается приютить богов, а в беседе с ними высказывает свои сомнения и недовольство. Значит, сомнительным в моральном отношении и не бескорыстным существом

оказывается «ангел предместья»? Это может разочаровать сентиментального зрителя, но когда этот «добрый человек» увязает в подлостях и преступлениях, узнавание его в облике ненавистного табачного короля потрясает.

Но вот вопрос: как же на самом деле сочетать выполнение заказа с творческой заинтересованностью, как соединить внутреннюю необходимость полета в неведомое с точным расчетом, органический рост творческого замысла со сколачиванием заготовленных кусков?

Издавна многие писатели, в том числе и очень крупные, а также критики, не исключая знающих и тонких, были убеждены в том, что подлинно художественное произведение развивается без вмешательства автора, как некая «непосредственная жизнь»¹. Но это фикция, самообман. Чтобы скрыть следы авторского управления жизнью персонажей, затрачивается огромная творческая и интеллектуальная энергия. Так, экспозиция в драме имеет определенную функцию сообщить публике необходимые предварительные сведения об обстановке, о существующих взаимоотношениях, о жизненном пути действующих лиц. Следовательно, ценой больших усилий ради осведомления зрителя выдумываются такие ситуации, при которых персонажи могли бы, *якобы* ненарочно, рассказать друг другу словно новость о том, что им самим уже давно известно. (Особенно усердствовали в конструировании тщательной экспозиции драматурги-натуралисты.)

Дабы рассеять впечатление сочиненного диалога, в него с изумительной изобретательностью вставляются импровизированные неожиданные, «беспланные» реплики². Но драматурги, не желающие растративать усилия на создание такой *видимости*, сообщают в открытых или слегка замаскированных прологах, а то и в нескольких кратких репликах своих персонажей, что к чему. После этого автор приступает к главному. Трагик трагиков Еврипид и один из лучших комедиографов Плавт неизменно пользовались прологами. Современные драматурги, в

¹ Э. Золя писал журналисту из газеты *Голуз*, что, по его мнению, писатель прибегает к приемам, недостойным крупного художника, если сам выходит на сцену, включается в действие.

² Знаменитая фраза Астрова «В Африке жарко» имеет, однако, легко угадываемое назначение — выразить грусть в столь «скрытой» форме.

том числе и Брехт, снова применяют этот давно забытый прием прямой информации.

Брехт не заботится, чтобы читатель поверил в то, что жизнь на сцене — это «саморазвивающаяся» жизнь. Он несколько вызывающе писал, что следует даже обнажать техническую функцию персонажей и эпизода. И действительно, с помощью анализа можно установить, что в пьесах Брехта нет ни одной фразы, ни одного слова без точного назначения. (Кстати, установить это не так-то легко уже потому, что у Брехта поступки действующих лиц часто вызываются рядом побуждений, а не только одним мотивом.) Как бы то ни было, Брехт выполняет свою задачу умно и изящно. Вы ощущаете богатство его фантазии, которой хватило бы на целую дюжину решений, чувствуете, что творит он невероятно легко, и вам не бьет в нос запах пота, пролитого во время этого нелегкого труда.

Правдивостью, изяществом и умом Брехт снимает противоречия между творческой импровизацией и творческим расчетом. Представление о том, что Брехт — холодный сочинитель, атрофирующий жизнь чувств (у искусства и у читателей) за счет логического мышления, приобрело почему-то силу навязчивой идеи. Оно — прямой результат неумения понять продуктивное единство образного и логического.

«Искусство обращается к чувствам» — только стандартное определение, грубо, вчерне различающее специфический комплекс средства искусства и сферы его воздействия. Это определение стихийно воспринимается как установление некоей «безатомной зоны», где нет места ни своекорыстию, ни соображениям расчета и где лишь беспрепятственно властвуют страсти. Широко распространенное сентиментальное утверждение, будто сферой подлинной человечности являются чувства и только они («чувствительность», как таковая) и будто разум вовсе лишен эмоций — почему-то вызывает всеобщие симпатии¹.

На самом же деле предпочтение чувства разуму, как более достойного, равно как и противопоставление одного другому, не выдерживает проверки. Чувственное восприятие присуще исторически более ранней и сравнительно

¹ Брехт полагал, что это является неким «остаточным воспоминанием», перекочевавшим из «детства человечества».

низкой ступени развития человека. Но чувственные восприятия (впечатления, ощущения) доставляют разуму лишь сырье. Разум же может и должен быть воспитателем чувств. Он очищает их, различая среди них желательные и нежелательные, культивирует одни, вытесняет и подавляет другие. Таковы некоторые общие соображения о проблеме соотношения чувственного и рационального в искусстве. О них не бесполезно вспомнить для усвоения исходных позиций Брехта, равно как и для понимания причин внутреннего сопротивления ему.

В заметке *Небольшой список наиболее распространенных и банальных заблуждений относительно эпического театра* указывалось, что пункт третий обвинений эпического театра гласит: он «отмечает все эмоции». Брехт возражает: «...но ведь нельзя отделять разум от чувства» — и излагает эстетическую программу эпического театра в этом вопросе. «Эпический театр не отмечает эмоции, а исследует их и не ограничивается их «сотворением». Судя по всему, Брехт подразумевает под исследованием чувств на уровне эпического театра следующие задачи: 1) добраться до правильного диагноза чувств; 2) дифференцировать чувства, дабы воспользоваться одними и препятствовать возникновению других; 3) актеры должны по возможности скромно и сдержанно выражать чувства.

Обратимся к иллюстрации брехтовских положений.

До советских Отелло сценические толкователи обычно ставили поверхностный диагноз: смертельная страсть мавра. Неизменно говорилось о ревности Отелло. Наш советский диагноз был иным: Отелло олицетворяет обманутую доверчивость, великую в своей беспредельности. Стало быть, требование Брехта тщательно и глубоко анализировать чувство для получения правильного диагноза справедливо?

С необходимостью анализировать чувства героев (в том числе и брехтовских) режиссеры и исполнители сталкиваются постоянно. Приведу несколько примеров.

В *Добром человеке* добрая и влюбленная Шен Де не позволяет своему жениху, летчику Ян Суну, обобщать ее. Сонг Ян Суна *О дне святого никогда* с большой силой изображает душевные муки героя, терпящего крах в своих планах. Нужно ли задуматься над тем, откуда страдания Ян Суна, а следовательно — заслуживает ли сочувствия то, что задуманный *шантаж* сорвался?

Маркитантка Анна Фирлинг по прозвищу «мамаша Кураж» имеет достаточно оснований ненавидеть войну: один озверелый солдат испугал ее дочь Катрин и та стала немой, другой — изуродовал ее лицо. Кураж говорит: «Война, будь она проклята!» А большинство исполнительниц роли маркитантки не потрудились ни над тем, чтобы проанализировать самый характер ее порыва, ни над тем, чтобы проанализировать возможное воздействие его на зрителя. Они выкрикивали это проклятие диким и страстным голосом.

А Брехт разъяснил: потрясающие происшествия в жизни Анны не оказали никакого влияния на ее мысли. Она продолжает верить в выгодность войны для себя и скоро забудет свои слова. Поэтому гнев и ненависть матери-торговки следует изображать как чувства, не имеющие корней, мимолетные. Подчеркивание же страстности «проклятия» идет вразрез с логикой этой несправимой жепщины. Произнося проклятия войне подобным образом, актриса, исполняющая роль маркитантки, заигрывает со зрителем, нечестно спекулирует на его благородной ненависти к войне.

Елена Вайгель произносит это проклятие взволнованно, искренне и жалобно, но оставаясь в образе, — и проклятие звучит как проходная фраза длинного монолога, между прочим. Сказала, не вникая в настоящий смысл сказанного, — и все... Разумеется, возможны и другие полноценные решения, которые тоже могут быть в духе Брехта.

Итак, Брехт за чувства. Но он ставит вопрос о законном использовании чувств зрителей — дабы чувствовать разумно и не поддаваться гипнозу ложных чувств. Стараясь лучше осуществлять эту большую гражданскую и политическую задачу, он искал приемы, создающие противоядие против гипноза ложных чувств.

Римлянин Брут, тираноубийца, честный, идейный деятель, идущий прямо к своей цели, должен был бы, казалось, вызвать безудержный восторг. Но заслуживает ли этот герой, убивший Цезаря и думающий только о политической свободе своего круга — патрициев, — слепого обожания? Такую реакцию зрителей Брехт считал нежелательной. И он рекомендовал (*Малый органон для театра*) в качестве противоядия против нее — очужждение. Вот в чем состоит этот ход: Брут, борец за свободу, ударяет раба, холопка испуганного какое-то поруче-

ние. Этот неожиданный поступок, «чужой» для безупречно-благородного права римского идеального героя-республиканца, мгновенно уничтожает идеальное представление о шекспировском Бруте, с которым мы свыклись. Что касается исторического Брута, то он, несомненно, не раз избивал своих рабов и даже, заставив свою мать выйти замуж, требовал от ее мужа вознаграждения за подобную услугу.

«Чужим» штрихом, утверждает Брехт, то есть штрихом, делающим чужим привычное представление, «очуждающим» его, можно вытеснить ложное, нежелательное чувство и позволить проверить ошибочные представления о людях и их взаимоотношениях.

Эстетическую программу Брехта о разумном использовании чувств, в которой учитываются тонкие различия характера самых чувств и с небывалой до сих пор серьезностью различаются и оцениваются различные чувства, порой упрощают. Изображают дело так, будто Брехт ведет речь главным образом о том, что следует показывать судьбы людей и их самих, этих людей, холодно, сдержанно, а не горячо, со страстью. Так возникает фальшивый облик драматурга-интеллектуала, человека из «мозгового треста»... Но самое удивительное, что этот вымышленный недругами брехтовского творчества образ стал дорог некоторым поклонникам Брехта. Они свято верят в отсутствие теплоты и задушевности у немецкого драматурга и ради собственного укрепления в этом вымысле отказываются замечать ясные факты...

Один такой критик, например, воздал исполнительнице роли Шен Де хвалу за то, что она и в облике жестокосердного кузена Шой Да проявляет некоторую долю доброты. Критику показалось, что это выдумка актрисы и режиссера и что этот ход дает «сердечное тепло» пьесе. Читатель же вспоминает, что в то время когда Шен Де уже исчезла и ее двойник Шой Да безраздельно властвует в предместьях, у бедных снова появляются маленькие подарки «ангела предместья», следовательно, по пьесе *добрая* Шен Де не бесследно исчезает из души кузена, она живет в нем.

Творчество Брехта в самом начале его пути произвело фурор тем, что он первым среди современников-драматургов заговорил самым искренним голосом сердца и уловил тайные движения души. Потерял ли он впоследствии этот «божий» дар, когда, следуя своей теории,

отказался от стихийных творческих порывов? Ничуть! Теория не «погубила» его таланта поэта, страстно изображающего судьбы мира... Драматург написал монологи Галилея, нарисовал смятение Шен Де и Симоны Машар, нашел гневные слова для Груше и гневное молчание для немой Катрин, а также блистательную эклогу для Матти в честь селедки. Однако режиссер и театральный реформатор Брехт проповедовал самоограничение в выражении чувств, настойчиво рекомендуя сдержанную, «холодную» манеру игры. Его рекомендации и отражают субъективные эстетические симпатии, но порождены они главным стремление Брехта — помочь зрителю исследовать страсти, охраняв его от власти нежелательных и ложных чувств.

Жители капиталистических стран ежечасно, ежеминутно подвергаются тлетворному воздействию духовной машинерии, производящей иллюзии, ложные и извращенные чувства. Необходимость противодействия развращению чувств трезвым анализом диктует художнику целесообразную художественную тактику: именно тактику сдержанной манеры игры.

Но если это правильно для тех условий, то, спрашивается, нужен ли советскому зрителю эпический театр? Тем более что этот зритель сравнительно быстро привыкает к ранее непривычным эстетическим нормам, постоянно усовершенствует аппарат своих ощущений и размышлений. И свою эстетическую восприимчивость. Это верно. Но все-таки в настоящее время труднее, чем раньше, добраться до истины и согласиться с суровыми диагнозами. К тому же и у некоторых критиков и ценителей искусства появилась опасность известного автоматизма мышления, а у некоторых зрителей — опасность инертного равнодушия.

Вследствие всего этого для нас не теряет своего значения мнение Брехта о том, что истина в искусстве побеждает не сама собой, а художнику следует прокладывать ей дорогу, что зрителям надо помочь отличать мнимые подделки от подлинных ценностей, научить их познавать истинный, а не иллюзорный мир. Ведь нам не раз приходится сталкиваться со случаями поверхностного, непродуктивного, необдуманного, но сильно эмоционального сценического изображения.

Творчеством Брехта занимаются многие. Ныне в обиход вошло слово «брехтоведы». Однако все еще мало об-

ращают внимания на анализ брехтовской постановки вопроса об эмоциях.

Я не стану утверждать, что эпически-спокойная, избегающая всепоглощающего вживания в образ игра является единственно законной манерой изображения. Но так или иначе, эта манера игры создала в прошлом и создает сейчас крупнейшие эстетические ценности. Они имеют полное право на существование наряду с другими стилистическими манерами. Однако многие, говоря — открыто или косвенно — об эпических рекомендациях Брехта, замалчивают постоянно главный пункт его программы: воспитание, усовершенствование чувств и необходимость научить зрителя «искусству смотреть спектакли», и таким образом создают и закрепляют почему-то упрощенные представления об этом новаторе.

Буква и дух понятия «новатор» означают: деятель, проложивший новые вехи исторического развития. Новатором в литературе и искусстве становится тот, кто вызвал значительные изменения, создал новое направление, новый поворот всего потока. Однако понятие «новатор» нередко подвергается инфляции бездумных, явно занижающих его толкований и рассыпается «по мелочи». Ныне называют «новатором» любого информатора о последних новинках, поставщика нового сырья (новый предмет изображения, новый материал, тема), рационализатора, изобретателя, реставратора, возрождающего старые жанры, и т. д.

К какой категории принадлежит Брехт? Сразу же скажут: он отвечает букве и духу понятия «новатор». Однако во имя точного разъяснения качества новаторства Брехта хочется провести некоторые сравнения между ним и Фридрихом Вольфом.

Вольф принес в современную немецкую драматургию политико-гражданскую тему с ее решительными революционными аспектами и выводами наперекор общепринятой дискриминации ее. Он, как и Брехт, применял некоторые, хотя и ограниченные, эстетические новации: сонги, кинокадры, ведущие (*Тай Янг пробуждается, Крестьянин Бетц*).

В то же время Вольф мыслил проверенными, традиционными категориями и понятиями официальной техники драмы (твердо очерченная характеристика, сквозное, надвсающее, событийное действие) и усердно доби-

вался сопереживания зрителя. С именем же Брехта связаны совершенно новые, не существовавшие дотоле категории и понятия: «очуждение», «эпический театр», «комплексная психология» и т. д.

Во всех литературах мира появились его подражатели, последователи, сторонники и, наконец, противники, которые, как, например, Ионеско, противопоставляют театру Брехта антитеатр. Словом, толчок, который исходил от эпического театра, вызвал во всем здании мирового театра заметные сдвиги. Следовательно, новаторство Брехта и новаторство Вольфа *качественно* различны.

Брехт принципиально и категорично выступал против мнимого и ложного новаторства, против тех, которые шеголяют собственной, индивидуально взятой нотой. Он всегда подчеркивал самостоятельность и решительность подлинного новатора, который должен иметь мужество и смелость ломать традиции. Он говорил, что у старых мастеров «учиться нужно как раз той смелости, с которой старые драматурги создавали новое для своего времени. Нужно изучать изобретения, с помощью которых они приспособляли имевшуюся уже технику к новым задачам. Нужно учиться у старого создавать новое».

Уточняя смысл этих радикальных высказываний. Брехт хорошо знал мировую драматургию и охотно пользовался в своем творчестве «классическим наследством». Он заимствовал фабулы пьес и отдельных сцен у Шекспира, Шиллера, Гёте и других. Он использовал принципы, решения, приемы современников и своих предшественников разных веков, независимо «от их национальности и убеждений», цитировал (в кавычках и без них) многочисленных авторов эстетических трактатов и замечаний. Традиции же, коль скоро он к ним прикасался, подвергались безжалостной ломке или основательной переработке. Весьма часто Брехт хитрил и выдвигал в качестве тарана против современных устойчивых норм забытые традиции. (Таким путем он эффективно сражался и против натуралистов и против модных новаций экспрессионистов, запутавшихся в философском и эстетическом лабиринте.)

Отправляясь в поход за открытием новых аспектов *эпической драмы*, Брехт старался временно «забыть» многие традиции, относившиеся к неприкосновенному запасу драматургов (например, тщательное оправдание

поступков персонажа, исключительный интерес к психологическим переживаниям и реакциям, умение загнать героя в угол). Но потом, обогащенный опытом «новых берегов», Брехт *возвращался* на покинутую землю и щедро пользовался возвращенными на ней плодами. Таков был Брехт.

Советский исследователь И. Фрадкин видит другого Брехта.

Фрадкин украшает его лаврами новатора, но теоретические разделы и анализ отдельных произведений Брехта в тех случаях, когда автор книги о Бертольте Брехте показывает и оценивает новое (в Брехте), бедны. Читатель, знакомящийся с этим драматургом лишь по книгам и очеркам Фрадкина, вероятно, и не подозревает о новаторстве Брехта и о его месте в истории драматургии. Фрадкин теоретически и практически отвергает тезис, сформулированный немецким литератором П. Мерином и совпадающий с высказываниями самого Брехта: «чтобы открыть новые части света, нужно иметь смелость потерять из виду старые берега»¹. Фрадкин описывает Брехта как путешественника, совершающего странствия в пределах старого континента, исправляющего, уточняющего, переосмысливающего и развивающего старые эстетические традиции. Словом, Брехт оказывается у него писателем типа Фридриха Вольфа.

Исследование новаторства любого художника предполагает изучение связей с традициями, с завоеваниями и тенденциями предшественников, поскольку в мире всегда существовали (пусть в эмбриональной и трудноузнаваемой форме) элементы того, что получило развитие в те или иные времена. В любом новом явлении новое сосуществует со старым, и нельзя найти ни одного старого явления, в котором не намечалось бы рождение чего-то нового.

Большое внимание этого исследователя к традициям, питающим Брехта, правомерно. Но я полагаю, что серьезные упущения в этой части работы Фрадкина — результат его априорной концепции, в силу которой экспериментатора, рвущегося в неведомое, пытаются втиснуть в рамки прошлого.

¹ В одной статье, опубликованной журналом *Teater der zeit*, драматург Гельмут Байерл (ученик Брехта) рассказывает, что его учитель, характеризуя жизнь новатора, заметил: «Для того чтобы достигнуть новых берегов, надо отплыть от старых».

Он упускает два, на мой взгляд, весьма важных решающих источника, которые питали Бертольта Брехта. Это гегелевская диалектика и научная методология Карла Маркса.

Произведения Маркса объяснили молодому Брехту движение и механику общественной жизни, указали ему на подлинную задачу искусства, направили его внимание к новому для литературы материалу и темам. Это оказало решающее влияние на драматурга и писателя. Но дело не только в этом. Анализ Маркса служил для него образцом глубокого и широкого художественного вскрытия феноменологии мира. В своей книге *Брехт* я начал разговор о влиянии Маркса на поэтику драматурга, режиссера и поэта Брехта¹. Но никто из «брехтоведов» его не продолжил. В общем, надо было бы более решительно говорить о том, что Брехт, наперекор самым устойчивым традициям немецкой литературы, большое внимание уделял «низменному» экономическому фактору, исторической обстановке и постоянно проверял полезность идейных намерений своих персонажей практическими последствиями их поступков.

Брехт косвенно указывал на свою связь с Гегелем, заменив термин «эпический театр» термином «диалектический театр». А его утоение вечным изменением реальной действительности, его виртуозное использование борьбы, столкновения противоположностей, вскрытие во всем противоречий и поиски их преодоления! Не в духе ли все это гегелевских традиций, плодотворно пользоваться которыми он учился у Маркса?

Сами по себе традиции, использовавшиеся Брехтом, настолько разнообразны и многочисленны, что на их доскональное изучение можно было бы направить целый отряд исследователей. Но думается, что на первых порах стоит выбрать главные и наиболее доступные нашему пониманию традиции. Фрадкин, например, предлагает рассмотреть связь творчества Брехта с *Библией*, с *просветителями* и с *Шекспиром*.

Первая необходимая предпосылка состоит в дифференциации традиций. Существуют недавно сложившиеся, в настоящее время еще развивающиеся, так сказать, современные традиции, действующие сегодня каноны. И

¹ Брехт взял за исходный рубеж простейшую (клеточную) ситуацию.

есть традиции предков — более близких, давних или вообще древних. Традиции предков бывают живыми, развивающимися, или мертвыми, недейственными, архаичными или вовсе забытыми¹.

Предпосылка вторая: дифференцировать характер связи с традициями. Есть положительное или отрицательное отношение к конкретным традициям. И положительное и отрицательное отношение являет разные варианты, несметное количество оттенков. Определением характера связи художника с традициями уточняется качество его новаторства и значимость его творений.

Предпосылка третья: правильная оценка влияний. Использование писателем мыслей, мотивов, творческих материалов предшественников или современников, как таковое, еще не доказывает влияния на него. Под подлинным же влиянием я подразумеваю воздействие литературного примера, образца, литературной модели, вызывающее важные творческие последствия: выбор *своих* творческих решений, творческой стратегии и тактики, творческой манеры.

Отмечая такие активные влияния на Брехта, следует еще установить, какое же из них является первоначальным.

Попробуем обратиться к *Библии*. Она служила Брехту как кладовая, как арсенал поразительно интересных и занимательных изречений, сентенций и афоризмов, преданий, сюжетных мотивов. Брехт не стеснялся часто заглядывать в эту кладовую. Но он не просто брал, не просто перенимал, а «критически» переосмысливал взятое, воюя против духа церковников, переворачивая их смысл, направляя острие этих изречений прямо против религии. Вместе с тем он клеймил предателей и лицемеров, используя наивные ситуации и убийственно меткие формулировки *Библии*, имеющие среди широких читателей столь громадный авторитет.

Но еще поучительнее оказывается сравнение поэтики Брехта с поэтикой *Библии*. В редко теперь появляющемся библейском жанре — притче он заметил огромную силу самого широкого обобщения. Его поразили простота,

¹ Изучению творчества М. Шолохова способствует понимание того, что его питают традиции классического романа критических реалистов (Толстой), следовательно, традиции отцов, а Л. Леонов, например, наряду с этим восстанавливал творческую преемственность более давних традиций (поэтика Гоголя).

наивность, пластичность, емкость библейского слога и языка образов. В *Библии* эти эстетические достоинства, отвечавшие его склонности, находятся в гораздо большей концентрации, чем в других литературных памятниках.

Молодой Брехт, смотревший критическим взглядом на весьма тонкие, детализированные, но утратившие свою цельность, определенность и идейную выразительность произведения современной литературы, созданные представителями натурализма или импрессионизма, а также на смутные абстракции и сумрачный мистицизм экспрессионистов, увидел и высоко оценил эстетические достоинства *Библии*. Прихватив с собой библейские образцы, он пустился в экспедицию к новым берегам. *Библия* оказала на него сильное, активное влияние. И, то и дело возвращаясь к ней, он противопоставлял действующим эстетическим канонам свои собственные.

И. Фрадкин, привлекая множество примеров, доказывает, что *Библия* снабжала Брехта парениями и афоризмами, что Брехт полемизировал с церковниками, направляя на них перетолкованные цитаты-бумеранги. Однако, устанавливая факт влияния *Библии* на Брехта, И. Фрадкин почти ничего не говорит о весьма активном эстетическом оплодотворении Брехта *Библией*, не выявляет специфически брехтовского использования эстетических библейских традиций для вытеснения канонов действующей психологической драмы и для образования своей поэтики.

Немецкие марксисты дискутируют о том, следует ли рассматривать создателей немецкой классической драмы — Гёте, Шиллера — изолированно от просветителей, или их тоже можно трактовать как просветителей наряду с Лессингом и Дидро. Я полагаю, что их надо рассматривать отдельно. Безусловно, Шиллер и Гёте продолжали дело просветителей, они — гуманисты, добивавшиеся умственного освобождения от предрассудков и идейного деспотизма, этического усовершенствования — гражданского воздействия искусства. Но вместе с этим в их взглядах появились черты диалектического подхода к природе, к обществу, к деятельности людей, и они создали новую модель драмы, существенно обогатившую и изменившую творческий опыт и структуру просветительской драматургии (Дидро, Лессинг и другие).

В заметках и статьях Брехта встречаются полные искреннего уважения строки, посвященные Дидро и Лессингу. Нередко важные теоретические положения Дидро и Брехта даже буквально совпадают. Отсюда делается прямой вывод: Брехт испытывал на себе влияние просветителей. Верна ли эта версия?

Теория эпического театра выкристаллизовалась после 1925 года. Творческие наброски Брехта к *Фацелу* и к *Шлахтхакеру* говорят о том, что в процессе конкретной творческой работы он стал отходить от канонов, признанных им в начале творческого пути, что постепенно у него вызревали мысли о необходимости коренной перестройки драмы и решимость ее осуществить.

Летом и осенью 1925 года он писал Элизабет Гауптман об огромном впечатлении, которое произвел на него *Капитал*. После этого он окончательно решил покинуть старые берега. (Направление «опытов» намечалось уже раньше: «курящий зритель», этически-спокойные режиссерские и драматургические решения, резко контрастирующие с резкой, надрывной, истеричной манерой игры, господствовавшей в немецком театре¹. Эксперименты привели Брехта к созданию теории и практики эпического театра.)

Я встречался с ним непосредственно перед тем, как совершился его переход через рубикон. Но в ходе наших литературных бесед, насколько я помню, Дидро никогда не упоминался. Вообще же, поскольку литературное образование молодого Брехта не носило последовательного, академического характера, я полагаю (и не без оснований), что он в то время даже не был знаком с эстетическими теориями Дидро. Я уверен, что его первоначальные эксперименты проводились без влияния автора парадоксов об актерском искусстве.

В более позднее время Брехт изучал теоретические очерки Дидро. Мысли просветителя оказывали Брехту добрую услугу, сообщая ему больше уверенности, помогая точнее формулировать свои принципы и стимулируя экспериментаторство. Не больше. Их воздействие на Брехта я не хочу назвать *влиянием*.

Связи Брехта с наследием *немецкой классики* обширны и разнообразны. Он использовал и неоднократно цитировал мысли Шиллера о миссии театра, о классифи-

¹ Сцена завещания Гевестона и наброски будущих драм.

кации чувств (на расслабляющие и закаляющие), о роли художественного интеллекта, о занимательности искусства. На него произвели большое впечатление не только модель *немецкой драмы*, но и дискуссия об *эпическом*, которую затеяли в своей переписке Шиллер и Гёте.

Он перенял некоторые пункты *классификации* эпического и драматического и даже, по примеру Гёте, составил предметную схему различий обоих родов литературы.

Изучение переписки Гёте и Шиллера позволяет установить, что оба они, будучи полны решимости создать драму более совершенную, чем греческая и шекспировская, чувствовали необходимость тщательного исследования специфических средств эпического и драматического и установления различия между ними. Они были убеждены в том, что такая теоретическая подготовка поможет им сочинить драму, очищенную от *эпических примесей*. Вот эта-то чисто драматическая драма, полагали они, и будет той усовершенствованной драмой, о которой они мечтали.

Брехт также пришел к выводу, что следует «улучшить» форму драмы. Историческая преемственность между мечтой немецких классиков и желаниями Брехта очевидна. Однако практическая подоплека брехтовского изучения работы классиков по анализу эпического и драматического следующая. В свое время перед Брехтом встал вопрос: что же предпринять, если специфические драматические решения не могут дать правильного представления о реальных связях и явлениях? Он взялся в первую очередь за уяснение сущности эпического и драматического и их различий. Но сделано это было для того, чтобы с привлечением эпических средств, с помощью эпических подходов решить задачу создания полноценной современной драмы.

Он проштудировал знаменитую переписку. Схема различий эпического и драматического, составленная Брехтом, отрицает в существенных пунктах гётевскую схему, подвергая таким образом его традиции решительной ломке. Неуверенно высказанная Шиллером в одном письме к Гёте мысль о том, что писателю, равно как и драматургу, надлежит воплощать темы «эпического» характера, притягивала потомка, живущего более столетия спустя. Ее-то Брехт и довел до логического конца.

На самом деле, писать надо *эпическую* драму!

Вместе с тем надо уяснить себе, что и до изучения переписки Брехт был подготовлен к созданию эпической драмы всей своей творческой эволюцией, чтением работ Маркса и опытами Пискатора, направленными на поиски эпической революционной драмы.

Однако к оценке связи Брехта с творчеством немецких классиков следует подходить осторожно. В беседах Брехт не раз в заносчивом тоне говорил о драматургии Шиллера. В тот период на взгляды интеллектуальных кругов Германии несомненно оказывала влияние неприязнь к Шиллеру Фр. Ницше, обзывавшего его «моральным трубачом из Зиккингена»¹, проницательное третиrowание Шиллера венской критической школой во главе с Альфредом Польгаром. Насколько я могу судить, остатки юношеского отрицания классика-драматурга сохранились у Брехта и позже. Но, несмотря на это, он трезво подходил к модели, составленной классиками, и ориентировался в своем эпическом театре на ее принципы историчности и открытой идейности, отвергая в то же время всеисилие абстрактных идей. Важные теоретические импульсы дали Брехту видоизменение немецкой классической драмы и развитие принципов классической драмы в творчестве Х. Граббе и особенно Георга Бюхнера.

Взвешивая все «за» и «против», я считаю, что переоценивать влияние переписки об эпическом не следует. Анализ И. Фрадким связи Брехта с немецкими классиками узок и ограничен. Даже в порядке постановки вопроса он не пытается подробно проанализировать ни непосредственное, ни косвенное (через Бюхнера) влияние немецкой классической драмы на Брехта². По сути дела, он лишь обнаруживает самые общие факты: между Брехтом и классиками существует преемственность; классификация эпического и драматического была Брех-

¹ Трубач из Зиккингена — главный герой поэмы В. Шеффеля, кумир мечтательных барышень.

² И. Фрадкин выдвигает в качестве одного из доказательств литературной зависимости Брехта от Шиллера частое использование письма в качестве двигателя фабулы. Но, быть может, Брехт «заимствовал» такой «хитроумный» ход не у Шиллера, а у Шекспира, Гёте или даже у ненавистного ему Геббеля, в пьесах которых сложнейшие узлы завязываются и развязываются именно при помощи писем.

том критически использована и развита в его концепции эпического театра.

Установлением преемственности Брехта с классиками не должен исчерпываться анализ возникновения эпического театра. Громадное влияние оказали на Брехта и традиции современного театра (предшественники современной западной драматургии), и особенно традиции немецкого революционного театра — агитпропколлективы (Валлентин, Вангенхейм), театр Пискатора.

Теперь о Шекспире. В силу исключительной важности, которую приобрело влияние творчества драматурга на рубеже XVI—XVII веков на нашего современника, я считаю необходимым разобраться в этом вопросе детально.

Отношение Брехта к наследию Шекспира складывалось интенсивно и драматически противоречиво. Двадцатичетырехлетний Брехт заносит в записную книжку несколько восторженных строк: «Я прочел *Антония и Клеопатру* Шекспира, великолепную драму, которая даже взволновала меня. Казалось бы, чем больше действие занимает центральную позицию, тем богаче и свободнее раскрываются его носители. Но у них нет лица, только голос. Они не всегда разговаривают, только отвечают; действие не облегает их вроде кожи, а обхватывает как свободное платье. Там, где действие оказывается интенсивным, эти люди не обречены изображать собой ходячие памятники; есть не только *они* одни — есть еще и пьеса. Жажда увидеть — вот медиум между зрителем и сценой. Чем отчетливее образ в его деталях, тем меньше его связи со зрителем. Я люблю эту пьесу и ее людей».

Дебютант на поприще драматургии преисполнен благодарности к Шекспиру за то, что тот помог ему совершить важные творческие открытия и отыскать аргументы против навязывавшихся эстетических норм. Во-первых, он открыл, что столь высокочтимая трагедия, как *Антоний и Клеопатра*, не менее высокочтимого Шекспира построена, оказывается, по тому самому композиционному плану, который категорически отвергла тогдашняя ведущая критика: явно растянутое, разорванное на несметное число эпизодов и сцен действие. Ergo¹: компактное построение произведения, выставленное автори-

¹ Значит, следовательно (*латин.*).

тетами в качестве образца, отнюдь не обязательно, ибо есть произведения несравненного мастера Шекспира, у которого стыки не запаяны намертво. Стало быть, если пьеса *Ваал*, которую в ту пору вынашивал Брехт, просится, чтобы ее воплотили в серии сцен, то и быть по сему.

Это так. Однако попутно следует уточнить вопрос о том, что, как предполагает И. Фрадкин, молодой драматург будто бы избрал под влиянием одного только Шекспира открытую драматическую форму. Нет, такой творческий выбор определялся прежде всего его собственными выводами, а также влиянием Бюхнера и, что я считаю очень важным, Стриндберга, да еще драматургов 20-х годов — Кайзера и Толлера. Шекспир только укрепил Брехта в его решении.

Открытие второе. История драматургии учит, что те драматурги, которые пишут пьесы компактно, сочиняют хорошие фабулы, не в состоянии полностью развить личность своих персонажей; драматурги же, строящие пьесы по принципу децентрализации, хотя и предоставляют своим персонажам возможность раскрыться полностью, предлагают ущербную фабулу. Пьеса *Антоний и Клеопатра* доказывала, что и при децентрализованной композиции можно создать и ясную фабулу и полноценные человеческие образы.

Открытие третье. Шекспир опрокидывает ходячее утверждение, будто пьеса — это ансамбль выведенных в ней образов-персонажей. *Антоний и Клеопатра* является не только ансамблем выведенных в ней образов, но и «пьесой». То есть ради образного воплощения состояния мира, ради фабулы автор *Антония и Клеопатры* опирается не только на гигантский ансамбль персонажей, но и на весь «механизм» (Брехт) исторических событий всемирного значения.

Открытие четвертое. В 20-х годах детальная индивидуализация образов считалась неукоснительным критерием высшего мастерства. Напротив, великолепный знаток психологии публики, Шекспир избегал чрезмерной индивидуализации, ибо, замечает Брехт, «чем отчетливее образ в его деталях, тем меньше его связь со зрителем».

Открытие пятое. У героев, оказывается, нет голоса, то есть им недостает наступательной инициативы, они просто отвечают на реплики, подкидываемые «судьбой».

Замечания двадцатичетырехлетнего театрал в высшей степени оригинальны. Подобных я не встречал в знакомой мне литературе о Шекспире...

Из этих пяти открытий, сделанных на основании одной римской трагедии Шекспира, особый след в произведениях Брехта оставили последние четыре. Без учета этого не может быть никакого проникновения в творческую лабораторию Брехта. И. Фрадкин же занимается только первым из этих пяти открытий, кстати, оно сделано не только Брехтом, но и многими до и после него.

В последующие годы художественная самобытность Брехта стала значительно содержательнее. Автор пьес *Человек есть человек*, *Трехгрошовая опера* и *Святая Иоанна скотобоем* отчаянно защищался от огромного влечения к Шекспиру. (В разговорах он подчеркнуто скептически выслушивал мои восторженные рассуждения и нападал на филологов, текстологов, на «жрецов», куривших фимиам культу великого британца, ибо, по его мнению, дифирамбы только затуманивали подлинные шекспировские достоинства.) Он беспардонно критиковал недостатки Шекспира, которые филологи стараются замалчивать, отмечал варварское содержание, сомнительные экскурсы в психологию, дикую логику англичанина, творившего на пороге новой эры.

В дискуссии о современной драме, организованной кельнским радио, Брехт выступил со следующим заявлением: «Последующие эпохи должны будут называть эту драму драмой для людоедов и сказать, что человека пожирали сначала с удовольствием, как Ричарда Третьего, а под конец с состраданием, как возчика Геншеля, но всегда пожирали». В этюдах о Шекспире неподкупный аналитик отметил следующую неудовлетворявшую его черту старого театра: «В старом театре была разработана многообразная техника, позволяющая описать пассивного человека. Его характер создается показом его духовных реакций на происходящее с ним». После этого следовали многочисленные примеры из трагедий Шекспира и Гёте.

Брехт охотно свалил бы идол Шекспира, если б в нем не жила неугасимая любовь к великому драматургу. Он писал: «Ничего не может быть глупее, чем ставить Шекспира так, чтобы он был ясным. Он от природы неясный. Он — абсолютный материал».

Абсолютный материал? Что следует понимать под такой странной характеристикой? Прежде всего ее надо воспринимать буквально. Ею Брехт оправдывает свое переосмысливание *Макбета*, будущие переделки шекспировских произведений *Мера за меру* и *Кориолан*. Изложение фабулы *Амлета*, в котором изменены аспекты и перспективы как Клавдия, так и самого принца датского, осталось заявкой Брехта на переделку и этой шекспировской трагедии, на творческое использование ее материала.

Говоря об абсолютном материале и иногда о высокой ценности сырого материала, Брехт с одобрением подразумевает, что в шекспировских пьесах изображение сохраняет свою непосредственность, свежесть, неожиданную естественность, так сказать, «жизненного сырья». Жизнь оказывается отображенной, а не препарированной. «Рассматривая пьесы Шекспира... — продолжает он свои рассуждения, — мы вынуждены прийти к выводу, что когда-то существовал театр, находившийся в совершенно ином соотношении с жизнью». Выдвигая в качестве важнейшего достоинства Шекспира реализм, Брехт понимает его как реализм особый: это интенсивная правдивость, с которой писатель-мастер воплощает жизнь без тени искусственности, гиперболичности и украшения.

Он с открытой душой хвалит Шекспира за то, что тот не стесняется идти вслед за жизнью и после сцен, достигающих крайнего напряжения, идти на спад, что он не старается блеснуть непрерывным нарастанием событий. Автор развернутой теории эпического театра увидел в этих качествах шекспировской драматургии приметы ее эпичности и зачисляет Шекспира в предшественники самой современной эпической драмы.

Великий драматург улавливал — как открыл Брехт, — что создание правдивого образа не может быть связано ни с выделением одной, пусть самой важной, черты характера героя, ни с трактовкой, эксплуатирующей эту характерную черту. Макбет лишь относительно честолюбив. Брехт в Шекспире ощущал предвосхищение комплексного понимания и изображения людей.

Зрелый Брехт осуждал проявления средневекового фатализма в изображении шекспировских героев, похожих на бегунов в состоянии амока. Вместе с тем он больше не скрывал своего восхищения Шекспиром.

С течением времени его чувства к Шекспиру стали нежными. Для обоснования своих тезисов он чаще всего приводит примеры из шекспировских пьес. Его анализ *Кориолана*, например, почти свободен от критических замечаний, он выражает здесь свою веру в то, что гений драматурга, творившего почти четыреста лет тому назад, остается живым и сегодня.

«Я не думаю,— писал Брехт,— чтобы новая постановка вопроса удержала Шекспира от создания *Кориолана*. Но полагаю, что требования времени он удовлетворил бы приблизительно так же, как и мы, высказав при этом меньше убежденности, но зато больше таланта».

Вот тут-то с недоумением могут спросить: а разве у Шекспира не было убеждений, побуждающих его писать, разве в его произведениях взгляды и позиция автора не выражены отчетливо? Ведь у Шекспира есть много изречений, которые являются прямыми авторскими высказываниями.

Ответ на этот вопрос надо искать в истории драматургии. Немецкие классики почти два века назад смутно ощущали, что театру необходима отчетливо выраженная идейность, и в этом плане драматургия Шекспира их не удовлетворяла. Они стремились к созданию драмы, которая бы пропагандировала благородные гуманистические идеи путем некоего синтеза Шекспира, грандиозно богатого материалами жизни, с греческой высокой трагедией, с ее диспутами, с философской лирикой песен хора. Таковую задачу их драматургия не решила, «идея,— как выразился Брехт,— изнасиловала материал — жизнь...».

Писатели нового типа, писатели-революционеры, такие, как Брехт, подчиняли свои творческие поиски задаче *убедить*. И Брехт полагал, что Шекспир выражает свои взгляды, но ему недостает этого обязательного для участвующего в политической борьбе, для партийного художника устремления к тому, чтобы превратить зрителя в своего единомышленника. И он в совсем иных, нежели классики, исторических условиях ставил перед собой уже поднимавшуюся ими задачу: дополнить и развить шекспировский реализм. Он решился обратиться за помощью к немецкой *идейной драме* для того, чтобы в полной мере высказать свои убеждения, вызвать публику на дискуссию и во что бы то ни стало убедить зрителей в правоте революционных мыслей и выводов.

В моей книге я характеризовал драмы Брехта как эксперименты по созданию новой драмы — синтеза немецкой классической идейной драмы и реалистической драмы Шекспира. Произведения, названные Брехтом «*Lehrstücke*» («поучительными пьесами»), следует отнести именно к экспериментам, направленным на решение этой исторической задачи. Частичные успехи сменялись неудачами и лишь начиная с пьесы *Мамаша Кураж и ее дети* он изготовил модель такой синтезирующей драмы и впредь пользуется ею свободно и уверенно.

И. Фрадкин, принимая мое определение брехтовских стремлений, уточняет его. Он говорит, что Брехт заразился «идейностью» немецкой драмы и из-за Шиллера на время забыл Шекспира. Впоследствии, уверяет он, Брехт вышел из опасной зоны шиллеровщины благодаря победе в нем шекспировского начала.

На мой взгляд, это не так. Брехт старался преодолеть и «*шиллеровщину*» и «*шекспировщину*». Например, в брехтовской переделке *Кориолана* наряду с изменением роли и характера плебея автор переработки коренным образом изменял и образ самого Кориолана. У Шекспира тот является не только в своем воображении, но и объективно героическим характером. А у Брехта римский победоносный начальник — герой лишь в собственном воображении, в представлении семьи. Брехт на деле преодолел «шекспировщину» и в такой, например, сфере, как преклонение драматурга Возрождения перед обаянием одинокой, самостоятельной личности.

И. Фрадкин тщательно отредактировал высказывание Брехта о Шекспире. Например, он снял запальчивые, «нигилистические» оценки, представив Брехта таким хрестоматийным любителем Шекспира, замечаящим и отмечающим достоинства, обнаруживаемые образованными людьми и ценителями изящной словесности. В разделе о Шекспире читатель мало узнает о поворотах Брехта в отношении к Шекспиру.

В поисках эпической формы драмы Брехт мог бы, собственно, опираться на прадраматургию натуралистов — на сценические этюды А. Гольца и И. Шлафа, которые вводили в пьесу массу бытового материала и предпочитали медленное течение застойных будничных дней. Но в этом виде их опыты оказались малозначительными.

Уже молодому Брехту казалась недостаточно реалистической современная психологическая реалистическая пьеса в традициях Г. Гауптмана, а ее поэтика — мало-мощной для обнаружения и передачи активной и жестокой правды о нашем веке. Он рано понял и бесперспективность экспрессионистских экспериментов.

Он видел, что необходима решительная и глубинная реформа, а не просто какие-то изменения или поразительные новации. Он понял, что господство существующих канонов прочно. Надо основательно их разрушить, и поэтому следует пользоваться против них мощными таранами — традициями самых авторитетных мастеров (елизаветинцы, средневековый площадной театр, немецкие классики). Надо было набраться опыта многих веков, *возвращаясь* к масштабным и ценным традициям, изучая, ломая их, освобождая их продуктивную энергию. Разбег из глубин прошлого предопределил глубину разведки Брехта в будущее.

БРЕХТ, ПРЕОБРАЖЕННЫЙ РЕЖИССЕРАМИ

Впервые нарушили «традицию» игнорирования театра Брехта и поставили его пьесы три молодых интересных режиссера, ищущих выхода из круга знакомых эстетических ценностей: таллинский режиссер В. Пансо показал комедию *Господин Пунтила и его слуга Матти*, рижский — П. Петерсон показал драму-притчу *Добрый человек из Сезуана* и А. Эфрос в московском Театре имени Ермоловой драму *Сны Симоны Машиар*. Спектакли прошли с полууспехом.

Кое-что в этих спектаклях воспринималось как привлекательно-непривычное: в *Пунтиле* брехтовские народные персонажи, наряженные в костюмы балаганного театра, были сочными и обаятельными, они распространяли аромат свежести и веселости. Аггаше Эйно, у которого долгов оказалось неожиданно больше, чем предполагалось, — моложавый скелет, мертвец в оболочке человека. Скандальная красавица Ева с желтой гривой колдуньи, с готовностью принимающая ласки от плебея. Все это подтверждало репутацию Брехта как драматурга исключительного.

Но многое показалось знакомым: жестокий помещик, расчувствовавшийся в пьяном угаре; рабочий-пролетарий Матти, постоянно напоминающий всем своим видом и поведением, что он, слуга, — высшее существо, он лучше своего господина; безмятежная радость простых людей, жадных к ласкам природы и жизни; четверо женщин, жаждущих любви, чуть придурковатых, гротесково-неуклюжих.

Казалось, рижский *Добрый человек* сочинен умным автором, мобилизующим в качестве приманки экзотику китайских обычаев и жестов. Три бога, одетые в роскошные, как и полагается для небесных созданий, костюмы, шагали так, словно они появились из традиционной древнеклассической китайской пантомимы. Наперекор логике сюжета, предписывающей, что боги-ревизоры должны появляться инкогнито, эти сразу узнавались как небожители. В самом начале поражала простая пантомима переодевания перед публикой доброй, обаятельной девушки Шен Де, превращающейся в жестокого, сухого, неприятного Шой Да. Это действие наивно-отчетливо показывает роковое изменение характера, которое в жизни нередко остается незамеченным людьми, ибо совершается постепенно в течение продолжительного времени.

Но такие необычные «брехтовские моменты» теснили вполне знакомые сцены: «поэтически» проникновенные любовные диалоги, отчаяние жениха-авантюриста, летчика Ян Суна, расчувствовавшегося из-за того, что его мечты выжать из невесты последние деньги потерпели крах, и запевшего надрывный романс... Из диалогов было изъято большинство сонгов и философских размышлений, что во многом «очуждало» Брехта.

В *Снах Симоны Машар* приятно удивляла трезвым реализмом игра реалистических сцен; рядовые рабочие вели себя как люди рядовые, не демонстрировали априорной революционной классовой сознательности, разгорающейся, как правило, сперва у более мужественных и справедливых. Но сцены самих снов — упрощенное переложение подростком исторических фигур и событий (предательское сотрудничество французской королевской семьи с английскими завоевателями XIII века) на доступные, знакомые своей дешевой фантастичностью — напоминали какой-то капустник и вызывали недоумение и досаду.

Все три режиссера, поставившие Брехта, усердно читали некоторые его трактаты по проблемам эстетики. Они хотели ставить Брехта в духе Брехта, но недопонимание особых, решающих свойств этого драматурга было очевидным. Неумение обращаться со столь непривычным механизмом, как брехтовская драматургия, вызвало эти случаи короткого замыкания.

В *Пунтиле*, в силу патриархальных порядков, господа охотно болтают с прислугой хоть до полуночи; после рабочего дня судомоск приглашают на семейные праздники, и они сидят вместе с баринком у стола. Но трудовой народ не в состоянии в полной мере воспользоваться этой «милостью». Утомленные, изнуренные люди не имеют сил радоваться и засыпают.

Изображение обнаженных методов эксплуатации сливается у Брехта с показом более тонких, образуя органическое, нерасторжимое единство. Это является огромным достижением, я бы сказал, достижением программного характера.

В заметке по поводу премьеры комедии *Господин Пунтила и его слуга Матти*, состоявшейся в Цюрихе, Брехт обращал внимание на необходимость подчеркивать в этой пьесе значение трудовых процессов¹. «Трудовые моменты должны быть тщательно поставлены. Актриса, исполнявшая роль горничной Финны и казавшаяся девочкой из-за своего роста, сумела стать очень выразительной фигурой в тех сценах, когда она до самой ночи стирает белье, тащит масло и наконец засыпает от усталости за столом Пунтилы».

Однако в постановке Пансо давался лишь изящный намек на тяжкое бремя труда, которое возложено на дворню. И я полагаю, что настроенный против догматизма режиссер в указаниях Брехта видел проявление досадной вульгарной социологии, а посему решил в этом пункте не следовать автору. Так ведь и самому Пансо, да и некоторым другим, все это казалось несущественным. А вот, по мнению самого Брехта, это существенная черта жизни дворни, и драматург, который заявляет, что для верного изображения жизни людей нужно следовать марксистской науке, не может пластич-

¹ К текстам песен, исполняемых перед началом каждой картины, даются авторские ремарки. В них описываются трудовые физические действия, которые должны исполнять певицы.

но характеризовать образ их жизни, оставляя в тени трудовую деятельность.

Брехт стоял на позициях искусства, стремящегося изменить действительность к лучшему путем выявления и изображения правды, без страха, без предрассудков. Он категорически отвергал любые попытки создать иллюзии, закреплять невежество, пропаганду непротivления злу. Отсюда его обостренная чувствительность к лакировке действительности и даже к тому, что я назвал бы «ретушированием» отдельных сторон жизни. Именно этим он отличается как от реалистов классической манеры, у которых собирательные положительные образы непременно должны нести на себе некую долю идеализации, так и от представительной «монументальности» и «красивой поэтичности», распространенных у нас в 40-х годах.

Господство таких эстетических норм, чуждых социалистическому реализму, затрудняло истинное понимание особых качеств брехтовского реализма. Рабочий, например, должен был во всех случаях быть передовым социальным героем. Но у Брехта Матти — рабочий парень, так сказать, среднего уровня. Он трезвый, толковый, деятельный. Инстинктивно он разделяет чувство солидарности с трудовым, бесправным, отданным на милость эксплуататоров народом, но в предлагаемых автором обстоятельствах шофер Матти прежде всего должен заботиться о том, чтобы сохранить место у Пунтилы. И он вынужден приспособливаться, угождать хозяину и дочери хозяина. Но наперекор предпосылкам, заложенным в фабуле, в таллинской постановке, а позднее и в рижской, комедия о слуге Матти игралась так, что Матти предстал перед зрителем как рыцарь в куртке шофера.

Сквозь всю комедию проходит мотив о том, как ущемляется право любить, как омрачается радость и счастье чувства в обществе, где все помыслы людей должны быть обращены на добывание средств к существованию... И вот рабочие, подготовленные богатым жизненным опытом к большому чувству, вынуждены довольствоваться кратковременными связями, торопливыми ласками своих случайных подруг.

...Матти и Фину влечет друг к другу. Наступает летняя ночь, но... исследователь жизни простых людей отказывает им в счастье. А в упомянутой постановке Пансо искренне их жалеет и дарит им радость любви: звезд-

ная, светлая, блаженная ночь, танцующие пары, полные молодых сил, здоровья, жизненной силы и радостного цветения душ...

В притче *Добрый человек из Сезуана* широко показаны муки бедняков. Не обойдены здесь и муки осквернения любви. Большая любовь зарождается в сердце Шен Де не в павильоне, вокруг которого вьется багровый плющ, а в каком-то заплеванном сквере, где обычно проститутки охотятся за «дружками». Хлещет тропический ливень, а под деревом молодой человек, засовывающий голову в петлю...

Ее первая встреча с любовью «украшена» бранью этого человека, покушающегося на самоубийство. Он хочет отделаться от надоедливой «спасительницы», которая так навязчива потому лишь, что знает — если она не вытерпит оскорблений и уйдет, то он непременно повесится.

Трудно и безобразно это начало любви Шен Де. Но из всего того, что дает здесь драматург, возникает любовная сцена странной, диковатой, гневной красоты. А рижский режиссер не смог пересилить своего желания сказать о любви поэтично. И вместо брехтовской сцены он показал общепринятый поэтический восторг любви, сделав драматический дуэт в привычной лирико-психологической манере.

Суровую реалистическую правду Брехта, бичующего не только открытых и циничных искателей счастья и охотников за прибылями, но и молчаливых свидетелей и очевидцев преступлений, свершаемых над человеком, в рижском спектакле подменяют жалостливым показом незаслуженных страданий неудачников. Такая трактовка наблюдается в тех случаях, когда актеры и режиссеры не исследуют чувств действующих лиц.

С такой же энергией, как он оспаривал трюкачество и самовлюбленный артистизм, Брехт выступал против аморфного, пассивного натурализма. Он настаивал на том, что художник должен воспроизводить жизнь художественно, искать точных и выразительных изобразительных средств. И сам он всегда был в поиске содержательной и достойной формы, вкладывал в свои поиски огромные усилия, непрестанно пробуя то старые, то новые художественные способы и средства. Его творения артистичны по духу и по исполнению.

Таллинские и рижские интерпретаторы *Пунтилы* хорошо изображали чудаковатого помещика средней руки, с наслаждением обыгрывая его скотское сумасбродство. Но брехтовская фигура — незаурядная личность.

Способы выражения у драматурга весьма непривычны, режиссеры же полагались на привычные и проверенные.

В пьесе, посвященной началу французского Сопротивления, Брехт использует в качестве приема полуребенка, чтобы показать через них измену буржуазии национальным интересам. Как тщательно ни мотивирует Брехт возникновение снов, как искусно ни согласует их с психологией подростка, все же очевидно, что и в данном случае для него главное — самым отчетливым образом показать историю подвига Жанны д'Арк и позор предателей. Тем не менее режиссер А. Эфрос, по всей видимости, узрел в Брехте любителя интересных, поражающих решений и пустился в поиски странных, привлекающих внимание гротесковым изображением переживаний человека, бьющегося в тисках кошмарных сновидений.

Любое серьезное художественное произведение построено так, что его персонажи взаимосвязаны друг с другом; общаясь между собой, они взаимно выясняют, уясняют для зрителя характеры других и проявляют собственные характеры. Это и предполагает термин «система образов». Некоторые писатели создают эту систему образов стихийно. Брехт же создавал ее сознательно и упорно, он вложил много ума, знаний и труда в решение этой задачи. Раскрытие характеров персонажей в пьесе *Сны Симоны Машар* существенно дополняется и уточняется поведением самой Симоны. Алчность, своекорыстие одних, оппортунизм, нежелание рисковать собой других узнаются по-настоящему благодаря тому, что в пьесе есть полуребенок Симона, которая нормально воспринимает все, что делают люди, нормально и без страха реагирует на события и делает разумные выводы. Как же не сжечь бензин, проданный *французами* оккупантам? Ведь этот бензин завтра залиют в моторы фашистских танков, уничтожающих французов и их землю...

Режиссер Эфрос и исполнительница роли Симоны с большой любовью, по хорошо известным правилам вылепили индивидуальный образ чистой девушки-патриотки, не подозревая, что в пьесе Брехта этот образ не только

живет как образ, но и выполняет функцию мощного прожектора, беспощадно ярко, до боли в глазах освещающего политический и моральный ландшафт Франции в дни нашествия фашистской военщины...

Два-три года спустя после первых попыток сыграть Брехта *Театр имени Маяковского* показал драму *Мамаша Кураж и ее дети*. Роль маркитантки исполняла замечательная, исключительно острая и оригинальная актриса Ю. Глизер. Режиссура была осуществлена одним из наших крупнейших актеров-мастеров — Максимом Штраухом. Оба они принадлежат к актерскому поколению первого революционного призыва, корни их творчества глубоко уходят в почву экспериментаторства и гражданского пафоса.

Спектакль вызревал трудно, многие исполнители не верили в пьесу, тем не менее получилось зрелище, захватывающее страстным осуждением тех, кто не борется против войны. Этому прежде всего способствовало выдающееся актерское мастерство Глизер, а также ряд энергично и интенсивно-драматически сыгранных сцен. Превосходная в этом плане постановка даже несколько грешит нагнетанием драматизма: напряженность ситуаций доведена до границы мелодраматизма, а немая Катрин слишком уж трогательное инфантильное «дитя природы».

В истории сценической жизни драматургии Брехта постановка М. Штрауха займет видное место. Эта первая постановка, осуществленная ведущим, весьма авторитетным московским театром, означала своего рода «принятие» Брехта в орден серьезных драматургов. В отличие от предшествующих спектаклей постановка Штрауха представляла собой вольное обращение с театром Брехта.

Пьеса *Мамаша Кураж* может на первый взгляд показаться драмой, написанной в основном по образу аристотелевской драматургии. И только в частности (сонги, отсутствие сквозного действия, замедленный темп нарастания действия) автор не соблюдает общепризнанных канонов. Если бы брехтовская пьеса была задумана как классическая, психологическая драма, режиссер сделал бы доброе дело, устраняя погрешности против правил, допущенные автором пьесы. Но, проникая в творческую лабораторию создателя этой пьесы, обнаруживаешь ее несомненную связь с поэтикой эпического театра, а сле-

довательно, постановка в плане «брехтовского стиля» могла бы быть не только интересной и продуктивной, — она необходима. Ведь автор пьесы не только мастер драматургии, а зачинатель новых театральных идей и создатель новых путей. (Уже благодаря удалению большинства сонгов эстетическая значимость этого спектакля уменьшилась.)

И позднее советская режиссура, как правило, недостаточно внимательно использует модель эпического театра, описанную Брехтом в трактате *Новая техника актерского искусства* и осуществленную в его собственных постановках. Москвичи выделили во время первой гастрольной поездки *Берлинского ансамбля* в Москве две из них — *Мамаша Кураж и ее дети* и *Кавказский меловой круг*. Эта модель предполагает и свой особый постановочный метод.

Самостоятельность советского театра в порядке вещей, она должна проявляться и в сценическом воплощении Брехта. Но не слишком ли самостоятельно творчество режиссеров порой? Трактовка образов иногда идет вразрез с авторским замыслом: пьесу переводят в другой жанр. Картины, на важность которых указывал драматург, сокращают, а играют картины, вычеркнутые Брехтом-режиссером, изменяют стилистику и даже прибавляют пролога, интермедии, эпилоги.

Кавказский меловой круг — притча о простой девушке Груше, которая спасла, полюбила и воспитала чужого ребенка. И еще это сказ о некоем народном судье Аздаке, который узаконил материнство неродной матери. А через эти сюжеты показывается рождение новых этических и правовых норм, идущее снизу.

А *Театр имени Маяковского*, смотрящий с опаской на философский характер произведения, рассказал народную мелодраму о простой, но благородной девушке — спасительнице и благодетельнице младенца, терпящей ради ребенка лишения и оскорбления, но вытерпевшей все до благополучного конца.

В *Театре имени Ленинского комсомола* к пьесе молодого Брехта *Что тот солдат, что этот* сочинили пролог: читаются основные слова драматурга из его рассказа *Солдат из Ла Чиотата*.

Я мог бы согласиться с прологом, если бы он не направлял внимание зрителя на частный вопрос: как изготавливают послушного, лишенного собственной воли сол-

дата, бездумно исполняющего распоряжения военачальников. Но мысль драматурга охватывает широчайший круг явлений. Гэли Гэй — главный персонаж — обезличенная единица, легко заменимая любым другим человеком. Будучи в единственном числе, они ничтожны, но массы гэли гэев — это страшная сила!

В спектакле придуманы разные интермедии-пантомимы. Например: Гэли Гэй, подчиняясь желанию властной особы опасного возраста (это — знаменитая хозяйка солдатской кантины, вдова Бегбик), катает ее, словно рикша, десятки километров. Затем следует встреча грузчика с английскими солдатами и его попытка удрать. Четыре солдатские «гёрлс», объявляя номера, по ходу всей пьесы либо поют, либо танцуют. От этого пьеса приобретает более шумливую, зато менее содержательную динамику сценического действия и разжигается огромный материал психологических наблюдений за поведением породы людей, которые не способны говорить «нет!» и тем самым играют на руку реакции и ретроградам.

В журнале *Театр*¹ А. Мартынова описывает пролог, сочиненный режиссером постановки *Что тот солдат, что этот* в Московском областном театре комедии. Усталый грузчик Гэли Гэй возвращается домой и ложится спать. Его мучает кошмар. Потом он произносит: «Слава богу, это был сон» — и отряхивается от мрачных мыслей, навевянных назойливым сном. После этого (довольно банального и мелодраматичного!) вступления, не уточняющего и не обогащающего великолепный брехтовский образ обывателя-соглашателя, начинают наконец играть комедию Брехта.

В постановке студентами МГУ памфлета Брехта *Карьера Артуро Уи, которой могло не быть*² какой-то эстрадный кордебалет исполняет «интермедию от театра» — пантомиму людоедов, окружающих очередную жертву. Примитивная трактовка фашизма как стихийное возвращение к варварству всегда оспаривалась антифашистом-марксистом Брехтом. И аллегорическая

¹ *Театр*, 1966, № 4.

² Готное брехтовское название пьесы: *Карьера Артуро Уи, которую вполне можно было бы остановить*, выражает убеждение автора, что если бы люди (немцы) боролись, то в Германии никогда не установился бы режим гангстера-малыра. Русский же перевод заглавия фиксирует лишь мнение, что гитлеризма могло бы и не быть.

пантомима по своей стилистической природе также чужда Брехту, стремившемуся к созданию символов-образов, в которых концентрируется целое явление.

В другом случае режиссерская «импровизация» прямо противоречит логике и стилю произведения Брехта. Так, в постановке московским *Театром Советской Армии* комедии *Господин Пунтила и его слуга Матти* молодой режиссер Х. Хавеман (в целом проявивший талант) сорвался в самом конце. В предпоследней сцене пьесы Пунтила вдруг начинает бушевать, патетически восклицая: «Прекрасная моя родина, Финляндия моя»¹. Тут в спектакле на сценическую площадку выходит группа актеров, исполнителей народных ролей, и, образуя нечто вроде хора, оглашает зал выкриками: «Нет, нет, Финляндия принадлежит нам!». Итак, революционный апофеоз! У Брехта же все происходит просто, без патетики, интимно. Пьеса кончается тем, что Матти, не выдержав службы у «демократа-капиталиста» Пунтилы, однажды на заре тихо покидает его, а «милашка» Fiна подсовывает ему пару бутербродов на дорогу. Затем следует эпилог в духе народного фольклора.

Всего удивительнее, пожалуй, то, что Пристли, Де Филиппо, Дюрренматта, — драматургов, которых ни в идейном, ни в интеллектуальном, ни в художественном плане нельзя считать сильнее Брехта, — показывают в «натуральном виде», мастеру же марксистского анализа и знатoku сцены доверяют не до конца. Очевидно, иные режиссеры не принимают его стремления обнажать социальные корни, определяющие поведение людей и их взаимоотношения. Им кажется, что Брехт завяз в «социологизме», и они стараются снять «социологический слой».

В постановке *Карьеры Артуро Уи* польским режиссером Э. Аксером в ленинградском *Большом драматическом театре имени Горького* опущена короткая, но весьма весомая заключительная «социологическая» картина: женщина, жена рабочего, выпрыгивает из грузовика, обстрелянного фашистскими гангстерами. Окровавленная, тяжелораненная, она посылает проклятия палачам и убийцам. Итак, зрителям не услышать голос рабочих, подлинных врагов гитлеризма. Но Э. Аксер со всех сторон обыгрывает сцену, в которой Артуро Уи является

¹ Эти слова звучат только в спектакле, в пьесе их нет.

дух убитого им Ромы. В своих примечаниях к *Карьере Артуро Уи* Брехт писал, что молодые писатели правы, утверждая, «что жирный спившийся нацист приобретает черты мученика». В *Берлинском ансамбле* ученики Брехта — постановщики М. Векверт, И. Теншерт и В. Пинцка — удалили чужеродный эпизод.

Под хозяевами треста «Цветная капуста» подразумеваются Крупп, Тиссен, Флинк, финансирующие «движение», то есть Гитлера. Группа «Königsmasche» («делатели королей») движет все действие. Ленинградцы и студенты Московского университета оттесняют магнатов треста на второй, а то и на третий план. Подобно ленинградцам, МГУ тоже приглашает вас на занимательный, изобразительно сделанный спектакль о каких-то апокалиптических событиях и о загадочно-фантастических «снежных людях».

Но автором такой пьесы могли бы быть антифашисты типа Толлера, Газенклевера, а не антифашист Брехт, ставивший перед собой задачу показать предельно ясно облик фашизма и его пособников. Брехт дает художественный анализ социальной и политической подоплеки фашистской «стихии», разъясняет социальную природу гитлеризма и показывает экономический механизм капитализма, поднимающего на командные высоты бандитов. Но это остается за пределами ленинградской и московской постановок.

Создатели уже упомянутого спектакля *Что тот солдат, что этот* отчаянно полемизируют с Брехтом, якобы безжалостным в изображении «маленького человека». Они преувеличивают значение грустных воспоминаний вдовы Бегбик, скорбящей о потерянном человеческом достоинстве. Но человечность, промелькнувшая в ней, проходит бесследно, а вдова продолжает жить по-волчьи. И сон ее вновь безмятежен, как у праведницы. Анализ фабулы не дает никаких оснований считать, что Бегбик раздвоенная личность. Это цельная личность. Она инстинктивно выработала тончайшую и хитрейшую имитацию человечности, маскируясь не только перед другими, но притворяясь даже перед собой.

И вот «очеловеченная» вдовушка, как ее интерпретирует *Театр имени Ленинского комсомола*, выманивает у готового расчувствоваться зрителя жалость к себе, а заодно внушает ему ошибочное мнение, что ее устами глаголет сам поэт.

Ленинградский Рома или московская Бегбик — это фигуры, которые могли бы появиться, скажем, у М. Булгакова или Эдуардо Де Филиппо, но не у Брехта! Сурово показанная наивность двух жестоких персонажей подменяется сентиментальной возней с их «переживаниями». Но возможно ли столь вольное толкование текста? Не переходит ли оно грань допустимого, превращаясь в произвол?

Любая оценка в известной степени отражает субъективные вкусы и симпатии критиков. К. Рудницкий, например, сетовал в своей рецензии на то, что на спектакле *Господин Пунтила и его слуга Матти* в *Театре Советской Армии* зрители мало смеялись. А мне казалось, что зритель часто реагировал на происходящее на сцене веселым смехом. Рудницкий утверждал, что картины «финские рассказы» (четыре рассказа-новеллы), где Пунтила обручается с ранними пташками, «замирают в каком-то оцепенении». Мне же именно эти картины показались особенно удачными и свежими. И все же найдутся объективные критерии, определяющие, что в сценической интерпретации хорошо, а что плохо. Например, более или менее надежно можно установить, является ли то или другое исправление, прибавление улучшением, умножением художественного и идейного достоинства, более полной реализацией имеющихся достоинств или наоборот. Согласуется ли все это с образом мышления драматурга, с его стилем или нет.

Выше мне пришлось, к сожалению, говорить о спектаклях, мысли которых беднее брехтовских, о средствах выражения режиссеров, оказавшихся менее проницательными, менее острыми, чем автор. Несколько слов о *Трехгрошовой опере*, которая ставится многими театрами страны. Сам Брехт писал, что в ней начало занимательное и начало поучительное, воспитательное враждуют между собой. Дескать, фабула легкомысленна, а выводы, мысли — серьезные, гневны, грозны. Добавим, что буржуазный образ жизни, выставленный напоказ в *Трехгрошовой опере*, сегодня ощущается как исторически пройденный этап — ныне капитализм в странах с высокоразвитой экономикой гораздо хитрее и фантастичнее, чем «добрый, старый» капитализм, показанный Брехтом.

Далее. В пьесе о буржуах-гангстерах отсутствует народ и его авангард. Нищие, проститутки и рядовые чле-

ны тангстеровских шаек — это людишки, ползающие на дне общества.

Тогда лучше всего налегать на занимательность, думают иные режиссеры. В *Театре имени Станиславского* получилось ликантно-забавное представление с доходчивыми песенками, и, полагая, режиссер оправдывает такую трактовку «идейно». Преступный мир, где неограниченно господствует мамона, — для нас преодоленное прошлое. С ним следует прощаться весело.

Нашлись и в Ленинграде последователи «веселых толкователей», которые уже преображают оперу в оперетту, пересыпая литературный текст Брехта красным перцем блатного жаргона.

Думается, что деградация жанра под любым благовидным мотивом — все-таки деградация. И как бы искренне мы не желали гибели капитализма, он, гибнущий, отчаянно защищается, виртуозно используя оружие провокаций, интриг, хитрейшей пропаганды буржуазного образа жизни.

Есть постановщики, которые стараются уменьшить разрыв между занимательным и поучительным в *Трехгрошовой опере*. В постановке А. Гончарова в учебном театре ГИТИСа было создано какое-то равновесие между обеими сторонами благодаря стремительному, темпераментному исполнению философских финалов. А. Яунушан, постановщик *Оперы в Академическом театре драмы Латвийской ССР*, выдвинул на переднюю линию огня «уличного певца» и развернуто показал жестокую борьбу между Пичемом и Брауном — финансовыми партнерами Мекки-Ножа. Замысел вдумчивый! (Только изящность оригинала пропадала вследствие несколько жесткого догматичного осуществления интересной режиссерской концепции.)

Как правило, театры показывают сцены публичного дома трафаретно-дешево. В Риге нашли остроумное и трезвое решение: девушки подготавливаются к приему клиентов. Они скоро придут. В доме торопливо стирают, гладят белье и платья, делают прически. Только одна — лентяйка — сидит еще в ванне...

Неправильно показывают брехтовскую Джени. Она не демоническая грешница, не «страдающая женщина», трагически переживающая свою судьбу и издевательство сутенера Мекки. Душевные раны у нее есть, но они зарубцевались. Человечность ее проявляется в «неожжи-

данной» для ее мира мысли: не лучше ли не предавать Мекки и потерять верные деньги? А не в том, что она томно, ласково и в то же время злобно смотрит на Мекки, которого когда-то любила. В мире, где она живет, все без исключения уважают деньги, у всех алчность стала автоматически действующим инстинктом. И Дженни колеблется, обдумывает. У нее определенно характер «героический».

У меня сложилось впечатление, что наши театры еще только ощупью начинают подходить к пониманию размаха и глубины новаторства Брехта. Его признают как создателя великолепных сценических произведений, но театры неохотно пользуются открытиями постановочного метода Брехта, например: направлять внимание зрителя на сами явления, о которых идет речь, изобличать их с расчетом на возбуждение интеллектуального интереса к явлениям, на возникновение эстетического наслаждения анализом, мыслями.

Мои критические замечания не следует истолковывать как сомнение в правомерности экспериментов театров, их попыток найти лучший принцип сценического прочтения брехтовской драматургии. Кураж — Ю. Глизер (*Театр имени Маяковского*), Пунтила — В. Ситко, Матти — В. Сошальский (*Театр Советской Армии*), Шен Де — З. Славина (*Театр на Таганке*), а в Риге — Д. Купле, Гэли Гэй — Л. Дуров (*Театр имени Ленинского комсомола*), Аздак — А. Краснопольский (*Театр имени Гоголя*) — все это актерские достижения и вместе с тем своеобразные, превосходные интерпретации брехтовского замысла. Почти в каждой постановке, в том числе в тех, которые я критиковал, были открытия в толковании характеров и событий. Назову хотя бы А. Ширвиндта, неожиданно сыгравшего «кровавого» сержанта Фершильда как гибкого денди в военной форме; И. Петрова, создавшего образ нарцисса-парикмахера в спектакле *Театрального училища имени Щукина*; С. Юрского (Дживоло), Е. Лебедева (Артуро) — в лептнградском спектакле *Карьера Артуро Уи*.

Остроумно, с блеском решен образ Евы актрисой Л. Руммо в постановке В. Пансо. Режиссер П. Петерсон в «финских рассказах» и в эпической картине «биржа труда» выявил драматический «нерв». В постановке режиссера М. Туманишвили сцена, где Гэли Гэй ведут на расстрел, решена великолепно.

Мастера советской режиссуры не видят Брехта так, как он сам видел себя и как его представляют ученики (продолжатели, а не подражатели). Они стремятся напряженно и настойчиво раскрыть в творчестве Брехта событийное, зрелищное, сказочно щедрое изобилие человеческих видов, стремительный дух его создателя. Но именно это и есть те свойства и достоинства в творчестве немецкого драматурга, которые сами собой вызывают ассоциации с Шекспиром.

Стремление советской режиссуры к шекспиризации Брехта вполне резонно. Из советских экспериментов по шекспиризации Брехта наиболее удачны и перспективны любимовские постановки *Добрый человек из Сезуана* и *Жизнь Галилея*. Не стану утверждать, что работа Юрия Любимова совершенна. Нет, она нуждается в постоянной самопроверке и углублении. Но эти богатые выдумкой вариации, сделанные по текстам Брехта, удивительно чутко улавливают новые импульсы его произведений и вдохновляются глубокой правдивостью, красотой мысли и слова поэта-драматурга.

Ю. Любимов талантлив, талантлив по-особенному — он видит в набросках развернутую картину жизни, в непривычных, неожиданных решениях эстетическую их природу, он понимает замысел и разбирается, где главные объекты авторского внимания. Он умеет воссоздать авторское видение в мире сценического искусства, и им движет *брехтовское* упоение представить себе бесконечное число самостоятельных вариаций.

Ему близки воспитательные стремления социалистического искусства Брехта, его мужественные оценки, неутомимые поиски правды. Революционная идейность немецкого драматурга является главной силой, определяющей успех постановки *Доброго человека из Сезуана*. Любимов не был смущен тем, что некоторые называют «социологизированием» Брехта, и с брехтовским гневом, яростным презрением показал эксплуататоров, богачей, разных «восьмых слонов» — надсмотрщиков и карателей. Не растерялся он и перед новациями — сонгами и краткими интермедиями, — даже перед тем, что родословная последних уходит корнями в балаганный театр и *Синие блузы*, никогда не пользовавшиеся уважением уважаемых театров.

Любимов не стал маскировать происхождение «новаций», напротив, он без опаски заимствовал у синеблуз-

ников манеру игры. И, как у Брехта, на смену какому-нибудь торжественному или тонко-изящному эпизоду у него без всякого стеснения дается комическо-фарсовый. И у него наряду с решениями «по-старому» имеются новые решения экспериментального характера. Любимов верит поэтическому слову, глубокой мысли, изящной логике, они для него важнее, чем какая-нибудь остронапряженная пауза или надрывная реплика. Его спектакль являет собой захватывающее дыхание общее и пестрое разноеобразие фигур и грандиозный прибой волн человеческих судеб.

Постановки *Жизнь Галилея* я, да и другие, ждали с некоторой неуверенностью и тревогой. Ведь использование блестящих интермедий и пантомим, чем был так богат спектакль *Добрый человек*, вряд ли могло в этом случае иметь решающее значение. Театр располагал для исполнения сложнейшей роли лишь молодым актером, и вообще пьеса на редкость невыигрышна, поскольку действие разворачивается более напряженно лишь в самых последних сценах.

Хочу сказать несколько слов о *Жизни Галилея* в порядке разъяснения моей позиции, а не рецензирования спектакля.

Тема постановки этой драмы *Берлинским ансамблем* была такова: история возлагает вину на интеллигенцию (научную, художественную), безоговорочно, бесконтрольно отдающую свои познания, творения, открытия в распоряжение правителей-хищников. Берлинский спектакль был остроактуален, но нетрудно убедиться в том, что в пьесе эта тема лишь крепкое, живое разветвление основного сюжета.

Ю. Любимов предложил свою тему: жизнь человека с новыми импульсами, новой психологией, достигающего новых истин на заре новой эпохи (время еще ночное, но не мрачное: «ночь уже светла»). У Любимова показана неудержимость стремления к постижению мира, неизбежная и властная потребность человечества в создании общества сильных, человечных, разумных. Без такого человечества истина бесполезна, бессмысленна, опасна.

Мысль о сложной, причинной связи между человеком, добывающим истину, и человеком, который нужен истине,— ядро московского спектакля. Эта мысль принадлежит Брехту. Поэтому неудовлетворенность поспеш-

ным, поверхностным решением некоторых сцен и образов проходит быстро.

Отметим, что у Брехта с этой мыслью смыкаются и другие мотивы (например, мотив предательства¹). В спектакле же витал дух интеллектуализма, зато в образе самого Галилея потускнели «земные» краски.

Любимов позволил себе добавить к пьесе пролог и эпилог. Такое вмешательство чисто драматургического характера рискованно, особенно когда режиссер вступает в творческое соревнование с крупным мастером слова. Редко бывает, что добавления оказываются на уровне оригинала.

Вначале постановщик хотел играть последнюю картину пьесы *Жизнь Галилея* так: научный, мятежный труд Галилея — отступника, пленника инквизиции — переправляют в страны, где расцветает новое учение — гуманизм, рационализм Декарта. Брехт-постановщик вычеркнул эту сцену — в берлинском спектакле о предателе Галилее она не нужна. Но в драме о человеке новой эпохи, какую воплощал Любимов, она необходима. В конце концов московский режиссер не показал заключительную картину драмы, заменив фабульную картину оригинала эпилогом от театра, довольно наивной пантомимой: пионеры радостно вращают перед отступником Галилеем маленькие глобусы — модели запрещенной, яростно преследовавшейся системы Коперника... Эта мимическая сцена и горестно светлая музыка Д. Шостаковича говорят не только о поражении разума, но и о его трудных победах, что, собственно, и составляет тему драмы.

Рвущийся далеко вперед под ураганным артиллерийским огнем реакции и ретроградов социальный и научно-технический прогресс нашего века оказался непредвиденно стремительным и результативным. Мы не успели примириться с неизбежными при каждом продвижении утратами ценностей, научиться различать подлинное и мнимое, как натолкнулись на грозную опасность развязывания империалистами атомной войны, то есть на опасность уничтожения атомной и водородной бомбами

¹ В разные годы Брехт по-разному интерпретировал вину Галилея — его отречение. В последнем варианте произведения Брехт, как на главную вину, указывает на равнодушие ученых, которое они проявляют к преступному злоупотреблению их научными открытиями со стороны буржуазных властей.

всей цивилизации в результате... именно бурно развивающейся науки и техники. И на этом этапе исторического развития начали давать знать о себе неожиданно резкие и сильные потрясения. Создалась неотложная необходимость размышлять, переосмысливать, перестраивать ряды и продолжать наступательное движение социализма вперед. Этому важному для дальнейшего развития и совершенствования социалистического общества процессу мешают циники, нигилисты, нравственные хулиганы. От них в развитии литературы возникают лишние издержки. Это неоспоримо. Но не менее страдает наша литература от тяготения к псевдомонументальному стилю, от парадности, позерства, приподнятой фразы, демонстративно величавого жеста.

Поэтому вдумчивые зрители болезненно реагируют на малейшую «косметику» и «ретушь». Они отвергают мысли, нормы, принципы, поданные, как бесспорные, окончательные, не нуждающиеся ни в проверке, ни в развитии. Мысли, нормы, принципы, которые надо применять в «обязательном порядке», резиновые оценки, половинчатые мероприятия, терпимость к злу возмущают их.

Брехт завоевал доверие подвижничеством мысли, тем, что он отбрасывал прочь поверхностные, дешево приобретенные, не тщательно проверенные истины об обществе, о человеке, о природе, за которые «потребители знания» не платили ни трудным преодолением сомнений, ни напряженными поисками сокровенной сути. Брехт не боялся ни сложных, ни тревожных противоречий, не пытался заглаживать или обходить их. И мы разделяем с Брехтом ненависть к «производителям камуфляжных нечистоплотных идей».

Этот драматург открыто отстаивал достойные и добрые идеалы коммунизма. Силу художественного осмысления социального опыта, философских и политических выводов классиков — Маркса, Энгельса, Ленина — в его творчестве усиливают рембрандтовский суровый реализм и радость, которая возникает от встречи с экспериментатором и мыслителем. Брехтовскую дерзкую и трезвую, точную и экспериментальную стилистику нельзя отделить, отторгнуть, отсечь от брехтовского стиля жизни и мышления. Они едины. Правдивая, глубокая политическая мысль — вот источник влияния драматурга на современного зрителя.

ТЕАТР БРЕХТА СЕГОДНЯ

В Берлине

Как выглядит Берлин сегодня? Такой вопрос часто приходилось слышать по возвращении после первого посещения ГДР. Тогда, в 1963 году, я отвечал: Берлин строится! Разбираются разрушенные здания и строятся новые жилые кварталы... Пока что придется вложить больше энергии и труда в освобождение от прошлого, чем в новые стройки.

...В старом Берлине на десятки километров тянулись длинные торговые ряды — Фридрихштрассе, Тауэнцшенштрассе. Берлин в годы третьего рейха представляла улица Унтер-ден-Линден. Она шла от Бранденбургских ворот мимо гостиницы-люкс *Адлон*, университета, *Государственной оперы* и собора — к императорскому замку. На этой улице — протяженностью всего примерно в километр — скопились монументальные здания, как бы представляя напоказ мощь империи.

Война разрушила улицу до основания. Сегодняшняя Унтер-ден-Линден — это памятник, предостерегающий от трагической катастрофы: пустыри, растерзанные, израненные здания, пыльная, шумная строительная площадка. В некоторых местах стройка перекидывает через тротуары до проезжей части подъемные краны, кое-где попадаются редкие, уцелевшие трехэтажные домики, новые легкие архитектурные импровизации, павильоны, магазинчики.

Наглядно последствия войны видишь и в восточной и в западной части Берлина, несмотря на то, что в восстановление их вкладываются огромные средства.

Развалин в подлинном смысле этого слова не найдешь — камни аккуратно собраны в кучи, убраны мусор и щебень. Руины здесь, так сказать, в отличном порядке. Но нередко встречаются дома-инвалиды — у одних отрезаны крыши, у других ампутированы целые этажи и стоит лишь одна жалкая стена. Попадаются и хорошо сохранившиеся дома-скелеты — с крышей, но без окон: на прохожих глазек продолговатые дыры. Но если заглянуть в них, открываешь, о чудо, зеленеющие деревья и поросший травой двор... В прошлом Берлин был безо-

бразным, нелепым городом, ныне он отмечен печатью трагизма.

Когда я в 20-х годах жил в Берлине, то был убежден, что в архитектурном отношении во всем городе лишь несколько строений в стиле барокко достойны обозрения. Пожалуй, еще простые мостики через Шпрее да монотонно-черная река, радовавшая глаз своей неподдельностью. Длинные же ряды приклеившихся друг к другу, аляповато разукрашенных домов — беспардонное нагромождение безвкусицы и претензии на «великолепие» — огорчали. Разрушенный Берлин в значительной мере избавился от уродства.

Теперь больше нет в Берлине этого бесконечного однообразного каменного моря. Многие дома, потеряв своих соседей, свободно поднимаются в небо, мягко улыбаясь зеленым газонам. Проявилась прежде скрытая их своеобразная красота. Массивные корпуса неожиданно кончаются высокой, как щит, стеной, и ты понимаешь, что большая гладкая поверхность воздействует эстетически, когда она находится рядом с фасадом, расчлененным сверху донизу рядами окон.

Бродя по улицам, я открываю теперь удивительные ландшафты... Две небольшие чистенькие постройки связывает длинная стена, через нее склоняются густые ветки деревьев, а за ними, в глубине двора, угадывается скрытый от посторонних глаз домик. Когда же над такой стеной висит, как лампада, полная луна, может показаться, что ты в Ташкенте.

Между Лейпцигерштрассе и Унтер-ден-Линден преобладают кирпичи и служебные здания, построенные в стиле барокко: вход с колоннами, увенчанный треугольником, за ним комплекс круглых архитектурных образований, на который нахлобучен ядовито-зеленый купол. Иногда видишь, что колонны потрескались, а купол обезглавлен.

На портале почти всех таких зданий по карнизам крыш вокруг купола стоят скульптуры. Они немые, эти фигуры, но тем не менее и они кое-что рассказывают. На этих приземистых фигурах лежит отпечаток кичливости и самодовольства тех, в угоду которым они были созданы, — фигуры выглядят по-разбойничьи энергичными. И если их посчитать, наберется до тысячи: целый батальон в резерве! Очень может быть, что когда-то эти пруссаки вызывали ночью у прохожих страх. Теперь они

более никого не пугают, только пробуждают мрачные воспоминания о втором и третьем рейхе...

Застройка Берлина идет по-разному. В ряде мест разрушенные дома вообще не восстанавливают, развалины превратили в скверы, сады, парки.

Импровизируют постройку изящных одноэтажных павильонов — художественные выставки, роскошные магазины чередуются с огромными щитами, сверху донизу заклеенными рекламами. Они беспечно примостились сбоку у мастерски реставрированных грандиозных зданий. В районе за Александерплац по обеим сторонам широкой улицы стоят претенциозные стилизованные здания, возведенные с помощью громадных затрат людского труда и материалов. Уже сегодня они воспринимаются как «анахронизм», как «остаточное явление» прошлого.

Моя вторая поездка в Берлин состоялась через три года после первой, в 1966 году. Картина наглядно изменилась. Страна производит все больше машин, приборов, одежды, продовольствия. Градостроители уже справились с прошлым — разрушенные дома попадаются гораздо реже, и как-то удалось уравновесить эти немногие руины здания с целыми домами.

Старомодная Александерплац (берлинцы фамиллярно называют ее «Алекс») основательно реконструируется и вскоре примет ультрасовременный вид.

Вновь изменился стиль построек. Здания облегченного типа видоизменяются — строители стремятся смягчить их «щекочущий», легкомысленный флер, подмешав к нему дозу «степенности», дабы сразу оповестить гостя, что социализм в ГДР стремительно развивается. Признаю, что я был как-то огорчен, когда безуспешно пытался разыскать на Унтер-ден-Линден павильоны недавних лет, которые так мило и изобретательно маскировали бедность. Сейчас их нет, а на их месте возведены красивые, внушительные сооружения.

Как раз в те дни, когда я находился в Берлине, была введена сокращенная рабочая неделя. Об увеличении свободного времени мечтали веками. Но его надо уметь использовать, а то пустой человек не знает, чем заполнить высвободившееся время и бессмысленно растрчивает его, злоупотребляя пьянством, картежной игрой, рабским служением быту.

И вот к моменту, когда в Берлине был введен удлиненный отдых, заметно увеличили транспортные средст-

ва для загородных прогулок и срочно подготовили палаточные городки у озер и в сельских местностях неподалеку от столицы. Горожане приглашались использовать свой свободный день для приятных и полезных прогулок.

Ныне у немцев, которые, видит бог, не отличались особой вежливостью, с успехом воспитывается приветливость и любезность. Вы звоните, например, знакомому по делу, и он по окончании разговора непременно скажет: «Благодарю за звонок». Даже в том случае, если вы его побеспокоили каким-нибудь вопросом или просьбой.

В витрине книжной лавки я прочитал следующее объявление: «Быть может, какая-нибудь дама любезно согласится помочь нам убирать магазин?» Я зашел в большой универмаг на Александерплац и искал там подходящую куртку. Продавец сразу же выбрал то, что мне требовалось. Я попробовал: годится! И тогда продавец сказал: «Я рад, что вы смогли выбрать вещь по своему вкусу»...

Судя по литературным произведениям, в которых повторяются определенные мотивы, ситуации, характеры, в ГДР не склонны преувеличивать результаты «воспитания чувств» своих граждан. Беспокоит медленное изменение психологии и этических норм. С одной стороны, тревожит проявление неуважения друг к другу, страсть к тому, чтобы загребать как можно больше за свою работу. Когда же такие любители наживы становятся обладателями денег, они не знают, что с ними делать. Эта обывательская стихия сопротивляется духу и навыкам коллективизма, плановому дисциплинированному труду, на который опирается социалистическое производство.

С другой стороны, не хотят мириться с невоспитанностью и некоторых руководящих кадров, призванных управлять людьми. Существует общепризнанный эталон демократичного социалистического руководителя. Это и организатор и воспитатель, сочетающий революционный размах и трезвую деловитость! В ГДР понимают и опасность близости высокоразвитой капиталистической ФРГ с ее идеологией своекорыстия, с ее повышенным интересом к пустым развлечениям, весьма легко проникающим во все поры морально не подготовленной психики людей. В Берлине говорят, что гораздо опаснее стремления выделиться одеждой, прической, манерами то как бы молчаливое «стиляжничество», которое старается под-

черкнуть свое «я» более «солидно»: машиной новой марки, экстравагантной подругой, бессмысленным расточительством.

...В 20-х годах Берлин, тогда трехмиллионный город, располагал какими-нибудь двадцатью крупными театрами. Имелось еще десять-пятнадцать театров районного значения, более походивших на клубы или ревю. Зато существовало несметное количество кабаре...

Ныне же в восточной части разделенного города — пять крупных и два маленьких драматических театра, два оперных театра, театр оперетты, мюзик-холл и одно кабаре... Театры не особенно посещаются публикой. Выручают кабаре *Чертополох* и два коллектива, имеющих мировую известность, — *Берлинский ансамбль* и *Комическая опера*. На их спектакли регулярно стекаются театралы не только из всей ГДР, но из Западного Берлина, ФРГ и других стран.

Объяснить равнодушие берлинцев к театру — дело социологов-исследователей, но я выскажу некоторые свои соображения.

В Берлине, где есть довольно много хороших актеров, мало исключительно ярких дарований, поэтому тот факт, что в театре на площади имени Брехта играют артисты Е. Вайгель, Э. Буш, Э. Шалль, делает его весьма приятным для широкой публики. (Когда В. Кайзер, перешедший из *Берлинского ансамбля* в *Народную сцену*, играет в спектакле, пустующий, как правило, зрительный зал этого театра переполнен.)

Сейчас *Немецкий театр* посещается очень хорошо. Публику вновь привлекают современным репертуаром, затрагивающим жгучие вопросы настоящего или недавнего позорного нацистского прошлого (*Наместник Р. Хохута*, *Дракон Е. Шварца*).

В свое время в зале *Театра на Шиффбауэрдам* я провел несколько недель подле Брехта, репетировавшего свою пьесу *Хэппи энд...* Прежнее внутреннее устройство театра полностью сохранено. Оно являет собой классический образец «плюшевого стиля» времен биржевого ажиотажа. Плюшевые кресла, плюшевые парапеты лож, множество аллегорических фигур из гипса: нимфы, наяды, фавны, заслоняющие сцену. На пестром занавесе густо намалеваны сцены из античной мифологии. Итак, оформление театрального зала находится в кричащем противоречии с тем, что и как играет ансамбль. Мне рас-

сказывали, что Брехт предпочитал этот театр всем другим. Быть может, потому что своим первым большим успехом *Трехгрошовая опера* обязана именно этой сцене. Но, может быть, и потому, что, открывая свой строгий, современный театр именно в этом старомодно-кокетливом помещении, он забавлялся лукавой игрой контрастов?

Зрительному залу придает свой особый свежий облик молодежь. Юноши и девушки знают, что посещают добрых старых знакомых. Зачем наряжаться? Они приходят в чистенькой, но простой одежде.

Тот, кто захочет попасть в дирекцию *Берлинского ансамбля*, должен пройти мимо будки дежурного, но в зрительный зал днем вход открытый. Любой прохожий, если он пожелает, может здесь усесться и присутствовать на репетиции.

Репетировать — здесь значит практически попробовать разные решения и выбрать из них лучшее. Исполнители роли дают свои предложения партнерам, рабочие сцены, случайные посетители тоже дают советы. И здесь не бывает, чтобы репетирующий режиссер, строго подняв брови, спросил: «А кто вы такой?»

Коллективное творчество стало до такой степени привычным, что здесь посмотрели бы с жалостью на режиссера или актера, который хотел бы *сам, один* поставить пьесу или сыграть роль, не советуясь ни с кем. Я часто бывал на репетициях пьесы *Мать*. Елена Вайгель — директор театра и «премьерша» труппы — сотни раз играла Пелагею Ниловну. Актриса знает самые глубокие тайники внутреннего мира своей героини. Но и она без малейшего сопротивления изучала предлагаемые новые детали и повороты, способствующие углублению образа.

Хотелось бы остановиться на описании нравственной атмосферы театра.

Брехт был не только создателем гениальных произведений, но и гениальной, покоряющей личностью; ему охотно и добровольно подчинялись. В этом отношении он незаменим. После смерти Брехта в коллективе вырос ряд крупных честолюбивых творческих личностей: главный режиссер Векверт, драматург Байэрл, актеры Шалль, Кайзер, Тате, Шельхер, Флёрхингер (можно назвать еще другие имена). Это люди, имеющие различные творческие интересы. Елена Вайгель — в какой-то мере остаточное явление матриархата. Но это, разумеется, не облег-

чает положения. И все-таки *Берлинский ансамбль* — коллектив творческий. Чем это достигается?

Приведу один пример. Театр срочно готовил утренник, посвященный Вьетнаму. В это время на гастроли в Берлин приехал миланский *Пикколо-театр*, к которому Брехт относился с уважением и симпатией. Вайгель перенесла начало своего спектакля на более раннее время, чтобы актеры смогли попасть на постановку итальянцев. Но репетиция утренника могла теперь быть проведена только во внеурочное время. И, обращаясь к труппе с призывом согласиться на внеурочную репетицию, директор Елена Вайгель подробно излагает обстоятельства и мотивы. Она пишет: «Я нахожусь перед крайней, ужасно сложной дилеммой»... Служба службой, подчинение подчинением, но обращение начальства лично от себя делает его уважение к подчиненному ощутимым. И это хорошо!

В первомайские дни на фронтоне театрального здания висело панно Пикассо — громадный цветок — такой, как он рисуется в учебнике ботаники: строгие контуры венчика и других частей. Но под рукой великого художника эта модель цветка жила, щедро даря нежность и ласку. Сидя в кабинете Вайгель, я любовался цветком Пикассо. Она сказала мне — это копия, а оригинал, подарок Пикассо, висит в кабачке. Кабачок *Берлинского ансамбля* с шутливой вывеской «Трактир «Очуждение». Добро пожаловать!» устроен для удобства коллектива и для непринужденных встреч с гостями. Он обставлен с уважением к тем, кто приходит в гости. На задней стене — Пикассо. С потолка свисают старинные чугунные люстры — произведения искусных мастеров. Такое оформление сообщает «столовой» неповторимый характер.

Мы беседовали с Еленой Вайгель об одном из молодых режиссеров. «Он очень нужный человек: часто говорит «нет!» — заметила Вайгель. Брехт охотно привлекал молодых людей, не принимавших его утверждений на веру, все проверявших, сомневающихся, ставивших неприятные вопросы. «Критические умы! Ей-богу, они неудобны. Но я убедилась в том, что они полезны и попросту необходимы».

Перед смертью Брехт завещал Вайгель, бывшей уже тогда директором театра, сохранять творческое лицо *Берлинского ансамбля* и не допускать ни снижения уровня, ни стандартизации. Выполнение этого поручения всегда было в поле зрения руководительницы театра Брехта.

В любой стране — будь то Франция или Польша, Италия, Англия или СССР, в любом городе — в Будапеште, Венеции, Лондоне, Париже, Москве, Ленинграде, — гастроли *Берлинского ансамбля* проходят с огромным успехом. Немцы в шутку называют его «изделием на экспорт».

Театр считается достопримечательностью ГДР, убедительным показателем культуры социалистической страны. Его популярность в Берлине и в ГДР поистине завидна¹.

«Производство» здесь, что называется, налажено, работает безотказно. Кажется, в течение десяти сезонов не случилось ни одной серьезной аварии. Несмотря на это, Вайтель вовремя уловила едва ощутимые сигналы о снижении уровня, о самоуспокоенности и удовлетворенности сравнительно легкими решениями. Крайне этим озабоченная, она ищет мощный катализатор против «честного» профессионализма и автоматизма художественного мышления.

...В Берлине я встретился со старыми знакомыми и старыми друзьями. Некоторых не видел тридцать пять лет, других пятнадцать, десять или пять лет. Одни из них борцы-антифашисты, за плечами которых долгие годы эмиграции и скитаний; другие оставались в гитлеровской Германии, и те страшные годы их многому научили. Эти широко известные всей Германии люди живут в Западном Берлине, но их симпатии принадлежат новой культуре. Несмотря на преклонный возраст, они систематически ездят на работу в демократический Берлин. Один из деятелей этого типа Герберт Йеринг.

В 20-х годах он был ведущим берлинским критиком и оказывал сильное влияние на молодых актеров межвоенного поколения, потому что отстаивал боевую эстетическую позицию. Он выступал за такое театральное искусство, которому было что сказать, и неизменно против

¹ Нас (А. Лацис и меня) пригласил к себе один знаменитый писатель, живущий в тридцати километрах от Берлина. Он забыл предупредить, что при выезде за городскую черту проверяют документы, считая, что каждый школьник это знает. Мы же, забыв, что находимся в разделенном Берлине, паспортов не взяли. Подъезжаем к шлагбауму: «Документы!» — «У нас их нет». Тут шофер подходит к офицеру и говорит: «Это же гости *Берлинского ансамбля*». Офицер козырнул, и нас тотчас же пропустили.

такого театра, который скатывался к мистике, к аморфной игре и вообще разменивался на мелочи. Сам Йеринг стоял в стороне от политики, но его творческая программа была политически близка прогрессивному искусству и даже на страницах *Биржевого листка*, органа крупной буржуазии, ему удавалось последовательно пропагандировать творчество революционных художников: Пискатора, Брехта и Вольфа.

К Йерингу в ГДР относятся с уважением, здесь издано собрание его критических статей, он занимает руководящее место в Немецкой Академии искусств. На товарищеском обеде в 1963 году в отеле *Иоганнесхоф* он, добродушно усмехаясь, рассказал следующую историю. Когда он готовился к защите диссертации и ему понадобилась какая-то информация из Ганноверского театрального архива, он пошел в театр так же, как ходил в другие архивы, библиотеки и т. д. Но здесь он увидел людей, которые азартно спорили, волновались, были одержимы какими-то идеями. Он смотрел на них со светлой завистью, и люди эти так его пленили, что он бросил университетские занятия... Доктором наук Йеринг не стал, а весь свой талант и знания отдал театру, где в качестве режиссера и критика проработал без ученой степени всю свою жизнь.

Дальше он рассказал: «Мне исполнилось семьдесят пять лет. Немецкая Академия искусств удостоила меня почетного звания доктора. Таким образом,— сказал смеясь Йеринг,— я оказался все-таки прав, когда бросил все и перешел в театр. Ведь звание доктора я все равно получил и притом «даром», без защиты... Правда, это произошло с некоторым опозданием, на каких-нибудь пятьдесят лет...».

Однажды я заметил во дворе театра *Берлинского ансамбля* седого человека. Он сидел в машине и читал, вернее, «колдовал» над книгой: листал страницы, подчеркивал что-то и, видимо, делал заметки на полях. Подойдя ближе, я увидел худое, нервное одухотворенное лицо и узнал в этом человеке Эриха Энгеля, моего коллегу-режиссера в театрах Берлина и Мюнхена. (Москвичи и ленинградцы познакомились с его прозрачным, изящным мастерством, посмотрев брехтовскую *Жизнь Галилея* в его постановке. Эрих Энгель является также постановщиком шедшего на наших экранах выдающегося антиколониального фильма *Эскадрилья «Летучая мышь»*.)

Энгель был другом Брехта и поставил несколько его драм в период Веймарской республики, а также был его сорежиссером в *Мамаше Кураж*, поставленной *Берлинским ансамблем*.

Мы поздоровались, и я спросил, что это он так внимательно читает? Энгель ответил: «Я жду моего помощника, а чтобы с пользой провести время, занимаюсь. Это толстое исследование западногерманского профессора философии посвящено теории познания».

Мое лицо выразило удивление — почет режиссерам и их эрудиции, но среди них вряд ли встречаются люди, сведущие в архиспециальных проблемах философии. Но Энгель сказал: «Я занимаюсь философией с юношеских лет. Меня особенно интересует гносеология. К сожалению, нынешние марксисты не разрабатывают ее детально».

Этот поклонник «чистого разума» ведет, однако, весьма полезную практическую работу. Он обучает молодежь на режиссерских семинарах и является членом Академии искусств. Как режиссер новой постановки *Трехгрошовой оперы* Брехта, он создал свою, особую трактовку образов, проявив удивительно верное политическое чутье. Я уверен, что это результат влияния Брехта, который не только писал произведения, направленные на то, чтобы изменить мир, но и умел изменять душевный мир тех, с кем работал. Энгель продолжал жить в Западном Берлине и после того, как была возведена «стена», но регулярно приезжал в Восточный. Он умер в мае 1966 года, во время нашего вторичного пребывания в Берлине. После его смерти нашли завещание, в котором говорилось: «Я, профессор Эрих Энгель... заявляю, что желаю после кончины быть похороненным на кладбище на Шоссе-штрассе¹. Этим я хочу выразить свою нерасторжимую связь с Германской Демократической Республикой, с социализмом, с моими единомышленниками».

...Елена Вайтель брала уроки сценического мастерства у Артура Гольца, режиссера *Бургтеатра*. Совсем юной, начинающей актрисой она была ангажирована в *Берлинский государственный драматический театр* и сра-

¹ На этом кладбище похоронены Гегель, Шеллинг, Б. Брехт, И. Бехер, Г. Мавя, Г. Эйслер. Э. Энгель, живший в Западном Берлине, пожелал быть похороненным в Восточном Берлине.

зу стала получать прекрасные роли. Она играла одержимую... Ее страстная натура проявлялась и в жизни. Она ненавидела социальную несправедливость, господствовавшую в капиталистической Германии. Благодаря Вайгель в какой-то мере ускорилось идеологическое «созревание» Брехта, который тогда еще осторожно, шаг за шагом, приближался к «опасной зоне», где ему предстояло стать борцом-революционером. Позднее уже он сделал Вайгель лучшей актрисой воинствующего искусства. Будучи женой Брехта, она выступала в спектаклях *Высшая мера*. Ее арестовали прямо на сцене, когда она играла Нилонну в пьесе *Мать*, написанной Брехтом по мотивам горьковской повести.

Вайгель была вынуждена эмигрировать из Германии. В Париже и в Дании, где она жила, редко представлялась возможность выступать перед зрителями. Но думаю, что Вайгель в датской хижине на Сковбовстранде проигрывала роли в пьесах, которые Брехт тогда писал. Она давала драматургу, произведения которого в то время в театрах не ставились, то, в чем он так *нуждался*, — живое представление о созданных им образах. Вынужденная актерская бездеятельность Вайгель тянулась долгие пятнадцать лет. Помнится, что в 1941 году в Москве, когда я сказал ей пару дружеских слов о ее актерском мастерстве, она покраснела от радости.

Но даже в условиях келейной жизни, лишенной творческой атмосферы театра, ее огромный талант не угас. Это мне кажется каким-то непостижимым подвигом.

Вместе с Брехтом она основала *Берлинский ансамбль* и вместе с ним руководила им. Ее творческая энергия стремительно возросла в новых, счастливых обстоятельствах. Ее *Мамаша Кураж* стала в истории современного театра легендарной удачей.

Творческий рост Елены Вайгель тесно связан с жизнью ГДР. Как бы ни было велико ее актерское дарование, вряд ли смогли бы все же столь грандиозно развернуться творческие и человеческие таланты этой актрисы в Федеративной Республике Германии или в Австрии. Там она осталась бы просто хорошей актрисой, но отнюдь не смогла бы вырасти в одну из самых значительных фигур международной театральной жизни.

...В небольшом доме на Унтер-ден-Линден в 20-х годах находился театральный клуб. Там я встретился с одним молодым актером *Государственного драматическо-*

зо театра, моим земляком — вейцем Вольфгангом Гайнцем. Я играл с ним в шахматы, охотно и подолгу беседовал — это был любознательный, вдумчивый человек. Рецензенты с похвалой отзывались о его игре, но восторгов не выражали. Однако он годами удерживал за собой хорошую позицию в немецкой театральной жизни. Когда Гитлер стал канцлером, а Геринг «покровителем» Государственного драматического театра, Гайнц — фигура двойной однозначная (как еврей и как прогрессивно настроенный человек) — вынужден был покинуть страну и скитаться по Европе. После разгрома третьего рейха он вернулся на родину, в Вену. Потом его пригласили в демократический Берлин играть в самом представительном *Немецком театре* самые заветные роли классического и современного репертуара.

Но снова я встретился с ним в директорском кабинете *Берлинской Народной сцены*, куда он был приглашен в качестве руководителя. Гайнц интригующе начал беседу: «Вспомните наш разговор об искусстве сорок лет тому назад. Мы гуляли в Тиргартене. Я показал на растение удивительной, своеобразной красоты. А вы сказали: заметить интересное, любопытное явление — это не все. Надо уметь вскрыть его законы».

Мы тут же с ходу стали горячо продолжать этот давний разговор. В *Народной сцене* шла в эти дни с огромным успехом погодинская пьеса *Мой друг*. Гайнц стал расспрашивать меня о новых советских произведениях и с внутренним волнением изложил мне свою концепцию подлинно глубокого, социально-значимого актерского воплощения.

На Гайнца наложили уйму серьезных и сложных обязанностей: преподавать, руководить театроведческим сектором Академии, осуществлять режиссуру спектаклей и директорствовать. Ему приходится сегодня играть короля Лира, завтра Валленштейна в *Немецком театре*, а в остальные дни недели выступать на сцене *Народной сцены* в роли «От автора» в инсценировке *Война и мир*. С таким геркулесовым трудом он справлялся с завидной бодростью. Не успел он показать на посту директора-интенданта незаурядные организаторские способности, как его назначили директором *Немецкого театра*. По мере усложнения стоящих перед ним задач дарование Вольфганга Гайнца приобретало все большую мощь. *Немецкий театр* ныне считается полноценным соперником *Берлин-*

ского ансамбля. Постановками драмы М. Горького Враги и ряда антифашистских пьес Гайнц приобрел репутацию превосходного режиссера политических пьес. В молодости я видел знаменитого венского трагика Адольфа Зонненшталя в роли Натана, признанной одной из самых ярких его творческих удач. Лессинговский образ мыслителя и мудреца Натана в исполнении актера Гайнца захватывал тем, что актер сумел удивительно тонко и артистично показать лабораторию мысли своего героя.

Гайнц вряд ли принадлежит к породе честолюбцев. Но достигнутое им должно было бы удовлетворить даже самого честолюбивого деятеля театра. Его преемником на посту директора *Народной сцены* был назначен Максим Валлентин, который в то же время остался руководителем берлинского *Театра имени Горького*.

Валлентин — берлинец, сын очень известного, рано умершего режиссера Рихарда Валлентина. Его отец любил русское искусство и популяризировал в Германии Горького и Андреева. Максим унаследовал от отца симпатию к русскому искусству и к прогрессивным идеям. Будучи еще совсем молодым актером, он стал коммунистом, перешел из профессионального театра в самодеятельный. В течение многих лет, вплоть до шоджота рейхстага, он был руководителем одной из лучших и самых боевых агитпропгрупп *Красный рупор*, испробовав многие и многие варианты «малых форм». В Советском Союзе он изучал систему Станиславского и вернулся к профессиональному театру. Первые опыты были сделаны им еще в СССР, в городе Энгельсе. В ГДР он стал ревнивым пропагандистом Станиславского и осуществил оригинальные, с любовью отработанные постановки *На дне* и *Его-ра Булычева*.

Наши пути часто скрещивались. В свое время мы с Валлентином расходились во мнениях. Но, встретившись теперь, мы почувствовали, что прежде всего мы товарищи по оружию, друзья — и мы расстались с ним друзьями.

...Фридрих Вольф и его жена Эльза (близкие называли ее «мужичушкой») дали младшему сыну имя Конрад, дома же его звали Кони. Мальчик он был тихий, услужливый — нередко сидел в углу комнаты, склонив голову, и внимательно слушал, как мы горячо дискутировали о проблемах искусства. Когда спрашивали, кем он хотел бы стать, мальчик сразу отвечал: «кинорежиссе-

ром». Конн и в самом деле окончил ВГИК, приобретая знания, технику и художественное чутье у советских мастеров. В то время гитлеровский рейх был разгромлен, и он юношей возвратился в Германию, которую покинул в детском возрасте.

Конн оказался настоящим сыном своего отца Фридриха, — как и тот, он искал свой путь в искусстве, и как всякий экспериментатор сомневался в некоторых общепринятых «истинах». Разумеется, не всем нравилась такая «самобытность». За эксперименты его сильно ругали догматики, а вокруг предпоследней картины Конни *Разделенное небо* разгорелись жаркие споры.

Когда президент Академии Вилли Бредель умер, художественная интеллигенция заволновалась: кто же станет его преемником? Выбрали Конни Вольфа. Веселый, бурлящий, подвижный, всегда непринужденный Бредель не соответствовал представлениям о президенте Академии, обязанном давать авторитетные установки и «обуздывать» дерзкую молодежь, склонную к «опасным» новшествам. А Конни Вольф? Он продолжает традиции Вилли Бределя. Как и прежде, сверстники и молодежь обращаются к президенту просто — «ты», Конн, — и искренне радуются творческим успехам его картины *Мне 19 лет*.

...В буржуазной Веймарской республике к художнику Джону Гартфильду, коммунисту и дадаисту, относились с неприязнью. Несмотря на это, я пригласил его художником-декоратором для постановки драмы Рабиндраната Тагора *Король темного покоя*, которую тогда репетировал на Малой сцене *Немецкого театра*. На дадаизм я смотрел с любопытством, но не питая никакой симпатии, а Гартфильда пригласил в расчете на то, что его отрицание мелочной детализации, профессионального (в то время положенного) приукрашивания окажется полезным для сценического оформления интеллектуальной пьесы Тагора.

Гартфильд свои дадаистские затеи вскоре забросил, но коммунистом остался. Революционная идеологическая борьба не терпит трудно воспринимаемых абстракций, она требует величайшей конкретности и наглядности, и Гартфильд становится плакатистом. Своими плакатами он срывал маски с преступников, совершавших свои злодеяния против человечества, показывая их подлинное лицо, призывая людей: «Вперед, на врага!»

...В 30-х годах Пискатор снимал в Одессе свой первый фильм — *Восстание рыбаков*. Ему показали сладенькие эскизы декораций рыбацкого поселка. Он тут же забраковал их. А что делать дальше? И тут как раз появился в Одессе ехавший с Турксиба в Берлин Гартфильд. Ничего худого не подозревая, он радостно забежал с вокзала к Пискатору, чтобы приятно провести *несколько* «транзитных» часов. Тот впился в него и не оставил в покое до тех пор, пока Джон, который не умел говорить «нет», не согласился. Он *надолго* застрял у берегов Черного моря и, яростно ругая «этого отвратительного тирана Эрвина Пискатора», делал все новые и новые эскизы. Прошло несколько недель, прежде чем ему удалось «отцепиться» и вернуться в Берлин, где, нервничая, ожидали его сотрудники.

После переездов с места на место в годы эмиграции Джон опять обоспывается в Берлине. Он переборол тяжелую болезнь, все такой же, как в те далекие годы, живой и доброжелательный. На его столе лежит толстая книга, в которой его брат Виланд Герцфельде* описал трудный жизненный путь Гартфильда и познакомил читателей с делом его жизни — рисунками, плакатами, карикатурами и иллюстрациями.

Это волнующая книга. Меня она взволновала прежде всего потому, что я почувствовал и увидел, как мягкий, непрактичный Джон способствовал своей работой изменению мирового порядка. Этот добрейший человек мог становиться ужасно злым, когда ему приходилось иметь дело со злыми людьми... Он умер в 1968 году.

Путь таких, как Джон, держащих в своих руках руль управления искусством, более или менее известен. Они обладали моральным мужеством высказывать истины еще не признанные, шли ради своих убеждений на лишения и подвергались преследованиям. Они рисковали жизнью потому, что были наделены не только талантом, но и стойкостью духа.

Откуда же сегодня берутся растущие мастера, которые в ближайшем будущем определят лицо немецкой культуры? Я хочу поведать историю одного такого талантливого молодого писателя. Может быть, ему было бы неприятно, если б я назвал его фамилию. Поэтому назову его товарищем X.

В последние дни войны его, тогда еще мальчика, жителя Судет, призвали в фольксштурм. Он был исполнен

решимости защищать Германию от русских. Но вот гитлеровские армии разгромлены, юноша остался один, без товарищей, и скитался по далеким от родного города краям. Последние дни войны были особенно жестокими, но встретились добрые люди, которые пожалели юношу, он остался в живых.

Вернуться в родной край он не мог и был вынужден осесть в ГДР. На советских людей и на немцев, строивших миролюбивую демократическую Германию, он смотрел тогда глазами полными ярости, а для того, чтобы опровергнуть доктрину ненавистных ему людей, он стал изучать Карла Маркса и Ленина. Начал... и уже не мог оторваться. Марксизм переубедил его. И он целиком вжился в новую жизнь. Теперь X член СЕПГ и все свои дарования отдает на службу народу. В 1969 году он стал академиком.

Германия с давних пор славилась высоким уровнем техники и цивилизации, поэтому изменения, происходящие в отношениях людей между собой, в их отношении к жизни, являются более весомыми критериями общественного прогресса, чем технические успехи. И если раньше мысли деятелей театра, например, вращались вокруг карьеры, соперничества или чисто технологических проблем, то ныне в их разговорах красной нитью проходит забота о воспитательной роли театра. По моему убеждению, это уже перестало быть точкой зрения, а стало па-сущной потребностью.

Я почувствовал огромную силу новой жизни, которая победила в ГДР различие возрастов, вкусов, жизненного опыта и объединила людей разных поколений, начинавших жизнь с разных позиций и имевших далеко не одинаковые судьбы.

**СЛОВО
К КОЛЛЕКТИВУ
„БЕРЛИНСКОГО
АНСАМБЛЯ“**

Мы, друзья Брехта и *Берлинского ансамбля*, чувствовали себя неважно, когда в апреле 1961 года занимали свои места в *Театре на Шиффбауэрдамм* и ожидали начала спектакля. Пять лет назад мы пережили в Москве

радость первого знакомства со сценическим осуществлением брехтовских идей и убедились в том, что поезд вашего искусства пошел по иным рельсам (чем у нас в Москве, в СССР). Однако показанные тогда спектакли создавались под руководством и наблюдением Брехта, а теперь коллектив *Берлинского ансамбля* уже несколько лет работал без него.

«Как же пошел театр дальше?» Этот вопрос не мог не тревожить. Обычно театрам, основанным подлинными новаторами, яркой, сильной художественной личностью, грозят после кончины руководителя по крайней мере две серьезные опасности.

Одна из них — абсолютная верность традициям, которая парализует дух и инициативу учеников и последователей, — они повторяют лишь то, что уже было открыто их гениальным учителем, подражают ему, его манере, заимствуя его принципы и приемы... И вскоре оказывается, что ученики не последователи, а подражатели, и этот театр более уже не живой, развивающийся организм, а музейное заведение.

Но бывает и так, что последователи понимают: жизнь искусства не может застыть. И они требуют постоянного освоения нового. Но это означает необходимость уточнения, исправления, изменения прежних решений. И если такие последователи поверхностно и формально понимают дух и смысл творческой программы учителя, то проводимые ими изменения могут оказаться уходом от прежних принципов. Тогда театр постепенно теряет свое, особенное творческое лицо и становится похожим на другие...

Итак, прошло пять лет. Некоторые особенно близкие Брехту актеры и актрисы за это время ушли из театра. Бенно Бессон, например, которому в свое время Брехт доверил постановку пьесы *Трубы и лигавры*, теперь работает в *Немецком театре*. Называли нам имена и других актеров...

Так как же, остался *Берлинский ансамбль* живым театром, театром Брехта, или он стал другим?

Уже с середины первого же спектакля, который мы смотрели — *Дни Коммуны*, — сложилось обнадеживающее впечатление: театр жив! Перед нами разворачивался отнюдь не музейный спектакль, а режиссура его не во всем следовала по стопам учителя, она отказалась от каких-то твердых правил учителя.

Сам Брехт в постановке массовых сцен не последовал за мейнингенцами и Рейнхардтом, а пошел за Йеснером. Брехт оперировал небольшой группой *представителей* массы, определяя их общие действия, их поведение. Вместе с тем он вырабатывал для этих представителей массы индивидуальные черты... В спектакле же *Дни Коммуны* действуют как группы (например, очередь перед хлебной лавкой), так и масса (например, национальная гвардия, собрание). И в *Оптимистической трагедии* мы увидели сцены, в которых бушует масса.

Изменения не истерпываются тем, что у вас теперь побольше персонажей, чем у Брехта. Теперь народ, масса играет развернуто и драматично, между тем как по совету Брехта действия масс должны лишь сосредотачиваться на основных, поворотных пунктах, и эти действия следовало показывать эскизно, как бы вчерне...

И в сценической игре у вас заметна некоторая драматизация переживаний и поведения действующих лиц, некоторое смягчение суровой сдержанности. Вряд ли режиссер Брехт акцентировал бы теплую радость простых людей в спектакле *Дни Коммуны*, простодушно праздновавших свою победу. Он не преминул бы выявить и то, что это радость не очень проникательных людей... Но этот эпизод у вас живой, и звучит он ласково, великодушно. Зато в последующих картинах мы смогли вполне оценить простодушные, то есть неопытные добрых коммунаров.

Обычно в сценах, которые играли ночью, Брехт пользовался ровным освещением средней силы. Ему было важнее, чтобы зритель мог легко и отчетливо видеть игру актеров, чем соблюсти правдоподобность, воспроизводя предполагаемое время действия. Но вы более не придерживаетесь этого сценического правила Брехта. Быть может, это делается потому, что вы стараетесь избежать лишних сценических условностей? Так или иначе, но вы все же не злоупотребляете ночным эффектным освещением и не погружаете лица актеров во тьму...

С точки зрения брехтовских ортодоксов вы нарушили правила, которыми он дорожил. Как это оценивать? Является ли это началом ревизии принципов эпического театра? И не приближается ли опасность потери лица театра, его нивелировки?..

Попробуем же разобраться в перспективах *Берлинского ансамбля*.

Я полагаю, что для творческой программы и художественного стиля драматурга-режиссера Брехта наиболее характерны следующие свойства и особенности:

1. Осознание революционной миссии театра.
2. Особо интенсивное качество реализма.
3. Способность диалектически мыслить и стремление наиболее полно использовать диалектический анализ для художественного воплощения.
4. Непрерывающийся поиск лучшего, новых резервов творчества.
5. Эпическая манера игры, то есть спокойное, сдержанное, почти «концертное» исполнение.
6. Наконец, «элегантность» игры.

Без наличия этих шести свойств Брехт — не Брехт. Однако они не равноценны. В последних правилах — они связаны с манерой игры — явно сказываются субъективные склонности и эстетические симпатии Брехта. Значимость их так или иначе ограничена. Лично мне также нравится сдержанное исполнение. Я не воспринимаю «естественности» и «веселости» актеров и режиссеров, которые «выжимают» содержащуюся в сцене эмоциональность до последней капельки. Несравненно более глубокое впечатление оставили у меня (как и у Брехта) репетиции в день премьеры, так называемые «Durchsprichproben» — технические прогоны, — когда актеры играют лишь вполголоса, давая не более чем чистый и ясный рисунок поведения, позволяя почувствовать действия, не растворяясь в океане бегущих волн жизни, ее страстей и событий.

Я предпочитаю игру *Берлинского ансамбля* в этом ключе другим сценическим манерам, но в то же время отдаю себе отчет, что и в иной манере игры могут вполне проявить себя такие свойства и особенности брехтовской методологии, имеющие колоссальное объективное значение, как революционная направленность, реалистичность, глубина диалектического осмысления, фаустовское наслаждение процессом изменения и радость борьбы революционера, преобразующего мир.

Не подлежит сомнению, что вы работаете в духе революционного драматурга и деятеля Брехта — репертуар и концепция спектакля остались, как и у него, революционными. Вы не признаете готовых концепций, вас, как и Брехта, не остановить пугалом «театральной специфики».

До сих пор художественное чтение стихов или прозы мыслилось как концертные выступления мастеров сцены или виртуозов-декламаторов. Иногда проводились специальные утренники, посвященные тому или иному поэту и писателю. Вы же, в порядке эксперимента, составили программу из лирики Брехта и показали ее на сцене вечером, сделав нечто вроде регулярного репертуарного спектакля. И оказалось: главное состоит в том, что программа содержательна и привлекательна, а показывают ли вещи, предназначенные для исполнения на сцене или нет, — какая разница? Да вы и не старались применить театральные навыки и приемы, не стремились ни драматизировать, ни театрализовать лирику Брехта, а исполнили ее как поэзию. И здесь проявилась еще одна (менее заметная) черта вашего стиля: непринужденное общение со зрителем. Вы посадили актеров на сцену, и сидели они как люди, занятые делом, ожидая без всякой напыщенности и напряжения момента своего выступления. И в распределении материала тоже сказывалось ваше знание зрителя: сольное чтение сменялось чтением двоих, чтением целой группы, песнями и хорами.

Как видно, ваша работа понравилась публике, и вы смогли показать уже вторую программу..

Мне рассказали, что у вас долгое время обсуждался вопрос о новой постановке *Трехгрошовой оперы*. Вряд ли вы сомневались в финансовом успехе этого «мирового боевика» у сегодняшнего зрителя. Но вам было ясно, что повторение спектакля 1928 года неприемлемо. Какие же изменения были необходимы и возможны, чтобы произведение, неуверенно написанное еще совсем «свежим» поборником марксизма, удовлетворяло немцев, ставших очевидцами «ночи длинных ножей», погромов, концлагерей?.. Что им до флирта Полли, до убогих просчетов, до войны, которую ведет «король нищих» против Мекки-Ножа, атамана гангстерской шайки только из-за того, что тот похитил у него дочь?

Эрих Энгель и вы все решительно распрощались с готовым решением. Новая трактовка образов стала намного глубже и острее прежней.

Брехт представлял шефа полицейского ведомства Брауна, как «тигра Брауна» — сильного хищника. А вот вашего Брауна сравниваешь только со змеей! Он вероломен и скользок, как пресмыкающееся. Вы показали отличную творческую проницательность и в использовании

бойга о пушках, который исполняют Браун и Мекки в хорошем расположении духа. Вы обнаружили в этом эффектном «шлягере» интенсивный концентрат биографических данных. Для того чтобы изложить биографию этих субъектов, необходимо «израсходовать» минимум половину действия — ведь дружба-то между ними давняя, их спайку надо датировать временем совместной службы в колониальных войсках, когда оба упражнялись в истреблении туземцев. Кровавыми преступлениями начался их союз, кровавые преступления были и остались его основой. Нет ничего сверхъестественного в том, что Браун — шеф полиции, а Мекки — гангстер, от которого полиции надлежит защищать общество. Но могло бы случиться наоборот: Мекки — шеф полиции, а Браун — гангстер и т. д.

Берлинский зритель без особых усилий делает вывод, что полиция не защищает общество от грабителей и преступников, а сотрудничает с ними. Оба они ярые враги тех, кто способен нарушить механизм общества, живущего преступлением, тех, кто отказывается совершить преступление...

Ваш Мекки в исполнении В. Кайзера кардинально отличается от первого исполнителя — Г. Паулсена. Паулсен играл молодого, обаятельного авантюриста, слегка подернутого флером демонизма. В. Кайзер играет тяжеловесного делового человека средних лет и средней руки, который ничем не отличается от миллионов других. Он добросовестно и аккуратно занимается грабежами, убийствами, совершая это без тени гнева и без всякого сладострастия. Он деятелен, как любой предприниматель, будто он изготавливает пуговицы или пушки.

Такую концепцию актер и режиссер безусловно почерпнули из *Трехгрошового романа* Брехта. Знаменательно, что у вас усилена динамика развития этой «статичной» фигуры, не претерпевающей никакой внутренней эволюции, а потому кажущейся плоской. Но у вас Мекки-Нож выступает в разных трансформациях — то как колониальный наемник, то как сутенер, то как расчетливый хозяин, то как судья Линч, расправляющийся кулаком с «нетактичными» подчиненными.

Вам по духу ближе *Первая Конная*, чем *Оптимистическая трагедия*. В первом — эпическое дается, так сказать, в классическом виде, без досадной тени, которую непременно бросает любое стремление искусственно

сгруппировать жизненные факты и пучные для этого персонажи. Вы не хотели верить, что Вишневский в течение нескольких только лет смог искоренить из своего творчества эту эпичность! И вы перерыли архив Вишневского и нашли один из вариантов, эпический вариант трагедии. В этом варианте показано, как долг и изнурителен путь отряда матросов — от высадки на сушу до первого крупного сражения с немцами, от беспыбашного лихачества — до воинского подвига, от анархического бунта — до служения революции...

Вы взяли этот вариант за основу, и правильно сделали, потому что в драматически напряженном и очень собранном варианте недостаточно основательно исследуется главный «предмет» произведения — трудное рождение революционного духа.

По Брехту, понятие «реалистическое изображение» является составной частью понятия «эпическое изложение», поскольку в этом, втором, спимается искусственность, возникающая в процессе группирования и препарирования жизненного материала, якобы необходимая для драмы. Собственно говоря, неприязнь Брехта к «фальши» драмы послужила толчком к экспериментам по созданию эпического театра. Он выдвинул знаменитый принцип очуждения и целый ряд способов, позволяющих познать глубины и передать правду жизни.

В ваших новых постановках немало выдающихся реалистических образов. Такова, например, трактовка образа Алексея в *Оптимистической трагедии*. В советских театрах для этой роли обычно выбирался* исполнитель — красавец молодцеватого вида, грудь колесом. По такому парню девушки сохнут! И когда этаким молодец укрощен, зритель должен поверить, что влияние партии на умы людей показано блестяще, поскольку в спектакле выявлено, что даже «такой» не смог устоять.

Эккехард Шалль отвергает эту трактовку одним своим внешним видом — он торчит на сцене в потрепанной черной матросской одежде, весь какой-то согнутый, и противно шаркает ногами. Ни одна девушка не посмотрит такому вслед... Но в глубоко посаженных глазах Алексея горит вечный огонь искателя правды. Шалль — Алексей лишь недавно обрел веру в анархизм, но глаза его снова пылают пламенем сомнения. И вот то, что Алексей, несмотря на свое сильное внутреннее сопротивление, принимает большевистскую правду, а затем защищает ее

спокойно и уверенно, — именно это и становится доказательством моральной силы правды большевиков.

Брехтовское понимание реализма сильно тем, что оно не дает подчиниться гипнозу общепринятых стабильных представлений о людях и поступках, а толкает к поискам таких истоков образа, которые не только находятся «глубоко внутри», но и плодоносят. Образ, созданный Шаллем, позволяет обнаружить различные аспекты исторических процессов того времени. Это несомненно.

Я бы мог иллюстрировать победу брехтовского реализма я ссылаясь на великолепно удавшиеся образы простых людей Парижа в *Днях Коммуны*: «папаша» — В. Кайзер, Жан — Х. Тате, Франсуа — М. Карге, Филипп — С. Лисевский. Однако иногда вам становится трудно сохранить конкретную истинность образов. Так, когда вы в *Оптимистической трагедии* стремились к созданию (назовем их условно) собирательных образов, у вас выдвинулся на первый план образ Сиплого, вытеснивший образ Вожака... Вы старались объяснить это тем, что первый исполнитель Вожака — Ф. Генас — умер, а его преемник не обладает актерской мощью покойного... Я же полагаю, что это не совсем так. В системе образов спектакля Вожак представляет собой человека необузданного, обладающего физической силой, которой он подавляет людей. Между тем Сиплый — идеолог анархизма. Он иступленно, словно пророк, проповедует идеи ничем не стесняемой «свободы» личности, идеи бунта против любых общественных правил и ограничений. Поэтому, хотели вы того или нет, фигура Сиплого приобретает у вас налет ложной значительности, парадной монументальности, то есть противоположенные реализму свойства...

Или возьмем спектакль *Швейк во второй мировой войне*.

Всем нам очень хотелось бы, чтобы гениально увиденный Гашеком солдат Швейк, от шуток и анекдотов которого заливаются добрым смехом миллионы зрителей, стал настоящим и сознательным борцом-антифашистом во время второй мировой войны. Я считаю, что в комедии, написанной Брехтом, кое-что говорит в пользу именно такой трактовки. Но, рассматривая брехтовского Швейка в общей связи с его творческими принципами и в связи с образным строем всего произведения, нельзя не видеть, что все эти вылазки и диверсии Швейка есть не что иное, как непосредственная реакция сугубо штатского челове-

ка, органически не приемлющего ни войны, ни лицемерных утверждений о превосходстве человека одной национальности над человеком другой. Швейк является олицетворением пресловутого «естественного» человека, к тому же он фигура двойственная. Несмотря на его очевидную податливость и покорность, власти не могут твердо рассчитывать на таких. Но, с другой стороны, несмотря на то, что Швейк из породы «недовольных» и что он разгадывает злобную ограниченность и тупость фашистских поработителей — этих буллингеров и других, — его нельзя рассматривать как борца Сопротивления. Швейк в конечном счете ленив и занят самим собой.

В вашем спектакле Швейк близко подходит к границе, где кончается власть трусости, нерешительности, невежества, индивидуализма. Кое-где он даже переходит рубикон и ведет бой с фашистами.

Если, по совету Брехта, непременно играть фабулу¹, то надо *показать*, что Швейк внезапно (то есть драматически) решил предотвратить национальное предательство своего друга Балоуна, который больше не в силах выдержать вечное недоедание и хочет вступить в немецкую армию. Швейк обещает ему сытный обед. Не его вина, что все подстроенные им продовольственные махинации рухнули. Тогда Швейк отдает на изготовление гуляша Балоуну собаку, которую он всеми правдами и неправдами ловил для начальника местного отделения гестапо Буллингера. Если тот узнает, что Швейк обманул его, то из самого бедняги Швейка сделают бифштекс...

За что следует принимать эту *story* — за пародийную или драматическую? Энгель и вы играли ее с претензией на пародию. Но я-то думаю, что это не так. Это — фабула о героическом подвиге друга. Не важно, что подвиг сосредоточивается вокруг такой вульгарной и будничной вещи, как изготовление мясного блюда, а умерщвление собаки становится причиной взрыва, конфликта. На самом деле Швейк гораздо более рискует из-за голодного Балоуна, чем прославленный Мерус (в шиллеровской балладе *Поручительство*), рискующий ради друга Дамона принять мучительную смерть на кресте...

С тончайшим чутьем, до мельчайшей соразмерности, Брехт выбрал для проявления героизма Швейка самую

¹ То есть то, что делают персонажи, и то, что делают с ними.

будничную, ординарную сферу жизни... И именно здесь индивидуалист Швейк по-своему герой. Здесь, а не там, где сталкиваются коллективы...

Реализм рассматривался Брехтом как установление правды с помощью тончайшего на сегодняшний день оружия — метода диалектического материализма. Недавно я читал в архиве Брехта мысли Брехта о трагедии Эйнштейна. Ее многие ощущают, и многие понимают безумную боль гениального ученого, который добыл для человечества полезнейшую истину, а стал свидетелем использования ее в целях разрушений и уничтожения мирного населения. Он не мог не обвинять себя в том, что помог врагам человечества. Но Брехт беспощаден к Эйнштейну. Он пишет: «Эйнштейн создал условия для расширения и укрепления фашизма». Это уточнение необходимо для постижения конкретной исторической правды: фашизация управления и умов непременно должна предшествовать развязыванию войны, ибо демократическая общественность ныне активно выступает против империалистической войны...

В овладении методом диалектики, в умении попятить любое опосредствование, оценить конечные последствия любого изменения и его результатов мы находим источник особенной, несравненной творческой энергии Бертольта Брехта...

Я позволю себе вернуться к образу Сиплого. Проследив ход ваших мыслей, я обнаруживаю стремление не выявлять лишь отрицательные свойства врагов. Ныне это упрощение — тотальное осуждение врага, — слава богу, пройденный этап. Теперь незачем опасаться различать в ненавистных фигурах и отрицательные и положительные свойства, видеть в живых, конкретных людях уйму противоречий. Ничего не поделаешь — диалектика... Но и это еще не диалектический анализ. Необходимой предпосылкой диалектического анализа является всестороннее, обстоятельное изучение всех «за» или «против», это верно. Но анализ станет диалектическим лишь в том случае, если ты увидишь, выявишь, оценишь *результаты* противоречивых свойств, тенденций, стремлений, только в том случае, когда исследование увенчается ясной, не двусмысленной оценкой.

Вот, к примеру, анархист и социал-революционер боролись с царизмом, убивали сатрапов и в известной степени дезорганизовали работу государственной машины.

Но, продолжая после свержения царизма дезорганизовывать управление страной — теперь уже Советской властью, — подрывая сплоченность и дисциплину боевых сил революции, сдерживавших наступление контрреволюции и интервентов, анархисты недвусмысленно становятся отрицательной, враждебной силой...¹

Протест, бунт, «вольнодумство» как таковые, не свидетельствуют ни о свобододолюбии, ни о благородстве... Слова «свободная воля», «независимость» в устах Вожака и Сиплого — демагогия, рассчитанная на легковерных, невежественных матросов. «Свобода» Вожака оказывается на поверку свободой властвовать по законам кулачного права... Ваша трактовка оказалась половинчатой.

Брехт, до того как у него сложилась идея создания эпического театра, постоянно требовал от актеров играть «элегантно». И в разговорах о пьесах он у того или иного писателя одобрительно отмечал «элегантное исполнение». В своих дневниках Брехт тщательно описывает работу дровосека: точное попадание удара, целесообразное напряжение и даже то, что тот никогда не рассердится из-за какого-то промаха. Он отмечает, что дровосек, отмахиваясь от нерасколотых поленьев, проявляет щедрость души. Он скажет: «Пусть валяется бревно, какая разница?» Работу дровосека Брехт характеризует как «элегантную». Элегантность у него обозначает не только целесообразность и точность, но и щедрость. Он замечает, что, когда смотришь игру жадюги-актера, который не оставляет неиспользованной ни одной игровой возможности, исчерпывая все мыслимые нюансы, то невольно жалеешь такого актера, работающего до седьмого пота...

В постановках Энгеля соблюдена «элегантная» игра. И в спектакле *Дни Коммуны*, поставленном режиссером Веквертом, и в других актеры — Кайзер, Тате, Гизела Май, Лисевский — работают легко. Видишь, что если бы они захотели, то смогли бы играть более интенсивно и

¹ В книге Брехта *Ме-ти (Справочник по вопросам морали)* помещено стихотворение *Допрос доброго*. В ходе допроса задержанного контрреволюционера выясняется, что он не продажный, а честный, прямой и умный человек. Но вот его спрашивают, был ли он хорошим другом хороших людей. Нет, он таким не был. Приговор Брехта, дающий ясную оценку, гласит: «К стенке. Все же, учитывая, что у тебя есть заслуги и хорошие свойства, мы будем тебя расстреливать у хорошей, прочной стены, доброкачественными винтовками и пулями. И хороводить будем в хорошей земле».

показать гораздо больше. Создается впечатление, будто они обещают, что на следующий раз дадут больше. Но спектакль *Карьера Артуро Уи* — крикливый. Я понимаю, что соблюдение жанра в спектакле про гангстеров неизбежно связано с проявлением известной грубости, трескучести манеры игры, громовых сценических шумов. Во время судебного процесса меня, например, раздражал лязг тяжело работающего сценического механизма. В данном случае эти шумы мешают сосредоточиться и осмысливать происходящее.

«Элегантность» игры — эта любимая Брехтом эстетическая категория — может казаться лишь субъективной его симпатией. Однако вам следовало бы обратить внимание на «элегантность» хотя бы уже потому, что крикливость и сверхэмоциональность являются одним из «органических» дефектов немецкого сценического искусства, нередко мешающим не немецкому зрителю свободно наслаждаться достижениями вашего театра. Об этом Брехт с вами часто беседовал...

Брехтовская сдержанность игры мало похожа на сдержанный, тихий сценический стиль 10-х годов, возникший как некая сценическая условность, которая соответствует то поведению больных, то хорошо воспитанных, то стеснительных, то морально угнетенных, то лишенных эмоций персонажей. Собственно брехтовское искусство является ярким, полнокровным, веселым. Но, учитывая, что сегодняшний зритель еще слабо владеет «искусством смотреть спектакль», надо избегать всего, могущего дезориентировать его, затормозить процесс осмысления... Ради этой большой и ответственной задачи режиссер Брехт легко отказался от слишком выразительного, интенси́вного, разветвленного изображения — от всего не-легко приобретенного актером богатства. Причем, как истинный джентльмен, он не дает зрителю почувствовать, что жертвует чем-нибудь. Этим «маневром» игра практически превращается в элегантную. Требование «элегантности» косвенно вытекает из принципов эпического театра.

Мои критические замечания вы приняли не сразу. Зато вступили в серьезный разговор по целому ряду вопросов, выдвинутых мной. Как дружески сказала Анне Лапис и мне Елена Вайгель, коллективу наши критические замечания понравились. Один из постановщиков *Артуро Уи* М. Векверт сказал, что давно не смотрел это-

го спектакля. После критического разбора он зашел и увидел — на самом деле играют шумно и с надрывом. Он нас поблагодарил и внес в спектакль ценные исправления, несомненно, улучшившие его.

...Перед концом второго визита (1966) мы все вместе собираемся в зале совещаний. Здесь присутствуют: Вайгель, режиссеры, драматурги, актеры. Выступая перед коллективом, я особенно выделил из новых работ, сделанных на протяжении трех лет, спектакль *Кориолан*. Он решен в лучших брехтовских традициях. Изображая события и персонажей исторического прошлого, спектакль привлекает внимание к некоторым проблемам, которые веками вызывают озабоченность у человечества. По терминологии Брехта, это получился «практикабельный» спектакль. Судьба Кориолана невольно вызывает раздумья о современных вполне злободневных явлениях, о соблазнах «личной власти»; о призрачном могуществе пных военных диктаторов и их окружения, которых когда-то обзывали «ландскнехтами» и «кондотьерами», а сейчас высокопарно называют «военной хунтой»; о стремительном взлете временщиков, за которым вскоре следует не менее стремительное падение.

Изображая события и персонажей знакомой с юности шекспировской трагедии в брехтовской переделке, режиссеры М. Векверт и И. Теншерт открыли новые аспекты, значения и оценки и целого и каждой фигуры. Брехт уточнил Шекспира: вместо возбужденной, но изменчивой, бесхребетной и беспринципной черни он ввел в римскую трагедию готовый к боям народ...

Вы не побоялись исправить некоторые поспешные «улучшения» своего учителя. Плебеи у вас вначале еще очень ненадежная сила. Однако по мере того, как их самосознание растет, растет в них и чувство достоинства трудового человека и гражданина.

Вы отказались и от рейнхардтовской традиции устраивать бурные и шумливые народные сцены и от йеснеровской манеры заменять живых людей группой роботов, а создали, распределяя по-новому шекспировские и брехтовские реплики, индивидуализированные народные характеры, имеющие собственное имя. Они тихо, осмотрительно, деловито воюют с патрициями, они совещаются, принимают совместные решения не подчиняться приказам властей. Словом, плебеи проводят у вас практические революционные акции.

Роль военачальника Ауфидия всегда поручалась пожилому, рослому, малоподвижному актеру (актеру тяжеловесу), говорящему сердитым басом. И тот, следуя тексту Шекспира, показывал яростного завистника. У вас Ауфидия играет молодой Хильмар Тате и играет его молодым профессиональным драчуном. Он со всей серьезностью исполняет традиционный ритуал «опоясывания» перед сражением. На поле битвы Ауфидий подвижный, гарцующий легковес, отчаянный борец. Однако ни высокая техника, ни усердная тренировка не помогают ему в борьбе против борца, который лучше его, — Кориолана. В итоге — поражение, изуродованная физиономия, кровоточащие раны. Как же после этого не ненавидеть и не завидовать? Таким образом, берлинский Ауфидий являет воинский азарт, как основную страсть, а ауфидиевскую зависть — как следствие первого.

Волумния — Елена Вайгель так неожиданна, что на первых порах я недоумевал. Традиционная Волумния — римская строгая, гордая патрицианка (из знатного рода Марциев). Трактовка образа матери Кориолана как монументального, отмеченного печатью трагизма, казалась до сих пор бесспорной. А Хели — хрупкая, пикантная, подвижная светская женщина «опасного» возраста. Она аккуратно, с претензией на изящество, собственными руками совершает военный церемониал «опоясывания» сына. Гадаешь: что же будет дальше?

Но вот за исключительные подвиги в честь римского оружия ее сын Кай Марций награждается почетным именем «Кориолан». Впереди — триумфальное шествие по Риму. Встреча же матери с сыном-победителем у Шекспира — проходной эпизод. Но вы сделали из нее насыщенную кульминационную сцену спектакля.

...Несут триумфатора, восседающего на «курульском стуле». Впереди шагает, нет, скорее, проходит в церемониальном танце его мать, Волумния. У нее дерзко смеющийся рот, руки воздеты вверх. К кому? К победителю или к богам?.. Прежняя неуловимость образа разгадана! Волумния — гордая патриотка, читай: «она тщеславна». Достоинства сына — это ее достоинства, его победы деляют ее среди женщин, среди всех, кто живет в Риме! Почему же Волумнии не быть патриоткой города, удовлетворившего ее честолюбивые желания?

В первый момент еще вызывает удивление, что в одной из следующих сцен она отчитывает упрямого про-

стофилю Кориолана как мальчишку. Но позже, следя за решительной последовательностью актрисы, радостно замечаешь, как эта римская волчица, в исполнении Е. Вайгель, искусно ломает волю героя-сына. А дальше? С тревогой ждешь сцены, где Волумния уговаривает Кориолана, стоящего с войском перед воротами Рима, пощадить город.

Брехт утверждал, что речь Волумнии в этой сцене слаба по аргументации и художественно вялая. Вы умно сделали, что ваша Волумния не очень усердно уговаривает Кориолана, она шантажирует мстителя из личных мотивов. Вот она, мать, опускается на колени перед ним. И тот Кориолан, которого изображает Шалль, свято уважает правила и свою мать. Он не может не ответить на ход Волумнии предвиденным ею ходом: выполнить ее просьбу, снять осаду и отступить.

Сцена трагическая — Волумния, Кориолан и все присутствующие знают, что отступающий Кориолан погибнет. Я же радовался высокому художественному такту ваших актеров, которые играли эту сцену не в нарочито трагическом ключе.

Менения Агриппу играли до сих пор как дряхлого, болтливого старикашку умеренно консервативных взглядов. У вас Агриппа Вольфганга Кайзера — это внешне импозантный красавец мужчина с апломбом мудрого и прозорливого политика цезаревского покроя. Знаменитая притча о желудке произносится им по правилам прославленного искусства римских риторов. Кстати, лишь ему одному она кажется неотразимо умной, римские же плебеи слушают его пронически. Образ четкий и дает пищу воображению.

Видно, что с Менением — Кайзером не считаются, терпят его в сенате из-за того, что он богат, а может, и потому, что выглядит он представительным. Он же в свою очередь усердно старается доказать собственную профессиональную пригодность и дипломатическую хитрость (но как «дешевы» его проявления «народолюбия»). И это тот, кто подвизался в качестве старшего друга, ментора, да, пожалуй, протектора восходящей звезды — Кориолана! Свежо, умно, продуманно сделан этот образ. Фигура Вольфганга Кайзера изящно уравнивает фигуру Елены Вайгель.

Образ Кориолана написан Шекспиром по модели его любимых героев: у него ярко выражена личная самостоя-

тельность, нераздельная и нерасторжимая привязанность к выбранному образу жизни, готовность расплатиться жизнью за свою вину. Адски трудно было не поддаваться ни магии великого драматурга, ни гипнозу общепринятых, хрестоматийных взглядов на Кориолана, а непредвзято, трезво проанализировать поведение римского военачальника.

Результат оказался не в пользу легендарного Кориолана. Признанный знаток своего дела, он — упорный, ловкий вояка, отчаянно-азартно, в своем роде гениально, создающий новые правила игры. Он дерется артистически-элегантно, его прыжки, увертки неожиданны, забавны. Блажен Рим, живущий главным образом грабительскими набегами на соседей и имеющий несравненного Кориолана. Тот знает себе цену и требует признания своих заслуг. Он страшно горд, что принадлежит к касте патрициев. Но в то время как Шекспир подчеркивает неограниченность кориолановской гордости, вы выявляете ограниченность и несамостоятельность горднца.

Ваш Кориолан охотно подчиняется ритуалам. Шалль бледнеет от стыда, когда Волумния бранит его вместо того, чтобы похвалить. Он раб переданных ему предками идеалов, оценок, правил поведения. К тому же он упрям и негибок, он не принимает новых норм, оценок, решений (другие шекспировские герои — Гамлет, Отелло, Ромео — личности, так или иначе вступившие в борьбу с ограничительными нормами). У этого же своенравного, гордого человека отсутствуют свойства подлинной личности. Вы прекрасно выявили это и в его мальчишеской преданности матери, и в его дружбе с пошляком Менением, и в том, что внутренне роднит Кориолана с его «врагом» Ауфидием. (Оба они, Кориолан и Ауфидий, словно близнецы. Недаром Барбара Берг — дочь Брехта — обзывала их «Максом и Морицем».)

Моментами Шалль выходит из образа этого человека, а его застывшее, словно скульптурная маска, лицо воспринимается как обобщение. Это уже «человек вообще», не умеющий справиться с трагически сложной жизнью. Шалль будто фиксирует трагическую растерянность «актера, подавшего не ту реплику»...

Может показаться, что образы этой шекспировской трагедии стоят как разрозненные, гигантские глыбы на вулканической земле. Но *Берлинский ансамбль* показал свое обычное умение связать воедино факты искусства и

обстоятельств современной жизни; изменения в судьбе одного влекут за собой изменения в судьбе другого. Удивительно цельный и плотный спектакль.

И все-таки переосмысливать образы по-новому, творчески их развивать и завершать в характерном для театра стиле удастся не всегда. Обычно трибунов-плебеев играют как коварных хитрецов, мастеров интриги. В ансамбле же актеры Г. Науман и М. Флёрхингер показывают дельных и преданных народных политиков. Но в данном случае талант театра проявился недостаточно энергично. Брут и Сициний не стали образами, а остались рабочими эскизами, в которых лишь заявлены отдельные элементы характера.

Моя точка зрения не оспаривалась, но Вайгель сразу поставила вопрос: «Что следует сделать, чтобы получились образы на уровне остальных?» А Векверт добавил: «Мы все время бились, чтобы найти настоящее решение. Никак. А уж мы старались».

Развернулась дискуссия. В конце концов все согласились, что момент превращения простых плебеев в трибунов сценически не раскрыт. Они впервые появляются на сцене уже в одеждах трибунов и вместе с сенаторами, чтобы прекратить народные волнения. Не ощущается, что час назад они были людьми без влияния и власти, как все эти Рары, Флави и другие, которые взбунтовались.

Военные сцены являются достопримечательностью этого превосходного спектакля. Изображение техники ведения войны дается развернуто, через грандиозные пантомимы. Штурм городской стены, вылазки, столкновения двух отрядов войск, стоящих друг против друга сомкнутыми рядами (словно два гигантских щита), представляют собой прилежное подражание военным обычаям древнего времени, изученным по древним источникам. Режиссер Рут Бергхауз, как рассказывают, повторяла эти сцены бесконечно, до седьмого пота. Зато теперь они разворачиваются легко. Завидная их точность заметно отличается от механического, унылого повторения заученного. Сцены эти — классические образцы «исторического натурализма» в стиле мейнингенцев. Не спорьте! Но здесь благодаря научной точности достигнуто не натуралистическое, а подлинно реалистическое изображение войны, в ходе которой работают усердно обученные мастерству убивать, грабить и разрушать люди.

Кориолан — спектакль в русле брехтовских традиций. Он нацелен на активное политическое просвещение и удивительно последовательно, нетерпимо к половинчатым решениям, освещает новые стороны жизненных и художественных явлений. Он развивает сознание зрителей и активизирует умственную и эмоциональную деятельность. Хочется без конца фантазировать вокруг спектакля и его образов. Наконец, этот спектакль рассказывает весьма поучительную историю о странной судьбе некоего Кориолана, замечательного воина, но ограниченного предрассудками и узостью мышления деятеля, который возгордился и порядочно навредил своим друзьям и своей касте. Народ изгнал его, невзирая на заслуги и «ратные подвиги», за оскорбления, ущемление прав и забвение его интересов. Кориолан клянется мстить всему городу за такое несправедливое и неожиданное бесцеремонное обращение. Но, став изменником родины, он изменяет и новым друзьям, и они убивают его. Вот труп — маленькая точка посередине огромной, почти пустой сцены. Никто его более не боится, а смерть его лишь принимается к сведению и остается без последствий. Вместе с кончиной и след его исчезает из жизни. Уничтожающий приговор. Однако Фауст перед смертью восклицал:

«Мгновенье!»

О как прекрасно ты, повремени!

Воплощены следы моих борений,

И не сотрутся никогда они».

Но я не могу обойти вопроса о том, является ли этот брехтовский спектакль шекспировским. Скажу прямо, что спектакль далеко отходит от трагедии *Кориолан*, написанной Шекспиром. Ведь у Шалля нет трагически-возвышенной личности римлянина. Но в таком случае вполне уместно поставить вопрос: где же тогда Шекспир? Тем не менее этот спектакль близок по духу создателю могильщиков и Полония, автору *Меры за меру* и *Троила и Крессиды*.

В спектакле *Кориолан* собрались все лучшие силы, которыми располагает театр: М. Векворт, И. Геншерт, Рут Бергхауз, художник К. фон Аппен, композитор П. Дессау, драматург Э. Гаушман, актеры — Е. Вайгель, Э. Шалль, В. Кайзер, Х. Тате, Г. Науман и другие.

Брехтовцы же создали и превосходный спектакль по комедии О'Кейси *Пурпурная пыль*. В первую очередь

следует отметить вклад Байэрла, который великолепно перевел пьесу, не разрушив фольклорную, патриархально-поэтическую, насыщенную фантазией мятежных душ речь оригинала (режиссер Г. Зиминген, художник А. Рейнхардт, актеры — М. Флёрхингер, Г. Науман, П. Калинин, Г. Май и из молодых — Рената Рихтер, Агнеса Краус.) Репетировали не гладко, долго, зато успех у зрителя — грандиозный. Во время спектакля часто раздаются аплодисменты, взрывы смеха.

И все же, несмотря на такие приятные показатели, внутри труппы существует какая-то неудовлетворенность. Говорят, что роли англичан, подавляющих прелатских «туземцев» своим богатством, барством, «английской» падеишностью, хамством и развращенностью, играютя легкомерно и чересчур «в лоб». Многие эпизоды подаются как «вставные номера», как «трюки». Вообще же мало ощущается особенность игры *Берлинского ансамбля*.

Все эти суждения и на мой взгляд имеют основания. Несмотря на это, я отпущусь сочувственно к «ирландскому спектаклю», потому что спектакль вышел веселым по своему существу, в нем бездна выдумки, он передает поэзию фарса О'Кейси. Фигуры плутов-ремесленников, надувающих «чужаков», отчужденных от природы, от труда, от народа, излучают громадную силу. Это люди-практики, с неистребимой энергией, живущие свободно и привольно. Они одарены всем тем, что естественно для нормального человека. В создании этих образов Флёрхингер, Науман, Май, Рихтер использовали много средств, чтобы подвинуть свой талант к новым рубежам.

Что же касается неудовлетворенности нарушением стиля театра, то я вспоминаю замечание Брехта, говорившего: «Правила сохраняют жизненную силу оттого, что их иногда нарушают». Что ж, неплохо, по-моему, когда *Ансамбль* изумляет зрителей-завсегдатаев тем, что не хуже других театров владеет мастерством озорной шутки. Тем более что коллектив создал нечто вроде модели, реализовав труднодоступные и глубоко спрятанные достоинства комедии.

В первый раз О'Кейси имел у зрителя триумфальный успех, ассортимент комедийного репертуара обогатился великолепной, доходчивой комедией. Недавно из Брюсселя приезжали изучать берлинскую модель.

Ваш спектакль *Покупка меди* окутан облаками жирных комплиментов — до истинных его компонентов не так-то легко добраться. Однако попробуем...

Пожелав, чтобы зритель лучше понял творческий метод *Берлинского ансамбля*, вы предприняли фантастическое, я бы сказал, противоестественное мероприятие: стали играть в лицах трактат о театре. Могу засвидетельствовать: вы вполне успешно применили разные «военные хитрости», значительно сократили рассуждения и т. д. Зритель у вас не утомляется — это верно. Но не скрою, вы и Брехта лишили важных аргументов.

Вы обрадовали зрителя великолепным театральным представлением и... зритель средней руки, испытав удовольствие от забавных сцен, проглатывает значительную дозу «сухой теории».

Вы пародируете академическое исполнение удивительно тактично и элегантно. Сколько раз мы видели трагический финал *Гамлета*: потрясенный Горацио «красиво» опускается на колени подле умирающего принца — мученика и друга... Но что это? Едва лишь вы начинаете играть ту же сцену финала, и мы тотчас обнаруживаем в «естественном» поведении актера самую настоящую риторичность и позу... Занавес опускается. Исполнители выходят и кланяются. Сколько раз мы это видели? Но почему-то теперь мы явственно почувствовали в этих актерских поклонах наивное лакейское угодничество...

Вот аплодисменты кончились, и показная жизнь «на публику» тоже кончилась. Начинается подлинная... Щупленькая бледнолицая Офелия протягивает венчик мученицы бутафору, а в этот момент молодой багальный попеса в черном гамлетовском костюме мимоходом успевает пощекотать девушку. Вступает в свои права пормальное течение театрального производственного процесса: рабочие спешат убрать декорации, освободить сценическую площадку от картонного хлама. Они не церемонятся с «посторонними». В данном случае это философ. Он пришел за кулисы, чтобы побеседовать «по душам» с завлитом. Но что им за дело до этого. Беднягу гоняют то туда, то сюда, он становится до смешного беспомощным перед коварством вещей...

Итак, сначала показав «пир», а потом разоблачив тайны «кухни», изготовлявшей все эти пропедческие перед глазами зрителя «вкусные блюда», вы позволяете

ему ощутить коварство мира сомнительных иллюзий, мира, где все носит показной характер, мира, который тем не менее возбуждает сильнейшие чувства и порождает горячие споры... Это делается не просто артистически превосходно, но и вполне отвечает духу Брехта — страстного поклонника театра, который, однако, не позволил театральному «колдовству» провести себя. Брехт взглянул на театральное дело трезвым взглядом и обнаружил внутреннюю несостоятельность многих театральных канонов. И он сделал вывод, что театральное дело нужно изменить коренным образом.

В полном соответствии с принципами Брехта вы глубоко проникли в психологию зрителя. Вы совершенно точно — ни слишком рано, ни слишком поздно — прерываете рассуждения и восстанавливаете утомленное внимание эпизодами, номерами, которые возбуждают и развлекают зрителя: сражение с воображаемыми крысами, а затем игра с вполне реальными шлемами и фуражками и т. д. Мгновенное изменение внешних и внутренних ритмов актеров у вас просто великолепно! Вот актер поразительно, поистине творчески, имитирует уличного торговца, а этот превосходно воплощает несчастную жертву почтового чиновника-бюрократа (реплики чиновника записаны на пленку). И вот затевается спор... живого человека с магнитофоном. Для того чтобы эта «беседа» протекала гладко, требуется умение абсолютно точно рассчитать время своих ответов «чиновнику»-магнитофону.

Удивительно талантливо сочинено и сыграно вами соревнование Гомера и Гесиода, да и многое другое в спектакле *Покупка меди*. Вы говорили, что успех спектакля превзошел все ожидания — вам он казался малоинтересным. На мой взгляд, успех абсолютно закономерен, потому что *Покупка меди* — это превосходное, артистичное представление о театре, а спектакли о театральной жизни всегда нравились публике.

Несколько критических замечаний о постановке документальной драмы *Дело Оппенгеймера*.

Брехт обладал талантом непосредственного, непосредственного восприятия самой сердцевины произведения. Он не поддавался ни сентиментальным чувствам, ни побочным соображениям. Исследователь брехтовской выучки найдет исходные позиции этой драмы в следующем: специальная комиссия разбирает вопрос о приходе

ности Оппенгеймера (о его моральной пригодности!) обслуживать воинствующую реакцию штатов, готовящих рискованные провокации. Сам профессор Оппенгеймер, его защитник, его свидетели-друзья стараются доказать, что он годится. В этом вся суть! А то, что мракобесы, хамы, магнаты смерти выступают обвинителями, что процедура разбирательства подла и нестыдна, что у Оппенгеймера тончайший, драгоценный мозг — это в контексте обстоятельства второстепенные, это «сентименты». Они не должны вызывать неоправданные симпатии к претенденту на руководство изготовлением бомб наибольшей эффективности. Так обстоит дело. Я говорю это, ссылаясь на протест самого героя против инсценировки Книппхардта. «Напрасно инсценировка вносит в процесс элемент трагического», — заявил профессор Роберт Оппенгеймер.

Но режиссура *Берлинского ансамбля* (М. Векверт) на сей раз поддалась автоматической оценке: раз реакция свирепо точит зубы на Оппенгеймера, следовательно, надо направлять симпатии на гонимого. Да, пьеса стоит свеч! Но ее значение не в том, что обижают ученного. Она рассказывает о том, что необходимо знать: реакция ненасытна, архитребовательна, и пусть не воображает тот, кто ее обслуживает, что ему удастся сохранить видимость порядочности и свободы действия. Пьеса показывает, что правила игры «под демократию» ничуть не мешают инквизиторам вершить преступления, что на долю сегодняшнего поколения выпали неизменно тяжелые испытания стойкости характера и проницательности ума, способности разбираться в сложных, запутанных обстоятельствах. Наконец, пьеса удовлетворяет любознательность зрителя, обогащая его информацией об истории создания атомной бомбы и о методах работы столь печально известной комиссии по расследованию антиамериканской деятельности.

Своей критикой спектакля *Дело Оппенгеймера* я, очевидно, задел какой-то нервный узел в организме коллектива. Между актерами и режиссерами завязался резкий спор об образе Р. Оппенгеймера, созданном в театре, а также об эпилоге спектакля, идущем «от автора». Такие споры — постоянный спутник творческой жизни *Берлинского ансамбля*, и в этом залог его новых исканий и новых побед.

Я с особым волнением перечитываю 60-й сонет Шекспира:

«Как движется к земле морской прибой,
Так и ряды бессчетные минут,
Сменяя предыдущие собой,
Поочередно к вечности бегут...
...Младенчества новорождённый серп
Стремится к вечности и, наконец,
Кривых затмений испытал ущерб,
Сдаёт в борьбе свой золотой венец»¹.

За годы своей продолжительной жизни я усвоил одно: время — это сила и власть, но оно также наш суровый друг.

¹ У. Шекспир, Полное собрание сочинений в 8-ми томах, т. 8, М., «Искусство», стр. 457.

Стр. 4. «Нейе фрейе прессе» — самая влиятельная австрийская газета либерально-буржуазного направления; она читалась и за пределами Австрии.

— Венский Бургтеатр — придворный императорский театр — старейший театр Вены, открывшийся в 1811 г.

Стр. 5. Коммунистическая академия — высшее учебное и научно-исследовательское учреждение по общественным и естественным наукам (1918—1936). Основана декретом ВЦИК РСФСР 25 июня 1918 г. в Москве под названием *Социалистическая академия общественных наук*. 17 апреля 1924 г. переименована в *Коммунистическую академию*.

Стр. 6. Киркегор, Сёрен (1813—1855) — датский писатель, философ и теолог.

— Прагер — большой зеленый массив в Вене, популярное место прогулок.

Стр. 7. Sand. juris — слушатель юридического факультета, сдавший экзамены за три семестра.

— Флоренсдорф — в ту пору окраинный район Вены. Театр в своем репертуаре ориентировался на население этого района — рабочих и мелкую буржуазию.

— Новая Венская сцена — частный театр передового направления, возникший в начале XX в. Здесь ставились Кайзер, Чехов, Водкинц, Горький и другие современные авторы различных стран.

Стр. 8. Вейлингер, Оскар — автор книги, оказавшей влияние на умы того времени, — *Пол и характер*.

Стр. 13. Главный режиссер в немецком театре обычно не имел прав художественного руководителя, но он занимал более независимое положение по сравнению с другими режиссерами и получал более высокую плату.

— «Ди дайт» («Время») — буржуазная газета либерального направления, выходившая в Вене.

Стр. 14. Вегенер, Пауль (1874—1948) — один из крупнейших немецких актеров. Посмертно удостоен правительством ГДР звания лауреата Национальной премии. С 1905 по 1913 г. играл у Рейнхардта, затем стал гастролером.

— **Немецкий Народный театр** — второй по значению после *Burgtheater* венский театр, пользовавшийся большой популярностью и влиянием среди бюргерской публики.

Стр. 15. **Венский Камерный театр** — возник в 10-х гг. нашего столетия. Его репертуар, состоявший из интимных психологических пьес и комедий, был более литературным по сравнению со многими театрами того времени. Здесь ставился Ведеккинд, Д'Аннунцио, Запольская. В этом театре начали свою творческую деятельность крупный немецкий актер Рудольф Форстер и выдающийся режиссер послереинхардтовской эпохи Юрген Феллинг.

Стр. 17. **Брам, Отто (1856—1912)** — крупнейший представитель немецкого сценического натурализма.

Стр. 22. **Autos** — религиозно-философский жанр драмы, возникший в «золотом веке» испанской драматургии. Сюжет autos, как правило, посвящен развитию какого-нибудь теологического тезиса; персонажи всегда аллегоричны. В autos с большой силой проявилось дарование Кальдерона, сумевшего придать холодным богословским абстракциям блеск сценической жизни и подлинную поэтичность.

Стр. 23. «Белые листки» («Die weissen Blätter») — прогрессивный литературно-общественный журнал, публиковавший художественные произведения и публицистические статьи, отрицавшие войну, насилие, мелочное самодовольство.

Стр. 33. Государственный драматический театр в Берлине был преобразован из принадлежащего прусским королям *Королевского драматического театра*. Театр этот находился на Жандарменмаркт, отсюда и его второе название — *Театр на Жандарменмаркт*.

Стр. 34. **Немецкий театр** — начиная с 80-х гг. прошлого века один из лучших частных театров в Берлине. Его значение особенно усилилось после того, как его директором стал Отто Брам, а после его ухода в *Лессинг-театр* — Макс Рейнхардт. В начале XX в. *Немецкий театр* считался ведущим немецким театром. Рядом с *Немецким театром* Рейнхардт построил *Камерный театр*, малую сцену, действующую и поныне. В настоящее время *Немецкий театр* занимает видное место в культурной жизни ГДР.

Стр. 35. **Мюнхенский Камерный театр** — один из наиболее интересных театров в первые десятилетия XX в. Специализировался в основном на «модернистских» остропсихологических пьесах (Стриндберг, Ведеккинд) и изящных классических комедиях (*Дон Хиль — зеленые штаны* Тирсо де Молины, *Как вам это понравится* Шекспира и др.). Директором и художественным руководителем театра был Отто Фалькенберг. В этом театре начали свой творческий путь такие известные актеры, как Э. Бергнер, К. Неер, М. Бару, М. Коппенлофер, О. Гомолка и режиссеры К. Хорвиц и Г. Швейкарт.

Стр. 38. Премьера пантомимы состоялась в 1911 г. в Лондоне в огромном *Олимпия-холле*, причем в спектакле принимали уча-

ствие около 1800 человек. В Берлине *Мираклъ* был впервые поставлен в цирке Шумана 30 апреля 1914 г.

Стр. 39. *Всяк* впервые был поставлен в цирке Шумана 1 декабря 1911 г.; в дальнейшем Рейнхардт неоднократно гастролировал с этим спектаклем во многих городах Германии, а также за границей. В течение ряда лет *Всяк* ставился в Зальцбурге (Австрия) на так называемых зальцбургских фестивалях, местом действия которых была соборная площадь. Эти фестивали были излюбленными традиционными зрелищами, собиравшими массы туристов со всех концов Германии и Австрии, а также из-за границы. Моисси исполнял во *Всяк* главную роль.

Стр. 48. Театр на Йозефштадт — в своем репертуаре делал упор на остроэротический французский фарс, иногда ставились и произведения высокой литературы (например, комедии Стриндберга), но также с эротическим оттенком. Коллектив театра состоял из посредственных актеров, группировавшихся вокруг интересного актера Йозефа Ярно (он же директор театра).

Стр. 63. В пражском театре Моисси пробыл с 1902 по 1904 г., сыграв за это время, но без протекции весьма благоволившего к нему Неймана, такие роли, как Элиас в драме Бьёрнсона *Сынше наших сил*, Франц Моор в *Разбойниках* и Мортимер в *Марии Стюарт* Шиллера, Карлос в *Клэвиго* Гёте и Спрано де Бержерак в одноименном произведении Ростана.

— Это был *Общедоступный народный театр*, созданный в предместье Берлина — Остенде. Кроме роли Голу, Моисси сыграл в этом театре Франца Моора и Мортимера. Вскоре театр постиг финансовый крах.

— Харден, Максимилиан — один из ведущих буржуазных публицистов, издатель журнала «*Die Zukunft*» («Будущее»). Впоследствии стал жертвой фашистского террора.

Стр. 64. Гамлета Моисси сыграл впервые в *Мюнхенском Художественном театре* 18 июня 1906 г.

— *Привидениями* Г. Ибсена, где Моисси играл Освальда, открылась 8 ноября 1906 г. малая сцена *Немецкого театра*.

— Впервые роль сына в *Костре* А. Стриндберга была сыграна Моисси 9 апреля 1914 г.

Стр. 65. Премьера *Разбойников* состоялась в *Немецком театре* 10 января 1908 г. Режиссер — М. Рейнхардт.

— Первая часть *Фауста* поставлена Рейнхардтом в *Немецком театре* 25 марта 1909 г. Моисси наряду с Мефистофелем играл Фауста.

— Премьера *Клэвиго* состоялась на малой сцене *Немецкого театра* 16 октября 1908 г.

Стр. 66. Премьера *Врача на распутье* состоялась 21 ноября 1908 г. на малой сцене *Немецкого театра*. Постановщиком был заведующий *Немецкого театра* Феликс Голлендер. В самую последнюю минуту в работу над спектаклем включился М. Рейнхардт.

Стр. 68. Премьера *Дона Карлоса* в постановке Рейнхардта состоялась в *Немецком театре* 10 ноября 1909 г.

Стр. 72. Кайслер, Фридрих (1874—1945) — один из ве-

душих актеров М. Рейнхардта, в труппу которого он перешел от Отто Брами.

Стр. 78. *Белый спаситель* Гауптмана был поставлен в 1921 г. в *Большом драматическом театре*. Мойсси играл роль Монтезумы, перуанского царя.

Стр. 80. Сандро Мойсси гастролировал в Советском Союзе дважды: в 1923 г. и в сезон 1924/25 г.

Стр. 93—94. Театр на Жандарменмаркт:— См. примеч. к стр. 33 — *Государственный драматический театр*.

Стр. 97. Лессинг-театр — один из старейших частных берлинских театров. Когда руководство этим театром взял на себя Отто Брам, в репертуаре доминировала драматургия Ибсена, Гауптмана, Зудермана и Шницлера. После смерти Брами великолепный актерский ансамбль распался. Барновский, приобретший этот театр, ставил добротный ширпотреб, хотя в то же время увлекался Толстым и Стриндбергом.

— Театр на Шиффбауэрдамм — в начале XX в. — второразрядный театр, где игрались оперетты и фарсы. Начиная с 1928 г. дирекция театра взяла курс на прогрессивный репертуар. Здесь ставились *Трехгрошовая опера* и *Хэппи энд* Брехта, позднее *Последние дни человечества* известного антивоенного публициста Карла Крауса. Во вновь отстроенном после войны здании этого театра обосновался *Берлинский ансамбль*.

Стр. 99. Народная сцена (Фольксбюне) — зрительская организация, состоящая в основном из рабочих и представителей мелкой буржуазии, в 1914 г. построила на Бюловплац, то есть вблизи от рабочих районов, монументальное театральное здание. Репертуар театра строился в духе культурной политики немецкой социал-демократии. Здесь ставились классические пьесы, Ибсен, Гауптман, а также современные пьесы с резко выраженной бунтарской направленностью, например, *Человек-масса* Эрнста Толлора. Со временем зрительская организация *Фольксбюне* так разрослась, что вынуждена была открыть филиал — малую сцену, расположенную в другом районе города и имевшую своего директора, репертуарную и творческую автономию.

Стр. 116. Дадаисты — направление дадаизм возникло во время первой мировой войны. Слово «дада» было придумано нарочито — слово, как таковое, не имеющее никакой смысловой нагрузки. Дадаисты доводили эстетические стремления футуристов, кубистов и экспрессионистов до крайности. С одной стороны, дадаисты хотели создать самое непосредственное выражение чувств с помощью звуков и знаков, а с другой — чисто абстрактную передачу мыслей и чувств с помощью геометрических фигур. Берлинская группа дадаистов интересовалась политикой и публично заявила о своей ненависти к войне.

Стр. 120. Агитпропколлективы — движение, охватывавшее многочисленные кружки рабочей самодеятельности и формировавшие передвижные группы революционных пропагандистов средствами театрального искусства. Наиболее известными из них были *Красный рупор* и *Левая колонна*, которые развивали и углубляли принципы и приемы *Синих блуз*.

Стр. 122. «Фольксвилле» («Народная воля») — орган независимых швабских и нейбургских социал-демократов.

Стр. 124. Лацис, Анна Эрнестовна, родилась в 1891 г. в Латвии. В 1912 г., после окончания гимназии в Риге, переехала в Петербург, где училась в Психоневрологическом институте, которым руководил Бехтерев. В 1915—1916 гг. Лацис живет в Москве, работает учительницей и одновременно занимается в театральной студии Ф. Комиссаржевского. В 1918—1919 гг. А. Лацис руководит в Орле Театром эстетического воспитания. В 1920 г. она возвращается в Ригу, руководит театральной студией при Рабочем университете (1920—1922), где ею была поставлена пьеса латышского революционного драматурга Леона Паэгле *Лица веков*. В 1922 г. Лацис уезжает в Берлин, работает в театрах Рейнхардта. Там она познакомилась с Б. Райхом и в 1923 г. переезжает с ним в Мюнхен. В Мюнхене Лацис работала ассистентом у Б. Брехта (1923—1924) и играла в его постановке *Жизнь Эдуарда II* принца Эдуарда. В сезон 1924/25 г. Лацис вновь работала в Берлине в театрах Рейнхардта. Осенью 1925 г. рижское бюро левых профсоюзов вызывает Лацис в Ригу, где ей поручают руководить театром при Клубе левых профсоюзов. За ее деятельность А. Лацис грозилась тюрьма, и советский консул предложил ей уехать в Москву. В марте 1926 г. Лацис уезжает в Советский Союз и принимает советское подданство. Она работает в московском отделе народного образования, заведует первым детским кинотеатром *Балкан*. Затем Наркомпрос и Союзкино командировают А. Лацис в Берлин, где она работает референтом по вопросам культуры в Торгпредстве СССР (1928—1930). В 1930 г. Лацис возвращается в Москву, работает режиссером латышского театра *Скатуле*, затем художественным руководителем *Латышского совхозно-колхозного театра* Западной области, обслуживавшего латышские колхозы и базирувавшегося в Смоленске. С 1938 по 1948 г. А. Лацис — режиссер клубных театров в Казахстане. В 1948 г. она вернулась в Латвию и с 1948 по 1957 г. была главным режиссером *Государственного драматического театра имени Леона Паэгле* в Валмиере. С 1957 г. А. Лацис живет в Риге, занимается литературной работой. Одна из последних работ А. Лацис как режиссера — постановка пьесы Б. Брехта *Мамаша Кураж и ее дети* в Театре одного актера (1968).

Стр. 134. Резиденц-театр — филиал бывшего Баварского придворного театра в Мюнхене. Здесь прочно держались традиции ложноклассического стиля.

Стр. 141. Кваринал — дворец итальянских королей.

Стр. 162. «Берлинер тагенблатт» — самая влиятельная берлинская буржуазная газета либерального направления, которая была широко известна в различных странах мира.

Стр. 174. ЦЕКУБУ — Центральная комиссия по улучшению быта ученых, была создана по указанию В. И. Ленина.

Стр. 184. Морозов Николай Александрович (1854—1946) — активный деятель революционного движения 70-х гг. XIX в. в России, ученый, почетный член Академии наук СССР (с 1932 г.).

Стр. 202. ВОКС — Всесоюзное общество культурной связи с заграницей.

Стр. 207. Гонимый театр — театральное течение в буржуазной Латвии, организационно связанное с бюро левых профсоюзов, которым руководила Коммунистическая партия. Это явление аналогично немецким агитпропколлективам и политическому театру Пискалора. Во главе *Гонимого театра* стояли драматурги Л. Паэгле и Л. Лайценс и режиссер Анна Лацис. *Гонимый театр*, игравший в рабочих клубах и осуществлявший массовые постановки в парках, был запрещен в 1928 г.

Стр. 216. «Франкфуртер цейтунг» — влиятельная либерально-буржуазная газета, широко известная за границей.

Стр. 226. Свердловский университет — Коммунистический университет имени Я. М. Свердлова, в котором обучался партийный актив.

Стр. 271. Институт красной профессуры (ИКП) был создан в конце 20-х гг. Там воспитывались партийные кадры. В годы первых пятилеток, когда возросла потребность в партийных работниках во всех областях искусства, литературы и общественных наук, отделения ИКП были преобразованы в самостоятельные институты: историко-мировой политики, философии, права, литературы. Фактически эти институты были партийными аспирантурами.

— Р А Н И О Н — объединение научно-исследовательских институтов общественных наук РСФСР, существовавшее в Москве в 1923—1930 гг.

Стр. 326. Р И А С — западноберлинская радиостанция.

Стр. 400. Виланд Герцфельде и Хельмут Герцфельде — братья. Во время первой мировой войны в знак протеста против шовинистического отношения к Англии Хельмут взял себе псевдоним Джон Гартфильд.

Автор этой книги Бернгард Райх принадлежит к поколению старых деятелей искусства и литературы. Родился он в 1894 году в небольшом моравском городке Пршерове, входившем в ту пору в состав Австро-Венгрии. Вначале жизнь его текла плавно и планомерно в русле традиционных понятий среднего класса. Райх окончил классическую гимназию, затем юридический факультет Венского университета, получив звание доктора. Казалось бы, путь к спокойной, состоятельной жизни был открыт, тем более что дядя обещал передать ему свою нотариальную контору. Но юноша нарушил «правила игры» своей среды — он устроился на работу в театр и стал режиссером. Это была *новая* для того времени профессия. Райх делал быструю карьеру. Не прошло и пяти лет со дня окончания университета, как он, не имея никакой специальной профессиональной подготовки, был приглашен Рейнхардтом в Берлин и вскоре стал одним из ведущих режиссеров театра, пользовавшегося всемирной известностью. Ряд постановок Райха в театрах Берлина, а затем и Мюнхена обогатил практику передового немецкого театра тех лет. Райх находился в самом тесном творческом контакте с Бертольтом Брехтом именно в ту пору, когда Брехт радикально пересматривал свои идейные позиции и традиционную поэтику драматургии и театра. Брехт придавал большое значение общению и работе с Райхом, о чем говорит хотя бы тот факт, что на титульном листе пьесы *Что тот солдат, что этот*, в числе других *сотрудников* обозначен и Райх.

Нельзя не согласиться с немецким критиком Христом Трильзе, который, характеризуя Райха, называет его «живым летописцем и сосоздателем блестящей эпохи немецкого театра» (журнал *Ди Вельтбюне*, август 1970 г.).

Великая Октябрьская социалистическая революция кардинальным образом изменила всю жизнь Райха. Прав-

да, революционный взрыв произошел далеко от Австрии и Германии, в России, однако большевистская революция пробудила в молодом человеке, до той поры *целиком* погруженном в самого себя и свои эстетические мечтания, гражданскую совесть и мысль об исторической необходимости построения нового, справедливого общества. Отныне эти идеи *решающим* образом определяли жизнь Райха в искусстве, его выбор друзей и его поступки.

Дальнейшая жизнь Райха развивается с *классической* последовательностью. Он начинает изучать марксизм-ленинизм, а затем, в 1925 году, едет именно туда, где теория смыкается с практической жизнью, — в СССР. Проницательный ум, безусловно, без труда обнаружит в типичности этого развития поразительную силу воздействия Октябрьской революции — отзвук ее разнесся по всему миру, разрушая прочные привязанности, установившиеся привычки и предрассудки. Райх, человек, ориентирующийся доселе лишь в мире искусства, весьма далекий от материально-практической деятельности, никогда не знавший еще вкуса революционной солидарности, принимает бесповоротное решение — он будет участвовать в построении социализма.

Райх приезжает в Москву в середине 20-х годов, в разгар нэпа, и сразу же сталкивается со сложностями внутренне- и внешнеполитических вопросов, со сложностями быта и сложными процессами, происходящими в литературе и искусстве того времени. Разумеется, что, очутившись в незнакомой стране да еще не зная языка, Райх далеко не сразу сумел разобраться во всем происходящем вокруг него. Лишь постепенно освобождается он от своих субъективных симпатий и антипатий, от книжных представлений о живом литературном и театральном процессах, изживая в себе фанатизм неофита.

В этой книге воспоминаний Райх правдиво передает свои *тогдашние* впечатления и взгляды, не подменяя их сегодняшней точкой зрения, не внося искусственных исправлений. Этим и объясняются некоторые несправедливые или порой спорные оценки тех или иных явлений искусства и литературы, касающиеся в основном *Пролеткульта, РАПП, деятельности и репертуара Художественного театра* тех лет и т. д. Райх по своей творческой натуре человек страстный, умеющий яростно и убежденно отстаивать свою точку зрения. Несомненно, что и эти черты характера также нашли свое отражение в книге.

Двадцатые годы в нашей стране — это годы непрерывного интенсивного процесса созидания во всех областях жизни. Жить в такой стране радостно и творчески интересно. И гость из Вены и Берлина становится гражданином Советского Союза. Со свойственной ему стремительностью Райх целиком включается в *трубовую* жизнь своей новой родины. То он учится, то учит других — преподает в *Первом МГУ* доселе не существовавший предмет — марксистско-ленинское искусствознание. В числе других научных сотрудников *Института ЛИЯ* (литературы, искусства, языка) при *Комакадемии*, являвшегося тогда активным очагом мысли, стремящейся к марксизму, Райх участвует в дискуссиях, посвященных сложным проблемам нового искусства, искусства социалистического по содержанию и национального по форме, в спорах о формах драматургического жанра. Райх входит в руководство *ГИТИСа*, принимая участие в составлении учебного плана, программы, методики занятий в высшем учебном театральном заведении — первом подобном учебном заведении в мире. Он является одним из руководителей *МОРП* (Международное объединение рабочих театров), которое мыслилось как один из идейных центров борьбы с фашизмом в области культуры.

В СССР Райх мало занимается непосредственной режиссерской работой. В те годы им были поставлены лишь *Фриц Бауэр* Н. Сац и В. Селиховой в *Центральном Детском театре*, совместно с Наталией Сац (1928), и *Двенадцатая ночь Шекспира* и антифашистская пьеса Фр. Вольфа *Троянский конь* в *Немецком Академическом театре* г. Энгельса (1936). Основной стихией Райха становится работа литератора-публициста. В 1934 году его принимают в Союз писателей.

Широкая эрудиция и глубокие знания позволяют Райху обращаться к самым разнообразным проблемам литературы и искусства. Он пишет статьи в *Большую Советскую Энциклопедию*, рецензии на пьесы, романы, научные книги, обзорные статьи об итогах театрального сезона, полемические эссе по эстетическим проблемам, находящимся тогда в процессе разработки с марксистско-ленинской точки зрения, такие, например, как «живой человек», «современность классиков», «специфичность драматургии», «о трагедии и комедии» и т. д. Он сообщает советскому читателю об успехах зарубежной прогрессивной литературы, впервые обстоятельно знакомя

его с И. Бехером, Б. Брехтом, Фр. Вольфом, Ф. Брукнером, Э. Пискатором. Райх был среди тех, поначалу немногих, кто сразу же оценил большую значимость созданной Вс. Вишневским *Оптимистической трагедии*. Он неутомимо и настойчиво указывал на новаторство первых эпических драм В. Билль-Белоцерковского. Райх — автор статей с теоретически-исследовательским уклоном, посвященных, например, значению ленинской теории отражения для творческих работников, трактовке драматического конфликта в эстетике Гегеля и ряда других столь же значительных проблем.

Статьи Райха публиковались в центральной печати — газетах *Правда*, *Известия*, *Комсомольская правда*, но прежде всего в специальных и литературно-критических журналах и газетах, таких, как *Советский театр*, *Литературная газета*, *Печать и Революция*, *Новый мир*, *На литературном посту*, *Литературный критик*, *Литературное обозрение*, *Театр*, *Интернациональная литература* и многие другие. Литературные труды Райха были рождены органической потребностью отчетливо высказать свои партийные убеждения, а высказав их, по мере сил и способностей содействовать победе наших идей и нашей эстетики. Работы Райха обнаруживают тяготение автора к теоретическому осмысливанию литературных и театральных процессов и явлений. Его высказывания личных взглядов и оценок весьма откровенны, однако порой в них проявляется некоторая односторонность подхода и не всегда преодоленная автором склонность к умозрительным конструкциям. Тем не менее ясно одно — Райх никогда не идет проторенным путем, его отличает ярко выраженное стремление заниматься вопросами сложными, проблемными, вопросами исторически масштабными, новыми, еще не разрешенными. И не случаен тот факт, что болгарский эстетик Стефан Василев в своей недавно вышедшей у нас в издательстве *Прогресс* книге *Теория отражения и художественное творчество* упоминает работы Райха, еще в 1940 году высказавшего свои последовательные взгляды по вопросам теории отражения.

С установлением в Германии гитлеровского режима Бертгард Райх весь свой темперамент и пыл бойца сосредоточивает на антифашистской публицистике. Обзоры антифашистской литературы и драматургии, критический анализ отдельных пьес фашистских драматургов, вопросы, связанные с воспитанием молодежи в гитлеров-

ской Германии, — вот круг тематики статей, заметок и рецензий Райха в те годы. В это же время Райх выступает на шекспировской сессии *Института красной профессуры* с докладом о фашистских лжеинтерпретациях Шекспира. В период Великой Отечественной войны все творчество Райха было целиком направлено на разоблачение античеловеческой сущности фашистской идеологии. Во время войны Райх избирается секретарем объединения антифашистских писателей при Союзе писателей.

Спустя несколько лет после окончания второй мировой войны вернувшийся в ГДР из Америки Бертольд Брехт приглашает Райха в качестве режиссера и литературного сотрудника в созданный им *Берлинский ансамбль*. Однако это намерение не осуществилось. Райх остается в Москве, сохраняя постоянный дружеский и творческий контакт с Брехтом, а после его смерти с Еленой Вайгель и коллективом *Берлинского ансамбля*. Райх часто бывает в ГДР, знакомится с новыми спектаклями *Берлинского ансамбля*, по-прежнему творчески непримиримо оценивая работу коллектива театра. Яркое выступление Райха на симпозиуме, посвященном творчеству Брехта (1968), было отмечено немецкой печатью.

Уже после смерти Брехта Бернгард Райх пишет о нем книгу — *Брехт*, вышедшую в издательстве ВТО в 1960 году. Это была первая попытка осмыслить жизненный путь, творчество, теоретические искания и открытия Брехта, методику игры *Берлинского ансамбля*. Несмотря на известную эскизность книги, несмотря на то, что вопросы в ней были скорее поставлены, нежели решены, *Брехт* Райха пользовался заслуженным успехом. Книга была переведена на чешский язык, отдельные главы из нее печатались в немецких изданиях (в ГДР и ФРГ) и во Франции. Книга получила положительную прессу в СССР, ГДР, Болгарии. Рассказ Райха о Брехте — это рассказ друга и единомышленника, дающего не только оценку поваторской деятельности Брехта в области драматургии и театра, но и творчески анализирующего его отдельные произведения. После появления этой первой книги Райха о Брехте, а затем и работ других советских литературоведов, наши режиссеры стали все чаще обращаться к драматургии Брехта.

Значительная часть данной книги также посвящена Брехту, постановке его пьес на советской сцене, литературному и театроведческому анализу его произведений

советской критикой. Райх и здесь, как и на протяжении всей своей долгой творческой жизни, остается столь же бескомпромиссным и требовательным. Он полемист по натуре. И сейчас, несмотря на преклонный возраст, Райх мгновенно загорается, когда предстоит возможность творческого спора.

О Максе Рейнхардте и Сандро Моисси, об Эрвине Пискаторе и Бертольте Брехте, о Вс. Э. Мейерхольде и В. Н. Билль-Белоцерковском и о многих других своих современниках и друзьях, чьи имена стали для нас сегодня историей, пишет в своей книге Райх. Он не старается ретушировать ни героев, ни обстоятельства, окружающие их. Редко пользуется он и таким излюбленным некоторыми авторами мемуаров приемом, как рассказывание различных анекдотических случаев, происшедших с теми или иными людьми, о которых идет речь. Для Райха всегда в первую очередь важно определить *значительность личности*, ее заслуги в развитии театрального и литературного процесса, *исторические* результаты ее деятельности. И, вероятно, потому, читая эти мемуары, как бы ощущаешь неутомимый труд поколений — неутомимый труд Истории.

В настоящее время Райх живет в Риге, и его статьи регулярно печатаются в латышских газетах и журналах (*Литература ун максла, Карогс*), а также в ГДР, в изданиях *Реклам, Хеншель-ферлаг* и журналах *Театер дер цайт, Зинн унд форм, Кунст унд фольк*. Кроме текущей литературной публицистики Райх работает над трудами, требующими для своего завершения целые десятилетия — он пишет продолжение воспоминаний, которые, по-видимому, займут не один том, перерабатывает монографию *Теория драмы в эстетике Гегеля*, работает над рукописями *Драматургия* и *Хроника одного десятилетия Валмиерского театра имени Леона Паэгле*, долгие годы руководимого одним из ведущих латышских режиссеров Анной Эрнестовной Лацис, женой Райха. И в каждой из этих работ Райх сохраняет нотки той «бодрости сердца», о которой в своем стихотворении, посвященном 80-летнему юбилею Анны Лацис, писал известный латышский поэт Имант Зиедонис, обращаясь к ним обоим...

Ил. Гракова

- Аксер, Эрвин — 377
 Альтман И. Л. — 271
 Амаглобели С. И. — 286
 Ангелий Силезский — 22
 Андерсен-Нексе, Мартин — 315
 Андреев Л. Н. — 69, 398
 Антуан, Андре — 51, 58
 Ануй, Жан — 115
 Анценгрубер, Людвиг — 54
 Аппен, Карл, фон — 418
 Айт С. К. — 334
 Аристотель — 20, 158, 159, 332
 Арцыбашев М. П. — 69
 Аслан, Рауль — 33, 34
 Афиногенов А. Н. — 232, 260—
 262, 278, 281, 293
 Ахметели А. В. — 260, 285
- Бабанова М. И. — 194, 234
 Бабель И. Э. — 169, 197, 266
 Багрицкий Э. Г. — 286
 Байэрл, Гельмут — 355, 391,
 419
 Бальзак, Оворе, де — 145, 151,
 233, 275
 Барбюс, Анри — 252—256
 Барновский, Виктор — 48, 427
 Барон, Эрих — 168, 194, 202
 Бару, Мария — 425
 Бассерман, Альберт — 12 — 14,
 35, 49, 52, 84
 Баталов Н. П. — 270
 Бати, Гастон — 178
 Бауэр, Людвиг — 13, 23
- Бахметьев В. М. — 220, 264
 Богович, Милан — 8—10
 Безыменский А. И. — 220, 240,
 283
 Белинский В. Г. — 273
 Белый, Андрей (Буга-
 ев Б. Н.) — 235, 236
 Бёме, Яков — 22
 Беняминов А. Д. — 204
 Бёрбедж, Ричард — 323
 Бёрне, Карл Людвиг — 230,
 324
 Берг (Брехт), Барбара — 316,
 416
 Бергнер, Элизабет — 82, 153,
 154, 425
 Бергхауз, Рут — 417, 418
 Бернар, Жан Жак — 178
 Бернар, Сара — 153
 Бескин Э. М. — 261
 Беспалов И. М. — 271, 276, 280
 Бессон, Бено — 325, 402
 Бехер, Иоганнес Роберт —
 249—254, 304, 307—309, 313,
 326, 395
 Билль-Белюцерковский В. Н. —
 108, 121, 196, 198—200, 207,
 232, 241—248, 260—262, 319
 Бирман С. Г. — 335
 Блейбтрёй, Хедвига — 57
 Блюм В. И. — 179, 180, 243,
 261, 269
 Бомарше, Пьер Огюстен — 99
 Борев Ю. Б. — 377

- Брам, Отто — 17, 47, 51—54, 56—58, 89, 425, 427
- Брант, Себастьян — 109
- Бредель, Вилли — 399
- Брейгель Старший, Питер — 205
- Брехт, Бертольт — 14, 20, 58, 82, 83, 85, 95, 97, 99, 105, 113, 114, 120—139, 141—163, 189, 191, 192, 198, 230, 231, 236, 248, 294, 298, 299, 301, 304—346, 348—386, 390—396, 401—413, 415, 416, 418—421, 427 428
- Брехт, Марианна — 135, 144
- Булгаков М. А. — 232, 237, 238, 240—242, 277, 379
- Бульштауп, Рихард — 17
- Бурман, Эмиль Фравитшек — 294
- Бурри, Эмиль — 146
- Буш, Аллан — 294
- Буш, Эрнст — 107, 294, 298, 390
- Бьернсон, Бьернстjerne — 425
- Бюхнер, Георг — 46, 122, 340, 361
- Ваграмов Ф. А. — 278
- Вайгель, Елена — 85, 86, 96, 123, 145, 146, 154, 160, 298, 307, 308, 311, 319, 320, 330, 335, 336, 350, 390—393, 395, 396, 412—415, 417, 418
- Вайнерт, Эрнх — 307, 308
- Вайсс, Эрнст — 30
- Валлентин, Кари — 134, 135
- Валлентин, Максим — 307, 362, 398
- Валлентин, Рихард — 398
- Вангенхейм, Густав, фон — 162, 170, 307, 308, 362
- Вангенхейм, Инга, фон — 307
- Вардин И. В. — 222
- Вассерман, Яков — 36
- Вахтангов Е. Б. — 108, 186, 189—191, 195
- Вегенер, Пауль — 14, 36, 39, 49, 67, 424
- Ведекинд, Франк — 14, 64, 85, 86, 124, 317, 424, 425
- Вейль, Курт — 161
- Вейнинггер, Оскар — 8, 424
- Вейхерт, Рихард — 84
- Векверт, Манфред — 378, 391, 411—413, 417, 418, 422
- Вельк, Эльм — 99
- Вербицкая А. А. — 195, 281
- Вернейль, Луи — 59
- Вертов, Даша — 305
- Верфель, Франц — 211
- Верхарн, Эмиль — 82
- Виланд, Кристоф — 333
- Вильденбрух, Эрнст, фон — 85
- Вилдрак, Шарль — 178
- Винер А. Б. — 257
- Вишневский В. В. — 241, 276, 280, 299, 407
- Волькенштейн В. М. — 158
- Вольф, Конрад — 398, 399
- Вольф, Фридрих — 60, 96, 97, 114, 162, 256, 296, 299, 300, 303, 313, 315, 353—355, 394, 398, 399
- Воронский А. К. — 262
- Габор, Андор — 313
- Газенклевер, Вальтер — 30, 378
- Гайнц, Вольфганг — 85, 397, 398
- Гарбо, Грета — 152
- Гарип Э. П. — 194, 234
- Гартман, Эрнст — 57
- Гартунг, Густав — 84
- Гартфильд, Джон — 116—118, 399, 400, 429

Гауптман, Герхарт — 14, 52, 54, 56, 85, 89, 145, 162, 340, 368, 427
 Гауптман, Элизабет — 146, 359, 418
 Гауска, Ганс — 307
 Гашек, Ярослав — 150, 408
 Гвоздев А. А. — 68
 Геббель, Фридрих Христиан — 43, 63, 361
 Гегель, Фридрих — 52, 273, 341—343, 356, 395
 Гейер, Эмиль — 7, 9—11, 13, 14, 16
 Гейне, Генрих — 180, 230, 324
 Гёльдерлин, Фридрих — 280
 Гельфанд М. С. — 271, 276, 315, 317, 335
 Гельд, Макс — 296
 Генас, Фридрих — 408
 Георге, Генрих — 314
 Герасимов М. П. — 220
 Германова М. И. — 78
 Герцфельде, Виланд — 400, 429
 Гёте, Иоганн Вольфганг — 4, 18, 44, 53, 58, 65, 67, 95, 109, 138, 168, 280, 343, 354, 358, 360, 361, 364, 425
 Герцендорф, Оскар — 23
 Гидаш, Антал (Анатоль) — 253, 308
 Гладков Ф. В. — 220, 264, 282
 Глебов А. Г. — 108, 121, 194, 232, 249, 258—261, 285, 286, 293
 Глизер Ю. С. — 194, 249, 378, 381
 Гоголь Н. В. — 35, 69, 78, 193, 232—234, 236, 237, 357
 Голичер, Артур — 59, 100, 168, 194, 202
 Голлендер, Феликс — 42, 43, 48, 148, 149, 164, 428

Гольбейн Младший, Ханс — 130
 Гольдман, Пауль — 36
 Гольц, Артур — 367, 395
 Гомер — 43
 Гомолка, Оскар — 123, 134, 160, 425
 Гончаров А. А. — 380
 Горбов Д. А. — 262
 Горбунова Е. Н. — 337
 Горчаков Н. М. — 321
 Горький А. М. — 4, 32, 33, 99, 253, 282, 284, 295, 309, 396, 398, 424
 Гофман, Эрнст Теодор Амадей — 166
 Гофмансвальдау, Кристоф, фон — 93
 Гофмансталь, Гуго, фон — 35, 39, 40, 58, 125, 150, 151
 Граббе, Христиан Дитрих — 88, 122, 148, 149, 340, 361
 Граух, Александр — 298
 Гранин Д. А. — 342
 Грановская Е. М. — 31
 Грегорш, Фердинанд — 57
 Грейд — 298
 Грейф, Генрих — 307
 Грибов А. Н. — 321
 Грильпарцер, Франц — 16, 62
 Гришич А. Л. — 187
 Гроссман-Ронцин Ю. С. — 284
 Гуттузо, Ренато — 304
 Гуцков, Карл Фердинанд — 4
 Гюго, Виктор — 190, 242

Дамернус, Хельмут — 307
 Д'Аннунцио, Габриэле — 425
 Деббин, Альфред — 34
 Деборин А. М. — 274
 Дейч А. И. — 68
 Дейч, Эрнст — 44, 85, 87
 Декарт, Рене — 384

Дессау, Пауль — 418
 Де Филиппо, Эдуардо — 377, 379
 Джерманетто, Джованни — 253
 Джонс, Сидни — 3
 Диамант, Генрих — 260, 293
 Дидро, Дени — 18, 342, 358, 359
 Диккий — А. Д. — 188
 Пиккенс, Чарльз — 275
 Динамов С. С. — 271
 Добролюбов Н. А. — 273
 Довженко А. П. — 290
 Достоевский Ф. М. — 188
 Драйзер, Теодор — 113, 114
 Дудов, Златан — 305, 307
 Дузе, Элеонора — 153
 Дуров Л. К. — 381
 Лурус, Альфред — 100, 298
 Дымшиц А. Л. — 335
 Дюллен, Шарль — 178
 Дюма, Александр — 151—154
 Дюрренматт, Фридрих — 325, 377
 Еврипид — 347
 Ермаков В. В. — 225, 271, 274, 283, 284
 Ермакова М. Н. — 196
 Жаров А. А. — 220
 Жаров М. И. — 204
 Жемье, Фирмен — 196
 Жироду, Жан — 178
 Жуве, Луи — 178
 Завадский Ю. А. — 187
 Залка, Мате — 218—220
 Зальтен, Феликс — 52
 Запольская, Габриэля — 425
 Запровская А. Я. — 271
 Зегерс, Анна — 290

Зейдельман, Карл — 53
 Зеленая Р. В. — 204
 Зиминген, Георг — 419
 Зингерман Б. И. — 337, 341
 Золя, Эмиль — 347
 Зонин А. И. — 225, 271, 276, 280
 Зонненталь, Адольф, фон — 62, 340, 398
 Зудерман, Герман — 427
 Зуркамп, Петер — 145
 Ибсен, Генрик — 12, 13, 32, 35, 54, 56, 65, 85, 159, 426, 427
 Иванов В. В. — 242, 269
 Иллеш, Бела — 217—222, 225, 227, 230, 250, 253, 254, 272, 308
 Ильенков В. П. — 284
 Ильинский И. В. — 194
 Ионеску, Эжен — 354
 Исбах А. А. — 284
 Истрати, Панаит — 252, 253
 Ито — 256
 Иффланд, Август Вильгельм — 84
 Йеринг, Герберт — 82, 100, 393, 394
 Йеснер, Леопольд — 33, 57, 84—90, 92—97, 120, 196, 206, 212, 403,
 Каверин Ф. Н. — 187, 195, 263
 Казанова, Джованни Джакомо — 79
 Кайзер, Вольфганг — 390, 391, 406, 408, 411, 415, 418
 Кайзер, Георг — 32, 35, 49, 123, 125, 195, 363, 424
 Кайяц, Йозеф — 5, 62
 Кайслер, Фридрих — 72, 73, 423
 Калиш, Петер — 419

Кальдерон де ла Барка, Педро — 22, 104, 125, 425
 Канель, Оскар — 108, 109
 Кант, Иммануил — 273
 Карге, Мавфред — 150, 408
 Карлштадт, Лизель — 134, 135
 Катаев В. П. — 169, 188
 Кахане, Артур — 42, 43, 45, 79
 Качалов В. И. — 5, 78, 167, 270
 Келлерман, Бернгард — 180
 Керженцев П. М. — 279, 280
 Керр, Альфред — 42, 161, 162, 231
 Кия В. П. — 276, 278
 Киплинг, Джозеф Редьярд — 122
 Кипшардт, Гайнц — 302, 422
 Кириллов В. Т. — 220
 Киркегор, Сёрен — 6, 8, 424
 Кирсанов С. И. — 308, 320
 Киршон В. М. — 222, 226, 229, 231, 232, 253, 254, 262, 274, 282, 283, 285
 Кипш, Эгон Эрвин — 24, 208—213, 215
 Клейн, Цезарь — 88
 Клейст, Бернд Вильгельм Генрих, фон — 126, 239
 Ключев В. Г. — 337
 Книппер-Чехова О. Л. — 78
 Кнорин В. Г. — 308, 310, 312
 Ковров Г. И. — 200
 Кольцов М. Е. — 295, 296, 308
 Коммиссаржевский В. Г. — 137
 Коммиссаржевский Ф. Ф. — 428
 Кон Ф. Я. — 184
 Коопен А. Г. — 166, 167
 Коппенхёфер, Мария — 425
 Коренев М. М. — 192
 Корифёльд, Пауль — 30
 Кортнер, Фриц — 85—87
 Краснопольский А. С. — 381
 Краус, Агнеса — 419

Краус, Вернер — 169
 Краус, Карл — 57, 118, 164, 427
 Крауссбек, Артур — 54
 Крипберг Н. М. — 257
 Кроммелинк, Фернан — 192 — 194
 Крушельницкий М. М. — 313, 314
 Крымова Н. А. — 341
 Крэг, Эдуард Гордон — 130, 295
 Кулиджанов Л. А. — 328
 Кун, Бела — 217, 296, 297, 308, 309
 Купле Д. — 381
 Курелла, Альфред — 307
 Кюне, Фридрих — 45
 Лавренев Б. А. — 249
 Лайценс, Л. — 253, 429
 Лангхоф, Мате — 150
 Лаубе, Генрих — 4, 5
 Лапис А. Э. — 124, 127—129, 137, 138, 155, 166, 207, 208, 216, 260, 261, 283, 306, 308—310, 314, 318, 319, 331, 335, 393, 412, 428, 429
 Лебедев Е. А. — 381
 Лебингер, Лоте — 307
 Левинский, Йозеф — 62
 Лежнев А. (Горелик А. З.) — 262
 Лейко, Мария — 298
 Лекок, Шарль — 166, 167, 191
 Лелевич Г. Л. — 222, 226—230, 264
 Ленин В. И. — 26, 99, 112, 156, 217, 271, 272, 275, 279, 401, 428
 Ленорман, Анри — 178
 Ленский А. П. — 196
 Ленский Д. Т. — 189

Ленц, Якоб Михаэль Рейн-
 гольд — 122, 236
 Леонидов Л. М. — 167
 Леонов Л. М. — 169, 188, 232,
 263, 357
 Лесков Н. С. — 189
 Лессинг, Готхольд Эфраим —
 18, 299, 358, 359, 398
 Лешницер, Франц — 307
 Либединский Ю. Н. — 169,
 220, 222, 224—226, 229, 253,
 267, 274, 276, 277, 281—283
 Линген, Тео — 160
 Лисевский, Стефан — 408, 411
 Лоде, Маргарита — 256
 Лойтер Н. Б. — 187, 257
 Лопе де Вега — 104, 159
 Лорре, Петер — 160
 Лохштейн, Каспар — 93
 Лукач, Дёрдь — 313
 Лукман — 342
 Луначарский А. В. — 140, 179,
 180, 214, 215, 232, 245, 248,
 252—254, 279—281, 306, 335
 Любимов Ю. П. — 204, 382—
 384
 Любимов-Лавской Е. О. — 200,
 261
 Люце В. В. — 257

Мазерель, Франц — 304
 Май, Гизела — 411, 419
 Марголин С. А. — 257
 Марджанишвили (Марджанов)
 К. А. — 286
 Маринетти, Филиппо Томма-
 зо — 140
 Маркс, Карл — 156, 165, 191,
 271, 324, 342, 343, 356, 361,
 385, 401
 Марло, Кристофер — 58, 125,
 127
 Мартин, Карл Гейнд — 33, 84,
 99, 206, 212

Мартинэ, Марсель — 192
 Мартинсон С. А. — 194
 Маяковский В. В. — 16, 234,
 235, 241, 262, 264, 282, 284,
 286
 Мейерхольд В. Э. — 16, 100,
 105, 108—110, 186, 191—195,
 207, 232—237, 246, 257, 261,
 276, 280, 290
 Мерин, Петер — 355
 Меринг, Вальтер — 101, 105
 Метерлинк, Морис — 38, 110
 Михаэлис, Карен — 311
 Моппси, Александр (Санд-
 ро) — 39, 49, 50, 57, 62—84,
 164, 426, 427
 Молчанов И. Н. — 282
 Мольер, Жан Батист — 40, 236
 Монассан, Ги, де — 47,
 Морозов Н. А. — 184, 426
 Морозов М. М. — 323
 Мотылева Т. Л. — 308, 335
 Москвин И. М. — 207, 321
 Моэм, Уильям Сомерсет — 35
 Муссиак, Леон — 256
 Мюзам, Эрих — 23
 Мюллер, Герда — 85
 Мюрже, Анри — 218
 Мюссе, Альфред, де — 35

Науман, Гюнтер — 417—419
 Негри, Пола — 141
 Неер, Карола — 160, 298, 307,
 308, 330, 425
 Неер, Каспар — 128, 130, 138,
 141, 142
 Нейман, Анжелло — 63, 426
 Немирович-Данченко В. И. —
 13, 51, 137, 186, 196, 278
 Неруда, Пабло — 304
 Нестрой, Иоганн Нешомук —
 53
 Ницше, Фридрих — 65, 361

Новицкий П. И. — 179
Нович И. С. — 284
Норрис, Френк — 147

Образцов С. В. — 201
О'Кейси, Шон — 418, 419
Онеггер, Артур — 294
Остен, Мария — 317, 318
Островский А. Н. — 159, 192—
194, 207, 237, 275, 321, 331,
332
Отвальт, Эрнст — 296, 307
Отто, Ганс — 314
Оффенбах, Жак — 42
Охлопков Н. П. — 187, 194, 309,
310

Палленберг, Макс — 40
Пансо В. X. — 339, 368, 370,
371, 381
Папферов Ф. И. — 260, 261,
271, 276, 282, 284, 286
Парилла, Карл — 298
Пастернак Б. Л. — 65, 320, 321
Паулсен, Гаральд — 406
Паустовский К. Г. — 263
Паэгле Л. М. — 428, 429
Переверзев В. Ф. — 272—276
Петерсон П. Ю. — 368, 381
Петефи, Шандор — 217
Петров И. А. — 381
Пик, Артур — 256
Пикассо, Пабло — 16, 304, 392
Пильняк Б. А. — 220, 263
Пинцка, Вольфганг — 378
Писарев Д. И. — 273
Пискатор, Эрвин — 61, 95, 97—
101, 104, 105, 107—121, 162,
163, 212, 255, 256, 290—304,
307, 308, 313, 361, 362, 394,
399, 400, 429
Плавт — 347
Платен, Аугуст, фон — 230
Платон — 342

Плеханов Г. В. — 217, 271, 273,
274
Пливье, Теодор — 292, 307
Погодин, Н. Ф. — 241, 309, 397
Подгаецкий М. Г. — 192
Подольский С. С. — 293
Полоцкий В. (Тусин В. П.) —
176—178
Польгар, Альфред — 35, 361
Попов А. Д. — 187
Поссарт, Эрнст — 98
Пристли, Джон Бойнтон — 377
Прудкин М. И. — 238
Пудовкин В. И. — 290, 291

Раймунд, Фердинанд — 53
Райх Б. Ф. — 7, 13, 210, 335,
337, 428
Райх Э. Н. — 192
Раневская Ф. Г. — 320
Рафальский М. Ф. — 260
Резник О. С. — 271
Рейнхардт, Андреас — 419
Рейнхардт, Макс — 17, 33—51,
53—67, 69, 70, 72, 78, 82, 83,
85, 80, 93, 94, 97, 98, 103, 108,
110, 115, 119, 120, 130—132,
179, 190, 196, 206, 298, 403,
413, 425—428
Рейнхардт, Эдмунд — 34, 35
Рембо, Артур — 122
Рефш, Йозеф — 99, 123
Риве, Эрих — 132
Рильке, Райнер Мария — 180
Риттнер, Рудольф — 56
Рихтер, Рената — 419
Ростан, Эдмон — 426
Рощин Б. Г. — 257
Рудницкий К. Л. — 338, 339,
379
Руммо Л. К. — 381
Рюлик, Кете — 319, 320, 330,
332

Сакс, Ганс — 109
 Салтыков-Щедрин М. Е. — 275
 Санд, Жорж — 35
 Сано, Секи — 256
 Сармац, Жая — 35
 Сац И. И. — 179
 Сац Н. И. — 201
 Свердлин Л. Н. — 194
 Сейфуллина Л. Н. — 190
 Серафимович А. С. — 169, 220,
 266—268, 286, 287
 Симонов Р. Н. — 187
 Ситко Б. А. — 381
 Скриб, Огюстен Эжен — 35
 Славина Э. А. — 381
 Слонимский М. Л. — 175
 Смолин Д. П. — 188, 278
 Соколова В. С. — 238
 Софокл — 67, 125, 159
 Сошальский В. Б. — 381
 Ставский В. П. — 309
 Станиславский К. С. — 51, 58,
 61, 81, 108, 137, 138, 186, 196,
 237, 276—278, 321, 398
 Станицын В. Я. — 238
 Степдаль, Фредерик (Апри
 Бейль) — 275
 Стенич В. О. — 314
 Стриндберг, Йухан Август —
 35, 40, 64, 72, 125, 363,
 425—427
 Сурков Е. Д. — 337

 Таггер, Теодор — 151
 Тагор, Рабиндранат — 35, 399
 Таиров А. Я. — 105, 108, 166—
 169, 186, 191, 279, 306, 335
 Тальников Д. Л. — 234
 Тарасов-Родионов А. И. — 169,
 197, 220
 Татаринаова И. С. — 176, 177
 Тате, Хильмар — 391, 408, 411,
 414, 418
 Тацит — 342

Теншерп, Иоахим — 378, 413,
 418
 Тервиг, Иоганна — 34
 Тик, Иоганн Людвиг — 333
 Тирсо де Молина — 425
 Толлер, Эрнст — 30, 33, 123,
 162, 185, 208, 211—216, 363,
 378, 427
 Толстой А. Н. — 113
 Толстой Л. Н. — 35, 69—77, 82,
 99, 114, 263, 275, 276, 357, 427
 Тоом Л. П. — 271, 319, 320
 Тренев К. А. — 187, 188, 197,
 198, 232, 241
 Трепте, Курт — 302
 Треслер, Отто — 70
 Третьяков С. М. — 99, 192, 308,
 309, 311, 313, 335
 Туманишвили М. И. — 381

 Уитмен, Уолт — 122
 Увру, Фриц, фон — 30
 Урбанович П. В. — 257
 Усиевич Е. Ф. — 271
 Успенский А. В. — 226, 262
 Успенский В. П. — 285
 Уэбстер, Джон — 129, 154

 Фадеев А. А. — 253, 264—267
 274, 281, 283
 Файко А. М. — 192—194, 232
 Фалькенберг, Отто — 425
 Фаркер, Джордж — 325
 Федин К. А. — 263, 287
 Федоров В. Ф. — 187
 Фейдт, Конрад — 141
 Фейхтвангер, Лиоп — 122, 125,
 127—129, 136, 144, 145
 Фелинг, Юрген — 425
 Фигнер В. Н. — 183, 184.
 Фиртель, Бертольд — 84
 Флёрхингер, Мартин — 391,
 417, 419

Фольмёллер, Карл — 38
Форстер, Рудольф — 425
Фрадкий И. М. — 24, 335, 337,
341, 355, 356, 358, 361, 363,
364, 367
Франциск Ассизский — 22
Фрейтаг, Густав — 7
Фрекса, Фридрих — 40
Фриче В. М. — 272—274
Фурманов Д. А. — 220, 232, 266
Фурмановский П. Н. — 203,
204

Хавеман, Рольф — 338, 339,
377
Хальм, Фридрих — 5
Харден, Максимилиан — 63,
426

Хартау, Людвиг — 88
Хельд, Бертольд — 37
Хикмет, Назым — 302, 303
Хиоб, Ганна — 135
Хмелев Н. П. — 238, 270
Хорвиц, Курт — 425
Хохдорф, Макс — 99
Хоххут, Рольф — 301, 390
Хурвиц, Ангелика — 331

Цвейг, Стефан — 36
Цукмайер, Карл — 85

Чаплин, Чарльз — 159, 316.
Черняк Я. — 176, 177
Чехов А. П. — 18, 20, 31, 35,
69, 70, 74, 79, 110, 159, 263,
270, 424
Чехов М. А. — 189
Чприков Е. Н. — 69

Шалль, Эккехард — 390, 391,
407, 408, 415, 416, 418
Шаповаленко Н. Н. — 198
Шаррер, Адам — 307

Шварц Е. Л. — 390
Швейкарт, Ганс — 132, 133, 425
Шекспир, Уильям — 4—6, 16,
35, 41, 61, 71, 84, 86, 90, 92,
101—104, 106, 112, 115, 131,
147, 159, 195, 196, 227, 236,
322—325, 333, 343, 345, 351,
354, 356, 360—367, 382, 413—
416, 418, 423, 425

Шеллинг, Фридрих Вильгельм
Йозеф — 395

Шельхер, Раймунд — 391
Шеффель, Йозеф Виктор — 361
Шиллер, Леон — 294

Шиллер, Фридрих — 4, 8, 53,
54, 56, 59, 60, 68, 74, 87, 88,
90, 99, 122, 159, 196, 198, 210,
354, 358—361, 367, 409, 426

Шильдкраут, Рудольф — 36
Ширвиндт А. А. — 381
Шлаф, Иоганнес — 367
Шлегель, Август Вильгельм —
333

Шницлер, Артур — 63, 427
Шолохов М. А. — 283, 357
Шостакович Д. Д. — 384
Шоу, Бернард Джордж — 66
Шницер, Роберт — 256

Штейнрюк, Альберт — 14
Штерн, Эрнст — 40
Штернхейм, Карл — 60, 123
Штессингер, Феликс — 24
Штеффин, Маргарет — 311,
312, 316, 318, 330

Штрамм, Август — 46
Штраус, Рихард — 40, 139
Штраух М. М. — 194, 374
Штрелер, Джордж — 329, 332

Щеголев П. Е. — 113
Щепкин М. С. — 278
Щукин С. Е. — 275

Эвальд, Оскар — 8, 9

Эйзенштейн С. М. — 249, 290,
291
Эйзольдт, Гертруда — 36
Эйслер, Ганс — 395
Эки Н. В. — 187
Экстер А. А. — 166
Элюар, Поль — 118
Энгель, Эрнх — 161, 394, 395,
405, 409, 411
Энгельс, Фридрих — 271, 275,
385
Эрдман Н. Р. — 192, 232
Эрейбург И. Г. — 118, 263
Эслер, Фердинанд — 53

Эсхил — 49
Эткинд Е. Г. — 337
Эфрос А. В. — 368, 373

Южин-Сумбатов А. И. — 196
Юнгер Е. В. — 204
Юрский С. Ю. — 381
Ютневич С. И. — 204

Яннингс, Эмиль — 41
Ялшин М. М. — 238
Ярно, Йозеф — 426
Ясеньский, Бруно — 205
Янушан А. И. — 380

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

«Авантюрист и певица» Г. фон Гофмансталя — 35
 «Актриса Анна» М. Л. Слонимского — 176
 «Американская трагедия» Т. Драйзера — 113, 114
 «Анна Каренина» Л. Н. Толстого — 267
 «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира — 43, 362, 363
 «Аристократы» Н. Ф. Погодина — 310
 «Ах, какая прелестная война!» — 205
 «Баллада о мертвом солдате» Б. Брехта — 123, 309, 320
 «Баня» В. В. Маяковского — 241, 262
 «Барабаны в ночи» Б. Брехта — 122, 137
 «Бег» М. А. Булгакова — 240
 «Бегство в Венецию» Г. Кайзера — 35
 «Белый спаситель» Г. Гауптмана — 78, 427
 «Берлинский купец» В. Меринга — 101, 105—108, 119
 «Бертольт Брехт» И. Фрадкина — 24
 «Библия» — 356—358
 «Биржа пшеницы» Ф. Норриса — 147

«Битва Германа» Г. фон Клейста — 239
 «Блоха» Н. С. Лескова — 189
 «Богема» А. Мюрже — 218
 «Братья» К. А. Федина — 287
 «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского — 167
 «Брехт» Б. Ф. Райха — 338, 356
 «Бронепоезд 14-69» В. В. Иванова — 242, 249, 269, 270
 «Бруски» Ф. И. Панферова — 282
 «Бульварщина» Г. Кайзера — 195
 «Буря над Готландом» Э. Велька — 99, 112
 «В чаше» Б. Брехта — 122, 123, 148, 149
 «Ваал» Б. Брехта — 122, 363
 «Веды» — 6
 «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка — 192, 194
 «Венецианский купец» У. Шекспира — 41, 101—104
 «Взлет» Ф. А. Ваграмова — 278
 «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера — 33, 54, 86
 «Виринея» Л. Н. Сейфуллиной — 190
 «Вишневый сад» А. П. Чехова — 69

«Власть» А. Г. Глебова — 194, 249, 286
 «Власть тьмы» Л. Н. Толстого — 69, 70
 «Воздушный пирог» Б. С. Ромашова — 262
 «Вознесение Ганнеле» Г. Гауптмана — 85
 «Война и мир» Л. Н. Толстого — 114, 397
 «Войцек» Г. Бюхнера — 46
 «Вор» Л. М. Леонова — 169
 «Воспитанница» А. Н. Островского — 331, 332
 «Воспоминания об М.» Б. Брехта — 124
 «Восстание рыбаков из села св. Барбара» А. Зегерс — 290
 «Враги» М. Горького — 398
 «Врач на распутье» Б. Шоу — 66, 426
 «Всяк» Г. фон Гофмансталя — 39, 41, 78, 426
 «Высота» Ю. Н. Либединского — 276
 «Выстрел» А. И. Безыменского — 240
 «Высшая мера» Б. Брехта — 309, 396
 «Газ» Г. Кайзера — 195
 «Гамлет» У. Шекспира — 10, 90, 323, 325, 365, 420
 «Ганнибал» Б. Брехта — 149
 «Ганнибал» Х. Граббе — 149
 «Гейша», оперетта С. Джонса — 3
 «Георгий Гапон» Н. Н. Шаповаленко — 198
 «Герцогиня Мальфи» Д. Уэбстера — 154
 «Гиг и его кольцо» Ф. Геббеля — 43

«Горации и Куриации» Б. Брехта — 311
 «Горации и Куриации», стихи Б. Брехта — 313
 «Горячее сердце» А. Н. Островского — 200, 207, 237, 321
 «Господин Пунтила и его слуга Матти» Б. Брехта — 311, 317, 337—339, 368, 370, 373, 377, 379
 «Граф Эссекс» Г. Лаубе — 5
 «Гувернер» Я. Лейца — 236
 «Д. Е.» М. Г. Подгаецкого — 192, 207
 «Дама с камелиями» А. Дюма — 35, 151—154, 169
 «Два друга» П. Бомарше — 99
 «Двенадцатая ночь» У. Шекспира — 321, 323
 «Декабристы» Д. П. Смолина — 188, 278
 «Дело Оппенгеймера» Г. Киппхардта — 302, 421, 422
 «День и ночь», оперетта Ш. Лекока — 191
 «Десять дней, которые потрясли мир» Д. Ридда — 204
 «Джон Шлахтханер» Б. Брехта — 147, 149, 359
 «Дикая утка» Г. Ибсена — 32
 «Дневник обольстителя» С. Киркегора — 8
 «Дни Коммуны» Б. Брехта — 402, 403, 408, 411
 «Дни нашей жизни» Л. Н. Андреева — 69
 «Дни Турбиных» М. А. Булгакова — 232, 237, 239—241
 «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта — 144, 204, 313, 317, 329, 337, 344, 346, 349, 368, 369, 372, 382, 383

«Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера — 236
 «Дон Карлос» Ф. Шиллера — 60, 95, 426
 «Дон Хиль — зеленые штаны» Тирсо де Молина — 425
 «Доносчик» Б. Брехта — 335
 «Допрос доброго» Б. Брехта — 411
 «Допрос Лукулла» Б. Брехта — 311
 «Допрос Лукулла», стихи Б. Брехта — 313
 «Доходное место» А. Н. Островского — 194
 «Дракон» Е. Л. Шварца — 390
 «Драматургия» В. М. Волькенштейна — 158
 «Дух земли» Ф. Ведекинда — 14
 «Дядюшкин сон» Ф. М. Достоевского — 188
 «Евгений Хинкеман» Э. Толлера — 213
 «Евреи» Е. Н. Чарикова — 69
 «Егор Булычов и другие» М. Горького — 398
 «Елизавета Петровна» Д. П. Смолина — 188, 278
 «Железный поток» А. С. Серафимовича — 169, 265—267, 287
 «Женевьева» Ф. Геббеля — 63
 «Живой труп» Л. Н. Толстого — 69, 70—72, 78, 81
 «Жизнь Галилея» Б. Брехта — 142, 313, 315, 317, 318, 334, 335, 382—384, 394
 «Жизнь Клима Самгина» М. Горького — 282
 «Жизнь Эдуарда Второго

Английского» Б. Брехта — 58, 125—128, 130—134, 147, 428
 «Жирофле-Жирофля», оперетта Ш. Лекока — 166
 «Загмук» А. Г. Глебова — 259
 «Заговор императрицы» А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева — 113
 «Заговор Флесско в Генуе» Ф. Шиллера — 87, 88, 196
 «Записки режиссера» А. Я. Таирова — 279
 «Зеленый попугай» А. Шницлера — 63, 80
 «Земля дыбом» М. Мартинэ и С. М. Третьякова — 192
 «Зойкина квартира» М. А. Булгакова — 232
 «И свет во тьме светит» Л. Н. Толстого — 69, 72, 73
 «Иванов» А. П. Чехова — 69
 «Игроки» Н. В. Гоголя — 35, 78
 «Илиада» Гомера — 126
 «Ияга» А. Г. Глебова — 108, 121, 286
 «Искушение» П. Корифельда — 30
 «Истории господина Кейнера» Б. Брехта — 143
 «К датским рабочим» Б. Брехта — 314
 «Кавказский меловой круг» Б. Брехта — 130, 144, 375
 «Как Билль начал сочинять» В. Н. Билль-Белоцерковского — 246
 «Как вам это понравится» У. Шекспира — 71, 425
 «Капитал» К. Маркса — 359

«Карьера Артуро Уи, который
 могло не быть» Б. Брехта —
 150, 376—378, 381, 412
 «Клавиго» И. Гёте — 65, 282,
 426
 «Клоп» В. В. Маяковского —
 241, 262
 «Коварство и любовь»
 Ф. Шиллера — 56, 59
 «Коллега Крамpton» Г. Гаупт-
 мана — 14, 52
 «Коммерческие дела господи-
 на Юлия Цезаря» Б. Брех-
 та — 317
 «Комиссары» Ю. Н. Либеди-
 ного — 225
 «Конармия» И. Э. Бабея —
 169
 «Конец — делу венец» У. Шек-
 спира — 195
 «Константин Терехин» В. М.
 Киршона и А. В. Успенско-
 го — 226, 262
 «Кориолан» Б. Брехта — 367,
 413, 418
 «Кориолан» У. Шекспира —
 236, 325, 366, 418
 «Король Иоанн» У. Шекспи-
 ра — 325
 «Король Лир» У. Шекспира —
 35
 «Король темного покоя» Р. Та-
 гора — 35, 399
 «Костер» А. Стриндберга — 40,
 64, 426
 «Крестьянин Бетц» Ф. Воль-
 фа — 353
 «Круг» С. Моэма — 35
 «Круглоголовые и остроголо-
 вые» Б. Брехта — 299, 312,
 313
 «Кукироль» — 191
 «Кули кайзера» Т. Пливье —
 292

«Купите револьвер!» Б. Ил-
 леша — 218
 ...
 «Лев Гурыч Синичкин»
 Д. Т. Лесного — 189
 «Лево руля» В. Н. Билль-Бе-
 лоцерковского — 196
 «Лес» А. Н. Островского — 192,
 193, 237
 «Лица веков» Л. М. Паэгле —
 428, 429
 «Ловец теней» Ж. Сармана —
 35
 «Лорелея» Г. Гейне — 180
 «Луна с правой стороны»
 А. Г. Малышкина — 263
 «Луна слева» В. Н. Билль-Бе-
 лоцерковского — 108, 121
 «Любовь Яровая» К. А. Трене-
 ва — 197
 ...
 «Макбет» У. Шекспира — 6,
 365
 «Малиновое варенье» А. Н.
 Афиногенова — 261, 262
 «Малый органон для театра»
 Б. Брехта — 322, 323, 350
 «Мамаша Кураж и ее дети»
 Б. Брехта — 130, 311, 313,
 317, 320, 334, 367, 374, 375,
 395, 396, 428
 «Мандат» Н. Р. Эрдмана —
 192
 «Марион Делорм» В. Гюго —
 190
 «Мария Стюарт» Ф. Шилле-
 ра — 426
 «Маркиз фон Кейт» Ф. Веде-
 канда — 85, 86
 «Массы вступают в большие
 города» Б. Брехта — 147
 «Материализм и эмпириокри-
 тicism» В. И. Ленина — 272

- «Матрац» Б. С. Ромашова — 262
- «Мать» Б. Брехта — 309, 312, 391, 396
- «Мать» М. Горького — 310
- «Ме-ти» («Справочник по вопросам морали») Б. Брехта — 411
- «Мера за меру» У. Шекспира — 365, 418
- «Мещане» М. Горького — 98
- «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера — 40
- «Мещанская свадьба» Б. Брехта — 144
- «Миракль» («Чудо») К. Фольмёллера — 38, 39, 78
- «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского — 241
- «Мой друг» Н. Ф. Погодина — 397
- «Молодое вино» Б. Иллеша — 216
- «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславского — 276
- «На дне» М. Горького — 4, 32, 33, 63, 80, 398
- «Наместник» Р. Хоххута — 301, 302, 390
- «Наперекор всему» — 98
- «Наполеон, или Сто дней» Х. Граббе — 88, 89, 94
- «Натан Мудрый» Г. Лессинга — 299
- «Небольшой список наиболее распространенных и банальных заблуждений относительно эпического театра» Б. Брехта — 349
- «Неделя» Ю. Н. Лябедянского — 169, 225, 265—267
- «Немецкая сатира» Б. Брехта — 313
- «Неравный брак» Б. Шоу — 35
- «Новая техника актерского искусства» Б. Брехта — 375
- «Нора» Г. Ибсена — 85
- «Ноябрь» Э. Верхарна — 82
- «О лилии в поле» Б. Брехта — 123
- «О Якове Анфельбекере» Б. Брехта — 124
- «Об авантюристах» Б. Брехта — 124
- «Обращение к потомкам» Б. Брехта — 231
- «Огонь» А. Барбюса — 253
- «Озеро Люль» А. М. Файко — 194
- «Опасный возраст» К. Михаэлис — 315
- «Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского — 403, 406—408
- «Орлеанская дева» Ф. Шиллера — 209
- «Орфей в аду», оперетта Ж. Оффенбаха — 42
- «От ней все качества» Л. Н. Толстого — 35, 75—78, 81
- «Отелло» У. Шекспира — 95
- «Открытое письмо актеру Генриху Георге» Б. Брехта — 314
- «Офицер-вербовщик» Д. Фаркера — 325
- «Память сердца» А. И. Дейча — 68
- «Парижские тетради» И. Г. Эренбурга — 118
- «Пастух девушек» Э. Киша — 209

«Первая конная» В. В. Вишневского — 406
 «Перед восходом солнца» Г. Гауптмана — 89
 «Песни о ласточках» Э. Толлера — 212
 «Пир» Платона — 342
 «Племянник Рамо» Д. Дидро — 342
 «Плениник» С. Моисси — 82
 «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого — 69
 «По ту сторону» В. П. Кина — 278
 «Пожар в Большом театре» Г. Кайзера — 32, 34
 «Покупка меди» Б. Брехта — 114, 126, 420, 421
 «Пол и характер» О. Вейнингера — 424
 «Политический театр» Э. Пискатора — 111
 «Поручительство» Ф. Шиллера — 409
 «Последние дни» М. А. Булгакова — 241
 «Последние дни человечества» К. Крауса — 427
 «Прафауст» И. Гёте — 44
 «Предложение» А. П. Чехова — 35
 «Преображение» Э. Толлера — 30, 33, 212
 «Привидения» Г. Ибсена — 426
 «Приключения Флориндо» Г. фон Гофманшталя — 35
 «Принц Фридрих Гомбургский» Г. фон Клейста — 126
 «Принцесса Брамбилла» Э. Т. А. Гофмана — 166
 «Про утопленницу» Б. Брехта — 124

«Пробуждение весны» Ф. Вёдекинда — 64
 «Против течения» А. А. Фадеева — 264
 «Профессор Мамлок» Ф. Вольфа — 299
 «Пугачевщина» К. А. Тренева — 187, 188
 «Пурпурная пыль» Ш. О'Кейси — 418
 «Пять трудностей пишущего правду» Б. Брехта — 158, 346
 «R. R. R.» («Обозрение «Красная толкучка») — 98
 «Разбег» В. П. Ставского — 310
 «Разбойники» Ф. Шиллера — 65, 99, 426
 «Разговоры беженцев» Б. Брехта — 343
 «Разговоры мертвецов» Лукиана — 342
 «Разгром» А. А. Фадеева — 264—267, 281
 «Разлив» А. А. Фадеева — 264
 «Разлом» Б. А. Лавренева — 249
 «Разрушители машин» Э. Толлера — 212
 «Расточитель» Э. Вайсса — 30
 «Растратчики» В. П. Катаева — 188
 «Расцвет и падение города Махагони» Б. Брехта — 156
 «Ревизор» Н. В. Гоголя — 69, 192, 232—237
 «Ревность» М. П. Арцыбашева — 69
 «Реклама» А. Н. Афиногенова — 278

«Римские деяния» — 101
«Ричард III» У. Шекспира —
58, 86, 87, 94
«Род» Ф. фон Унру — 30
«Рождение героя» Ю. Н. Ля-
бединского — 281, 284
«Рост» А. Г. Глебова — 286
«Русский вечер» — 35, 45, 78
«Рычи, Китай!» С. М. Третья-
кова — 192, 200, 206
«Рядом» Г. Кайзера — 195.

«С другого берега» Ф. Заль-
тена — 52
«С утра до полуночи» Г. Кай-
зера — 195
«Сведенборгские элегии»
Б. Брехта — 313
«Свыше наших сил» Б. Бьёрн-
сона — 426
«Святая Иоанна скотобоен»
Б. Брехта — 149, 160, 161,
309, 364
«Сестра Беатриса» М. Метер-
линка — 38
«Силы» А. Штрамма — 46
«Сирокко» — 191
«Слово о Якубе Шелле»
Б. Ясеньского — 205
«Сны Симоны Машар»
Б. Брехта — 327, 368, 369,
373
«Соединенные штаты Европы»
Р. Куденкове-Калерги — 31
«Солдат из Ла Чиотата»
Б. Брехта — 375
«Соль» И. Э. Бабея — 197
«Сон в летнюю ночь» У. Шек-
спира — 61, 196
«Союз молодежи» Г. Ибсе-
на — 52
«Стакан воды» Э. Скриба — 35
«Стелла» И. Гёте — 18, 19

«Столпы общества» Г. Ибсе-
на — 52
«Страх» А. Н. Афиногенова —
278, 281
«Страх и отчаяние в Третьей
империи» Б. Брехта — 312
«Строитель Сольнес» Г. Ибсе-
на — 12, 13
«Суд» В. М. Киршона — 281
«Сумурун» Ф. Фрексы — 40
«Сын» В. Газенклевера — 30

«Тай Янг пробуждается»
Ф. Вольфа — 114, 353
«Тальма умирает» А. Польга-
ра — 35
«Таня» Э. Вайсса — 30
«Творческий театр» П. М. Кер-
женцева — 273
«Театральный роман» М. А.
Булгакова — 277
«Теория драматургии»
Б. Ф. Райха — 316
«Тит Андроник» У. Шекспи-
ра — 5
«Тихий Дон» М. А. Шолохо-
ва — 283
«Травката», опера Д. Верди —
153
«Трехгрошовая опера»
Б. Брехта — 155, 160, 162,
306, 316, 329, 330, 364, 379,
380, 391, 395, 405, 427
«Трехгрошовый роман»
Б. Брехта — 313, 406
«Три сестры» А. П. Чехова —
78, 79, 167, 278
«Троян и Крессидя» У. Шек-
спира — 418
«Трубы и литавры» Б. Брех-
та — 325, 326, 329, 402
«Украденный город» Э. Ки-
ша — 208, 209

«Унтиловск» Л. М. Леонова —
188
«Учитель Бубус» А. М. Фай-
но — 192

«Фауст» И. Гёте — 65, 67, 95,
426

«Фацер» Б. Брехта — 147, 149,
150, 359

«Фехтовальщик из Равенны»
Ф. Хальма — 5

«Философские тетради»
В. И. Ленина — 272

«Франциска» Ф. Ведекинда —
317

«Фрёкен Юлия» А. Стринд-
берга — 35

«Хлебная лавка» Б. Брех-
та — 149, 150

«Хорал о великом Ваале»
Б. Брехта — 124

«Хэппи энд» Б. Брехта —
160—162, 308, 330, 390, 427

«Царь Эдип» Софокла — 36—
38, 41, 67, 68

«Чайка» А. П. Чехова — 31,
69

«Чапаев» Д. А. Фурманова —
266

«Человек-масса» Э. Толлера —
212, 427

«Что тот солдат, что этот»
Б. Брехта — 85, 105, 146,
150, 364, 375, 376, 378

«Швейк во второй мировой
войне» Б. Брехта — 408

«Широта и многообразие реа-
листического метода»
Б. Брехта — 158

«Шоколад» А. И. Тарасова-
Родионова — 169, 197

«Штиль» В. Н. Билль-Бело-
церковского — 262

«Шторм» В. Н. Билль-Бело-
церковского — 108, 121, 198—
200, 207, 244, 261, 270, 319

«Щепетильный» («Тяжелый
характер») Г. фон Гофман-
стала — 35, 150

«Эгмонт» И. Гёте — 129

«Электра», опера Р. Штрау-
са — 139

«Эмилия Галотти» Г. Лессин-
га — 299

«Энергия» Ф. В. Гладкова —
282

«Юлий Цезарь» У. Шекспи-
ра — 41

«Яд» А. В. Луначарского —
232

ОГЛАВЛЕНИЕ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

- 3 Я ХОЧУ
 СТАТЬ
 РЕЖИССЕРОМ**
- 36 РЕЙНХАРДТ,
 ИЛИ
 МОДЕЛЬ
 СИНТЕТИЧЕСКОГО
 ТЕАТРА**
- 62 АКТЕР
 РЕЙНХАРДТА —
 САНДРО
 МОИССИ**
- 84 ЛЕОПОЛЬД ЙЕСНЕР,
 ИЛИ
 МОДЕЛЬ
 КОМПАКТНОГО
 ТЕАТРА**
- 98 ЭРВИН ПИСКАТОР,
 ИЛИ
 МОДЕЛЬ
 ПОЛИТИЧЕСКОГО
 ТЕАТРА**
- 121 БЕРТ БРЕХТ,
 ИЛИ
 МОДЕЛЬ
 ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА**
- 163 Я ЕДУ
 В
 СОВЕТСКИЙ
 СОЮЗ**

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

171

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

- 290 ПИСКАТОР
В МОСКВЕ
И СТРАНАХ
МИРА**
- ЧЕТЫРЕ
ВСТРЕЧИ
С БРЕХТОМ
В МОСКВЕ**
- 306 Первая встреча**
- 307 Брехт
вторично
посещает
Москву**
- 315 Третье
посещение
Москвы**
- 319 Четвертое
посещение
Москвы**
- 331 ПИСЬМА БРЕХТА**
- 335 БРЕХТ,
ПРЕОБРАЖЕННЫЙ
ФИЛОЛОГАМИ**
- 368 БРЕХТ,
ПРЕОБРАЖЕННЫЙ
РЕЖИССЕРАМИ**
- ТЕАТР
БРЕХТА
СЕГОДНЯ**
- 386 В Берлине**
- 401 СЛОВО
К КОЛЛЕКТИВУ
„БЕРЛИНСКОГО
АНСАМБЛЯ“**
- 423 ЭПИЛОГ**
- 424 ПРИМЕЧАНИЯ**
- 430 ПОСЛЕСЛОВИЕ И. Грановой**
- 436 УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН**
- 446 УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Райх Бернгард Фердинандович

ВЕНА — БЕРЛИН — МОСКВА — БЕРЛИН

Редактор

И. Гракова

Художественный редактор

Л. Орлова

Технический редактор

Н. Карпушкина

Корректор

Г. Кудрявцева

Сдано в набор 29/XII 1970 г. А03204. Подп. к печ. 4/I 1972 г.
Формат бумаги 84×108¹/₂. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 23,94.
Уч.-изд. л. 25,646. Тираж 10 000 экз. Изд. № 12675. Издательство
«Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Зак. № 9.
Московская типография № 5 Главполиграфпрома. Комитета по печати
при Совете Министров СССР. Москва, Мало-Московская, 21. Цена 1 р. 89 к.

15000

