

теты («мертвый огонь», «больной лист», «изумрудно-голубые герои», «мертвый дождь»), сравнения («чашкоцветник, похожий на древний цинь»; «снежинки... сверкают, искрятся и переливаясь в солнечных лучах, точно пелена густого тумана, окутывающего пламя»). ...Лирическая или философская окраска содержания ряда стихотворений побуждала писателя отказаться от

обычного, повествовательного стиля речи и усилить эмоциональную сторону языка.

Книга В. Петрова свидетельствует о том, что советскому лусиневедению уже становится тесно в рамках общих работ о великом писателе. На повестке дня — изучение отдельных проблем, связанных с творчеством Лу Синя.

В. Семанов

Театр Брехта

Б. Райх. Брехт. Очерк творчества. Москва, ВТО, 1960. 415 стр.

Одним из наиболее запомнившихся выступлений на недавнем V Съезде немецких писателей была речь Гельмута Байерля. Молодой драматург темпераментно и свежо говорил о своем учителе Бертольте Брехте, о том, как много значит его пример и наследие для передовых литераторов наших дней. То, что сказал Байерль в своей речи, подтверждается его собственной творческой практикой. Его комедия «Фрау Флинц», которая с успехом идет в театре «Берлинер ансамбль», тесно связана с традициями Брехта. Я видела этот спектакль. Фрау Флинц — современный антипод мамыши Кураж. Привязанность к детям, простонародный здравый смысл приводят немолодую необразованную женщину в лагерь активных сторонников социализма. В сценическом решении этой темы широко и поновому используются приемы «эпического театра». Так творческие заветы Брехта входят в художественную практику современного социалистического искусства. Входят, конечно, не только в ГДР.

Наследие Брехта — драматурга, режиссера, теоретика — требует внимательного изучения. Советская литературная наука вносит в это дело свой вклад. Нашему читателю известны, например, содержательные статьи



И. Фрадкина о художественном методе Брехта; недавно обратила на себя внимание интересная работа Б. Зингермана, напечатанная в журнале «Театр». Книга Б. Райха «Брехт» является первой обстоятельной советской монографией, посвященной творчеству немецкого драматурга.

В начале 20-х годов Бернгард Райх работал с Брехтом, консультировал его ранние постановки; он продолжал дружбу с ним и после того, как переехал на постоянное жительство в Советский Союз. Исследования, критический анализ сочетаются в книге Райха с элементами воспоминаний, личных впечатлений. И в самом своем анализе Б. Райх идет не только от историко-

литературного материала, но и от режиссерского опыта. Живое ощущение театральной практики чувствуется в книге с первых страниц — например, там, где Райх объясняет, почему молодой Брехт стремился упростить и свести к минимуму декоративное оформление: «Слишком фундаментальная, громоздкая постановка и слишком массивный реквизит создают враждебную среду для неуловимого и тонкого в искусстве». Брехт хотел, чтобы актер чувствовал себя и вел себя на сцене как можно более естественно, свободно — именно поэтому стремился он «лишь к необходимой сценической среде, определяемой несколькими характерными признаками». Эта особенность искусства Брехта называется в нынешних постановках театра «Берлинер ансамбль».

Структура книги Райха отражает основные этапы творческого развития Брехта. Первая глава называется «Неистовый Брехт». Здесь говорится о ранних опытах драматурга: тут было немало «странного», «провокационного», сильно сказывалось желание опрокинуть устоявшиеся каноны и ошеломить буржуазного зрителя. Пьесы, написанные после ухода Брехта в эмиграцию, рассматриваются в главе «Вне Германии, но за Германиею». В этот период пафос отрицания, свойственный личности художника, приобретает все более глубокий, социально осмысленный характер: автор «Мамыши Кураж» говорит «нет!» фашизму, захватническим войнам, буржуазному строю.

Пьесы «Жизнь Галилея», «Господин Пунтила и его слуга Матти», «Добрый человек из Сезуана», «Кавказский меловой круг» анализируются в главе «Добрый поэт Брехт». Большая часть названных произведений тоже написана в эмиграции. Но эти пьесы — каждая по своему — освещены перспективной полной победы человечества над силами зла, в

них сказала нарастающая у художника уверенность в будущем. Позитивное, утверждающее начало просвечивает в народном юморе комедии о Пунтиле, торжествует в финале «Кавказского мелового круга». Высокой революционной героиней проникнута пьеса «Дни Коммуны», созданная в атмосфере строительства новой Германии.

Эта концепция творческого развития Брехта не может быть принята вполне безоговорочно: в ней есть нечто от схемы. Ведь Брехт еще до прихода Гитлера к власти смог, опираясь на Горького, прославить в своей драме «Мать» героиню революционного пролетариата и создать, по словам самого Б. Райха, «идеально положительный» образ Пелагеи Власовой; ведь еще до «Мамаша Кураж», возмущающей на зрителя силой отрицательного примера, была написана одноактная драма об испанской матери, становящейся борцом против фашизма, — «Винтовки Тересы Каррар». Соотношение мотивов сатирически-обличительных и мотивов утверждающих в разных произведениях Брехта очень неодинаково, оно в каждом отдельном случае определяется идейно-тематическим замыслом пьесы. Но направление творческого развития Брехта прослежено Б. Райхом — пусть в самых общих чертах — верно.

Гельмут Байерль в речи на V Съезде немецких писателей полемизировал с теми буржуазными «почтителями» Брехта, которые весь смысл его творчества сводят к стихии отрицания. Эти почтители не хотят видеть, что брехтовское «против», уже в пору его работы над «Матерью», а тем более в последующие годы, было теснейшим образом связано с утверждением передовых социальных идеалов нашей эпохи. В свете современной идейной борьбы за наследие Брехта очень уместно и оправданно то внимание, которое Б. Райх уделяет брехтовскому пафосу доброты,

светлой и деятельной гуманности. В последние годы жизни художника этот пафос доброты приобрел новую опору в немецкой демократической действительности, в размахе всемирного движения за мир, в росте сил международного социалистического лагеря.

В процессе анализа основных пьес Брехта и в заключительной главе «Театральная миссия Бертольта Брехта» Б. Райх ставит проблемы художественного метода. В чем связь Брехта с традициями классического реалистического театра? В чем особенности брехтовского реализма и соотношение его с художественной условностью? Каково место Брехта в современном социалистическом искусстве? Не претендуя на исчерпывающие и окончательные ответы, Б. Райх дает ценный материал для размышлений на все эти темы.

Брехт и А. Островский — казалось бы, что общего между ними? Однако Райх свидетельствует, что Брехт «привела в необычайный восторг комедия «Горячее сердце» в постановке МХАТа — в образе Хлынова он увидел нечто родственное своему Пунтиле. Это, конечно, частность. Но важно, что между театром Брехта и театром традиционно-реалистическим нет никакой непроходимой пропасти. Б. Райх, разумеется, освещает в своей книге расхождение между системой Брехта и системой Станиславского. Но он же приводит интереснейшую заметку Брехта: «Чему, помимо прочего, следует поучиться у театра Станиславского...»

Б. Райх исследует связи Брехта с классиками мировой драматургии. Он высказывает любопытные соображения о том, что Брехт ставил перед собой задачу сочетания шекспировской исторической конкретности с шиллеровской обнаженной идейностью. Сам принцип эпической драмы, как показывает Райх, восходит к хроникам Шекспира. Ведь главная суть эпиче-

ской драмы не в отдельно взятых сценических приемах: важно, что Брехт стремится представить по возможности больший жизненный массив, «рассказывает жизнь главного персонажа, а не просто ее особый, отдельный момент, насыщенный драматическими событиями». У Брехта, как и во многих драмах Шекспира (можно тут вспомнить «Макбета»), сценическое бытие основных действующих лиц охватывает значительный отрезок времени: именно так строится «Мать», «Мамаша Кураж», «Жизнь Галилея».

Б. Райх далек от того, чтобы представлять Брехта апостолом «чистой условности». Он показывает, например, как существенны для идейного замысла драмы «Галилей» конкретные приметы эпохи, то и дело возникающие по всему ходу действия: многочисленные детали экономики, быта, устроения персонажей «рисуют всеобщее беспокойство, живое движение, стремление к изменению, к поискам чего-то лучшего». Эти приметы переломной исторической эпохи не только проясняют условия, в которых действует Галилей, они очень важны и для нравственной авторской оценки его поступков. В других случаях, отмечает Б. Райх, обстоятельства места и времени носят у Брехта действительно чисто внешний характер, являются лишь оболочкой изображаемых событий. Нет причин возражать против итоговой теоретической формулировки Б. Райха: «условный прием становится реалистическим в произведениях, где основная целеустремленность реалистична и когда он служит правде». Но, пожалуй, стоило бы более конкретно исследовать и определить — каким образом, при каких обстоятельствах осуществляется (и всегда ли осуществляется) это претворение условного в реалистическое.

Бертольт Брехт, отмечает Райх, «никогда не был плен-

ником собственных убеждений». Ни движение его мысли, ни его работа драматурга и режиссера не сковывались заранее намеченными правилами. Принцип сценического «отчуждения» в разных пьесах Брехта осуществляется очень по-разному. Легендарное и фантастическое нередко совмещается с очень точно соблюденной достоверностью. Нередко в одном и том же спектакле «сосуществуют решения различной стилистической манеры». Всем ходом своего анализа Б. Райх показывает, что ни в коем случае нельзя толковать метод Брехта как догму: это не согласуется с неогматической, вечно ищущей, беспокойной творческой натурой художника-новатора. Попутно Б. Райх разрушает довольно распространенный предрассудок, согласно которому искусство Брехта трактуется как нечто исключительно интеллектуальное и чуждое всяким чувствам. Исследователь приводит ряд высказываний Брехта, где отмечена роль эмоционального начала в работе актера. По Брехту, актер вовсе не должен быть холодным, он вправе чувствовать, переживать на сцене — но он прежде всего обязан будить мысль зрителя!

Драматургическая и сценическая система Брехта обогащает мировое искусство социалистического реализма. В книге Б. Райха это убедительно доказано. Брехт внес оригинальный творческий вклад в социалистическую культуру человечества не только как новатор сцены, но и как художник-мыслитель, разработавший по-своему, по-новому большие общественные проблемы современности. Б. Райх подтверждает это очень уместным примером. Традиционная для демократического искусства тема «маленького человека» предстает у Брехта в новом, неожиданном освещении. Брехт сумел не только выразить сочувствие к маленьким людям, задавленным капитализмом, но и за-

клеить «великую капитуляцию» этих маленьких людей, не сопротивляющихся злу, несущих свою долю ответственности и за преступления фашизма, и за военные кровопролития. «Творческие достижения Брехта — в психологическом и моральном исследовании того широкого человеческого слоя, который, несмотря на свое положение маленького колесика в общественном механизме, имеет выдающееся социально-историческое значение».

Заслуги Брехта перед мировой социалистической культурой бесспорны. Но путь Брехта-художника не есть единственный, всеобъемлющий путь. «Брехтовский метод, — справедливо говорит Райх, — следует признать одним из возможных рабочих путей в искусстве социалистического реализма».

Содержательная и полезная книга Б. Райха не свободна и от отдельных неточных, недостаточно продуманных формулировок и положений. Так, характеризуя в начале книги расстановку сил в немецкой литературе начала XX века, автор смаху зачеркивает то ценное, что делалось в это время мастерами критического реализма. Генрих Мани, Леонгард Франк оказываются при этом вовсе забытыми, а Томас Мани вместе с Гауптманом и Шницлером отнесены к тем писателям, которые «отреклись от вмешательства в жизнь». Так же

походя, свысока зачеркивается в «Эпилоге» книги реализм Достоевского.

В монографии есть явные пробелы. Жаль, например, что автор отказался от анализа антифашистской пьесы «Артуро Уи», вызвавшей в последние годы большой интерес зрителей в Берлине и Париже. Очень уместна была бы глава о постановках Брехта на советской сцене.

Б. Райх старается соблюсти объективность и трезвость в оценках пьес любимого им драматурга. Но это ему не всегда удается. Так, разбирая драму «Дни Коммуны», исследователь отмечает, что в сценах заседаний Коммуны персонажи слабо индивидуализированы. Но он тут же старается найти оправдание для этого явного недостатка драмы: по-видимому, утверждает он, Брехт отказался от яркой индивидуализации, чтобы зритель легче воспринял общую картину деятельности Коммуны. Но разве отвлеченность, безликость персонажей в состоянии облегчить восприятие пьесы зрителями или читателями? Это противоречит всему тому, что говорится на протяжении книги о богатстве, многогранности брехтовских характеров.

Первая советская книга о Брехте не во всем бесспорна. Важно, однако, что она написана вдумчиво, с глубоким знанием предмета и с большой любовью к Брехту.

Т. Мотылева

Трагедия трех поколений

Эрнесто Л. Кастро. Вспаханное поле. Перевод с испанского К. Наумова. Москва, Издательство иностранной литературы, 1960. 255 стр.

Аргентинская литература подарила миру образ гаучо, вольного сына бескрайней пампы, — скотовода, объездчика тысячных стад лошадей и быков. Таким он предстал перед нами на страницах произведений классиков: Хосе Эрнандеса, Иларио Аскасибуи и Рикардо Гуиральде-

са. Говоря о гаучо, нередко забывают о его тяжелом труде и вспоминают лишь удаль, бесстрашие, романтический облик человека, даже в трудные минуты не расстающегося со своей неизменной гитарой. Когда животноводство в стране приняло промышленный характер и прежний гаучо ус-