

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ А. М. ГОРЬКОГО
АН СССР

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

(ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА)

Под общей редакцией
Н. К. Гей и Я. Е. Эльсберга

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1960

Ю. Б. БОРЕВ

Б. БРЕХТ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ БОГАТСТВО ХАРАКТЕРА

Многогранность и эстетическое богатство характера как свойство реалистического образа возникло не вдруг, не на пустом месте, и не Б. Брехт, о драматургии которого речь пойдет ниже, является первооткрывателем этих свойств. В драматургии истоки такого характера восходят к творчеству Шекспира. Однако Брехт, преломивший многие классические традиции искусства прошлого, новаторски, в духе социалистического реализма использовал и претворил в своей драматургии и такое величайшее завоевание реализма, каким является эстетическое богатство и многогранность характера. Именно поэтому драматургия Брехта позволяет поставить вопрос о сложности взаимоотношений в искусстве социалистического реализма традиций и новаторства и выяснить своеобразие эстетического богатства характера в литературе социалистического реализма.

Многообразие и эстетическое богатство характера — результат сложного и противоречивого развития искусства.

В детски непосредственном, остром и точном художественном восприятии действительности древними греками не было еще гибкости, эластичности взаимопереходов, взаимопереливов прекрасного, трагического, комического, возвышенного. Образ в литературе античного мира, как правило, эстетически одноцветен. Правда, в античном искусстве, к которому протянуты почти невидимые, но крепкие нити от реалистического искусства нового времени,

заложены зерна, из которых позже, под воздействием жизни, произросли многие черты современного искусства.

Классики марксизма подчеркивали недостаточность для искусства нового времени принципов характеристики героя, присущих античным художникам:

«Характеристика, как она давалась у *древних* авторов, в наше время уже недостаточна, и тут, по моему мнению, было бы не плохо, если бы Вы несколько больше учли значение Шекспира в истории развития драмы»¹.

Нельзя, однако, думать, что эстетическая одноцветность образа — недостаток античной литературы. Такая точка зрения была бы внеисторична. В указанном свойстве античного образа следует видеть лишь определенную специфическую его черту.

Классицизм довел античную традицию чистого, не смешанного отражения того или иного эстетического свойства до крайнего предела и возвел в закон художественного творчества. Буало, например, рекомендует «не смешивать трагическое и комическое». Художником-классицистом характер прежде всего берется в *одной* черте: скупой — скуп, чадолюбивый — чадолюбив и т. д. Эстетическая прямолинейность и односторонность были связаны и с этической прямолинейностью и односторонностью произведений классицистов. Однако эта абсолютизация одной из сторон характера была исторически важным этапом на пути становления реалистически многообразного, многокрасочного изображения характеров во всем их богатстве и жизненности. Для реализма не существуют абсолютные грани между прекрасным, трагическим, комическим. У Шекспира в трагедию смело вторгается комедийное начало в лице остроумного народного шута. Но дело не только в этом. Шекспир впервые отобразил сложное сцепление, гибкую взаимосвязь и взаимодействие прекрасного, возвышенного, трагического и комического в одном образе, в одном характере.

«Одной из особенностей английской трагедии, настолько отталкивающей чувство француза, что Вольтер даже называл Шекспира пьяным дикарем, является причудливая смесь возвышенного и низкого, ужасного и смешного, героического и шутовского»².

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, стр. 259.

² Там же, т. X, стр. 13.

Это же характерно и для творчества Сервантеса. Ведь, пожалуй, нет такого эстетического свойства, которое не было бы присуще характеру Дон-Кихота. В нем есть и возвышенные, и прекрасные, и эстетически отрицательные черты, ему присущи и романтическое, и чудесное, и трогательное и т. д., и все эти многообразные и яркие краски эстетического спектра разворачиваются на фоне одного доминирующего эстетического «цвета» — трагикомического.

О возможности и необходимости соединения трагического и комического в искусстве, выступая против канон классцистической поэтики, писал еще Лопе де Вега в «Новом искусстве сочинять комедии в наше время». Правомерность такого соединения великий драматург видел в самой действительности. «Комический элемент, соединенный с трагическим, Сенека с Теренцием, производят такое же чудовище, каким был Минотавр, сын Пасифаи. Но это смешение нравится: не хотят смотреть других пьес, кроме тех, которые наполовину серьезны, наполовину забавны; сама природа учит нас этому разнообразию, от которого зависит известная доля ее красоты». Характерно, что Лессинг, прокладывая путь теоретическому обоснованию реализма, поддержал эту мысль великого испанского драматурга. В «Гамбургской драматургии» он писал: «Правда ли, что сама природа служит для нас образцом в сочетании обыденного с возвышенным, шуточного с серьезным, веселого с печальным? По-видимому, так».

Если рассматривать характер и обстоятельства в плане взаимоотношения искусства и жизни, то характер и обстоятельства есть объективные жизненные явления, определенным образом (в зависимости от опыта искусства, принципов художественного творчества и т. д.) отражаемые искусством. В самом искусстве характер и обстоятельства есть художественные явления, категории поэтики, представляющие собой единство объективного и субъективного.

Реализм на высокой стадии своего развития впервые в истории искусства схватил реальное взаимоотношение, жизненное взаимодействие характера и обстоятельств, раскрыв взаимопроникновение обстоятельств и характера. Обстоятельства проникают в характер и творят его, характер проникает и творит обстоятельства. Что изна-

чально? Ни то, ни другое. И характер и обстоятельства — продукт развития человеческого общества, воплощение, отражение, преломление общего состояния мира в индивидуальных судьбах, отношениях и чертах внутреннего облика людей.

Вопрос о природе характера, о жизненной основе его богатства и многообразия и о диалектике взаимоотношения литературных характеров с реальным миром был поставлен и решен марксизмом. Маркс подчеркивал: «...Один и тот же предмет различно преломляется в различных индивидах и превращает свои различные стороны в столько же различных духовных характеров»¹.

Только в реалистическом искусстве эта реальная диалектика характера и обстоятельств во всей ее сложности оказалась схваченной и воспроизведенной художественными средствами. Только по отношению к этой реалистической стадии развития искусства правомерно применение формулы Чернышевского, говорящей о воссоздании в искусстве жизни в формах самой жизни. Характер и обстоятельства в реалистическом искусстве — не зеркальное, мертвое, а творчески активное, художественно преобразованное отражение характеров и обстоятельств, соответствующее реальной, жизненно-сложной диалектике их взаимодействия и взаимопроникновения. Постигание сложности взаимодействия людей, сложности их отношений, сложности взаимодействия характеров и обстоятельств поставило перед литературой новую задачу — задачу художественного воплощения эстетически многогранного характера.

Эта традиция реализма — правдиво отражая действительность, брать ее во всем богатстве эстетических свойств, во всем многообразии форм проявления эстетического, во всем богатстве красок и оттенков и т. д. и вместе с тем во всей ее определенности — особо важна для развития искусства социалистического реализма.

В поле зрения Горького, как первого художника социалистического реализма, входят самые разные и самые сложные, самые полярные предметы и явления объективной и субъективной, внешней и внутренней, духовной жизни. Классовая борьба пролетариата, становление ха-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, изд. 2-е, М. 1955, стр. 7.

рактера и мировоззрения человека, задавленного эксплуатацией, его пробуждение к сознательной духовной жизни и к борьбе («Враги», «Мать»); распад духовной жизни представителей эксплуататорских классов («Фома Гордеев», «Дело Артамоновых») и люмпен-пролетариев; «дно» и изнанка жизни в таких чудовищно отвратительных, жутких и жестоких подробностях и зримых деталях, на художественное изображение и эстетическую оценку которых редко решались даже самые смелые из реалистов прошлого («На дне»); бешеный разгул инстинктов и страстей, разрыв интеллектуального начала в человеке с инстинктивным и эмоциональным началом («Сторож») и т. д.— все это многообразие тематики и образов безмерно расширяло самый предмет искусства, сферу эстетических оценок. В мире не оставалось ничего запретного, недоступного, недозволенного для искусства, ничего эстетически не оцениваемого.

Тенденция к расширению предмета искусства, преемственно унаследованная социалистическим реализмом от реализма критического, и с невиданной еще смелостью и глубиной продолженная им, сочеталась и сочетается со столь же смелыми и многообразными поисками в области художественной формы и, в частности, в области драматической формы. Драматургия Б. Брехта как раз и является одним из ярчайших примеров органической связи смелого расширения предмета изображения с утверждением глубоко новаторской художественной формы. В творчестве Брехта с неповторимым своеобразием в ярко индивидуальном стиле писателя проявляется тенденция к широкому охвату действительности через эстетически богатые и многогранные литературные характеры.

* * *

Брехт сложный и вместе с тем вполне определенный и по идейной направленности своего творчества и по своему творческому методу художник. Брехт вобрал в себя многие передовые реалистические традиции классического немецкого (например, Лессинг) и мирового искусства (в частности, Шекспир, Свифт, Толстой). Истоки и традиции творчества Брехта многообразны и порой противоречивы. На драматургию и на эстетические принципы Брехта серьезно повлияли Г. Бюхнер и Ф. Ведыкинд.

Особо следует отметить глубокое воздействие на драматургию Брехта различных типов европейского и азиатского народного театра.

Огромное плодотворное влияние и определяющее воздействие на творчество Брехта оказала эстетика социалистического реализма, воплощенная в творческой практике родоначальника советской литературы и таких важных для творческой биографии Брехта советских художников, как Маяковский, Эйзенштейн. Можно предположить, что скрупулезный анализ позволит установить также творческие влияния Вахтангова и Мейерхольда на Брехта. В молодости Брехт «переболел» экспрессионистскими увлечениями, и это оставило в его творчестве и шрамы и иммунитет к декадентствующей культуре буржуазного Запада. Впрочем, экспрессионизм был для Брехта не только «недугом». Ведь экспрессионизм был неоднороден, и если правые его ветви порождали таких предтеч современного экзистенциализма, как Кафка, то левое крыло немецкого экспрессионизма (так называемый «активизм») имело большое значение и явилось первыми ступенями художественной школы не только для Брехта, но и для И. Бехера, Ф. Вольфа, Анны Зегерс, Мюзама, Вайскопфа и многих других. Ветераны немецкого социалистического реализма и многие лучшие немецкие писатели-демократы прошли в десятых и начале двадцатых годов через школу «активизма». Для них и для Брехта в их числе это был исторически необходимый и закономерный этап творчества.

Переплавив различные творческие влияния и воздействия в своей яркой творческой индивидуальности, обогащенной великим идейным богатством — коммунистическим мировоззрением, постоянно выверяя свое творчество на историческом опыте революционной борьбы бурного событиями XX века, вторгаясь в гущу актуальнейших проблем нашего времени, Брехт прочно встал на путь социалистического реализма и достиг на этом пути больших творческих успехов. Отмечая плодотворность художественного метода социалистического реализма, давшего миру и новые эстетические идеалы и их воплощенные в выдающихся художественных произведениях, имеющие непреходящее значение и идейно-эстетическую ценность, газета «Нейес Дейчланд» справедливо писала:

«Невзирая на возможные ложные истолкования и применения этого метода, социалистический реализм за полстолетия своего существования — от «Матери» Горького до «Галилея» Брехта — дал миру новую твердую веру в красоту»¹.

Президент Германской Демократической Республики Вильгельм Пик, отдавая дань уважения памяти замечательного драматурга, писал в связи со смертью Б. Брехта: «Он был для всех нас не только самым значительным драматургом современной Германии. Он был в то же время голосом простых тружеников, их учителем. Он предостерегал от трагических ошибок прошлого и рисовал перед нами лучшее будущее, завоеванное мирным созидательным трудом. И после своей смерти он останется жить в сознании как нашего народа, так и всех миролюбивых людей»².

Заслуженно высокую оценку творчества Брехта дают такие видные деятели культуры, как Ж. Амаду, И. Бехер, Н. Хикмет, К. Федин, Л. Фейхтвангер, А. Цвейг и другие. И. Бехер в своей статье «Пример Брехта» пишет, что Брехт чудесно опроверг болтовню тех, кто утверждал, что ныне искусство находится на задворках и поэтическая мысль обречена на бесплодность. Для Брехта ценность искусства никогда не была так высока, как в настоящий момент.

«Жизнь Бертольта Брехта,— отмечает И. Бехер,— есть его произведения, подающие нам пример и оригинальный образец достоинства и такта, а также простоты, ведущей к богатству... В произведениях Брехта поэзия обретает силу»³.

Можно спорить о брехтовской драматургии, однако, как отмечает Бехер, величие поэта, гений драматурга неоспоримы. Бехер подчеркивает органическую и активно действенную связь творчества Брехта с самым могучим и самым передовым движением современности:

«Мощь сил мира, рабочего класса, социализма передалась произведениям Брехта, где воплотилось столько победных сил совести, полноты, совершенства. Брехт сразу оказался ободряющим и обещающим художником. Его

¹ «Neues Deutschland», 1957, 12 февраля

² Там же, 1956, 16 августа.

³ «Еurore», № 133—134, p. 10.

произведения выражают веру в поэзию и выделяются своей несравнимой действенностью»¹.

Брехт в высшем и лучшем смысле этого слова тенденциозный художник. Его муза поистине революционна. И это революционность не буквы, не фразы, а самого духа творчества. В своих пьесах Брехт обращает наше внимание на острые конфликты, которые неразрешимы в данной системе обстоятельств, в данной устоявшейся системе человеческих взаимоотношений. Названную особенность творчества Брехта верно подмечает режиссер «Берлинского ансамбля» Кэте Рюликке, которая пишет:

«Все его пьесы — демонстрация конфликтов личности и общества, неразрешимых для личности: разрешить их может только общество в борьбе за общественный переворот.

Катрин из «Матушки Кураж» спасает город от врага. За свой героизм, за пользу, принесенную обществу, она платит жизнью.

Галилей делает открытия, которые означают новую эру для науки и общества. Он вынужден отречься и полатиться за свое полезное дело моральной смертью»².

Эти примеры можно было бы умножить. Ведь и в пьесе «Господин Пунтила и его слуга Матти» Матти *внутри данной системы* отношений не может разрешить то противоречие, которое связывает и разделяет его с Пунтилой, взбалмошным и эгоистичным помещиком-самодуром. Пунтила не раз грозит Матти тем «волчьим билетом», по которому шофера не возьмет на работу ни один хозяин. Единственный выход для Матти уйти от Пунтилы, но это выход лишь из определенной конкретной ситуации и определенных конкретных неблагоприятных для Матти обстоятельств. Гнев и власть хозяина может преследовать Матти и за рамками непосредственного служения Пунтиле. Так что уход Матти не есть истинный выход из положения. Разрешение противоречия шофера Матти с его «хозяином» — помещиком Пунтилой — в полной ликвидации взаимоотношений слуг и хозяев, в революционном преобразовании эксплуататорского общества. Именно к этим революционным, действенным выводам ведет своих

¹ «Еurope», № 133—134, p. 11.

² Кэте Рюликке, Брехт — наш! «Советская культура», 1958, 27 февраля.

читателей и зрителей Брехт. И его внимание, казалось бы, «неразрешимым» конфликтам как раз и есть внимание к революционному способу их развязывания и разрешения. Здесь-то и проявляется своеобразие Брехта как художника социалистического реализма.

Социалистический реализм ныне является не только русским национальным, не только советским многонациональным, но и мировым интернациональным явлением. Именно в этом плане и важен художественный опыт одного из выдающихся немецких драматургов — Бертольта Брехта, рассматриваемый нами в данном случае только в связи с эстетическим богатством созданных Брехтом реалистических характеров.

Драматургия Брехта вобрала в себя реалистическую традицию эстетического богатства и эстетической многогранности художественного образа, которая нашла в его творчестве новаторское продолжение. Изображаемый Брехтом характер часто раскрывается через сложную систему эстетических оценок и предстает в своей определенности и жизненной полноте. Иногда сложность, противоречивость и многогранность данного характера Брехт выражает с помощью двух образов, поставленных в определенные взаимоотношения.

Нужно сказать, что особенности формы Брехта связаны, конечно, не только с развитием и усложнением действительности и искусства, но и с рядом индивидуальных особенностей художника и вытекают из своеобразного преломления им классических традиций. Само собой разумеется, что тот путь, который избирает Брехт, вовсе не есть единственно возможный для выражения и раскрытия внутренней противоречивости и эстетического богатства характера в современном искусстве. Однако этот путь совершенно закономерен как с точки зрения продолжения реалистических традиций (традиций создания эстетически богатого характера), так и с точки зрения новаторских особенностей драматургии Брехта, отвечающих настоятельной потребности в изыскании таких художественных средств, которые бы полно отразили усложнившуюся и ставшую эстетически еще более насыщенной и противоречивой, чем в прошлом, современную действительность. Сам Брехт, подчеркивая роль содержания в реалистическом искусстве, приходит порою к теоретически неверному и противоречащему основам его собствен-

ного художественного творчества суждению, что реализм вообще не является вопросом формы. Но в других своих теоретических положениях, а также и прежде всего своим художественным творчеством Брехт утверждает огромные возможности реалистической формы, отсутствие в реализме обязательного однозначного решения, ибо не понятие узости, а понятие широты характеризует этот художественный метод.

Создавая свою новаторскую художественную форму, Брехт широко пользуется специфически присущими драматургии формами условности. На этой основе в зарубежной критике предпринимаются попытки отрицать принадлежность Б. Брехта к реализму. Форма его творчества объявляется не реалистической. Однако реализм и условность вовсе не противоречат друг другу. Реалистическое искусство включает в свои формы условность. Ленин в «Философских тетрадах» подчеркивал, что, в отличие от религии, искусство не требует признания его произведений за *действительность*¹. Условность в драматургии Брехта служит средством раскрытия сути изображаемых явлений. Буржуазная критика пытается дать такую субъективистскую трактовку реализму, при которой он фактически превращается в способ передачи субъективного мира художника и его впечатлений от бытия, в «самовыражение» художника, отрешенного от мира. Французский поэт Ж. Кокто пишет: «Реализм состоит в том, чтобы точно скопировать мир, свойственный художнику и не имеющий ни малейшего отношения к тому, что обычно смешивают с реальностью»².

К такому «реализму» Брехт безусловно не имеет никакого отношения. Он идет по пути социалистического реализма, и развитые элементы условности в его искусстве являются средством раскрытия той реальности, от отражения которой хотят увести искусство буржуазные идеологи.

Реалистический характер условности многих элементов его драматургической формы приводит к тому, что Брехт, не всегда изображая действительность конкретно-исторически, всегда историчен по существу, по способу мышления, по характеру осмысления событий; он совре-

¹ См. В. И. Ленин, Философские тетради, М. 1947, стр. 50.

² «Les lettres françaises», № 741.

менен и актуален в высшем смысле этого слова, ибо, не всегда изображая современные факты, зачастую обращаясь к истории, всегда служит современности и коммунизму.

1

Брехт-драматург нередко прибегает к новаторскому художественному приему, который мы бы назвали персонификацией различных качеств и эстетических черт одного характера в разных лицах. Иными словами, речь идет о своеобразном использовании приема «двойника». Один характер в своей многогранности, противоречивости, сложности раскрывается посредством двух контрастных образов, каждый из которых воплощает одно из противоречивых начал основного характера. С этим художественным приемом мы сталкиваемся в театре Хикмета и особенно у Брехта. Вспомним, например, доброго человека из Сезуана. Чтобы выразить все его эстетическое и все его жизненное богатство и противоречивость, Брехт прибегает к помощи персонификации различных сторон этого характера в двух противоположных образах — доброй и прекрасной Шен Те и ее злого и коварного «брата» Шуи Та.

Брехт находит оригинальное и своеобразное решение художественной задачи, вставшей перед ним, и убедительно показывает неизбежность внутренней раздвоенности личности мелкого собственника и внутренней этической и эстетической противоречивости его поступков. Брехт дает разорванный характер «доброго человека» и раскрывает неизбежность этой разорванности.

Художественные средства, примененные Брехтом в пьесе «Добрый человек из Сезуана», являются новаторским использованием тех художественных возможностей, которые были открыты в образах «двойников» таких разных художников, как Гофман, Эдгар По, Гоголь, Достоевский. Однако Шен Те — Шуи Та не имеют *прямого* аналога в искусстве прошлого. В этой связи представляется неверным положение, высказанное Ю. Юзовским:

«Превращая Шен Те в Шуи Та, Брехт воодушевляется примерно той же мыслью, что Чайковский, когда в «Лебедином озере» Одиллию превращал в Одетту. Обеих исполняет Уланова, и перед нами сразу возникают два

различных образа, тем более враждующих друг с другом, чем более они друг друга *знают*, — белоснежное оперение одной и зловеще черное другой словно выражают, проникают в их сущность, в их душевные движения, проявляющиеся наружу благодаря гениальной пластике Улановой. В Одиллии она защищает то, что ей дорого, а то, от чего она хочет избавиться, запечатлено в Одетте, — подчеркиваем «избавиться», ибо оно навязанное ей, насильственное в ней, вот почему Одетта — это *заколдованная* Одиллия. Та же мысль у Брехта»¹.

Нам представляется, что аналогия Чайковский — Брехт, Одетта — Шен Те — аналогия чисто внешняя. (Кстати сказать, Ю. Юзовский спутал Одетту — воплощение идеала, и Одиллию — воплощение колдовских сил.) Да, Одетта добра и прекрасна — и Шен Те добра и прекрасна; да, Одиллия, будучи внешне похожа на Одетту, будучи внешне красива, внутренне зла и безобразна; то же можно сказать и о Шуи Та. И в том и в другом случае один артист исполняет две различные роли. Но этим, собственно, и кончается сходство Одетты и Шен Те, Одиллии и Шуи Та. Одиллия в «Лебедином озере» — выражение злых колдовских сил чародея, она орудие в его руках, направленное против принца и Одетты, против их любви. Одиллия — выражение зла, заключенного в волшебнике, а не выражение одной из сторон Одетты. Одетта — образ, цельный в своей красоте. Ее характер лишен внутренней противоречивости. Это лучше всего видно из музыкальной характеристики Одетты Чайковским. Ее образ овеян чистотой и лиризмом. Это гармонически цельный, истинно прекрасный образ, которому органически не присущи разорванность и противоречивость. Одиллия — это не другая сторона характера Одетты, а воплощение злых чар колдуна. И музыкально образ Одиллии гораздо ближе злему колдуну, чем поэтическому образу прекрасной Одетты. Именно поэтому принц, увлекшись внешне похожей на Одетту Одиллией, совершает проступок против своей любви, изменяет Одетте и повергает ее вновь во власть колдовских чар. Одетта и Одиллия — два разных характера, противоположных по своим качествам, и два разных образа, лишь схожих по внешности.

¹ «Иностранная литература», 1957, № 2, стр. 201.

Все это принципиально и по существу отличается от того, что лежит в основе брехтовского художественного замысла и его воплощения. Шен Те и Шуи Та — это две стороны одного человека, это фактически один противоречивый характер, выраженный через два образа. Шен Те — как бы воплощение ведущего эстетического начала в этом характере. Шуи Та — как бы важнейшая грань, сторона этого характера, находящаяся в противоречии с основным его тоном. Шен Те по своей природе добрый и прекрасный человек. Когда три бога явились в мир в поисках доброго человека, то они сразу же отличили Шен Те, или, вернее, она сама сразу же отличилась, ибо, несмотря на свое бедственное положение, только она и пошла на выручку к богам и предоставила им ночлег.

Помимо обозначенных нами двух противоположных эстетических и этических начал (добро, красота — зло, безобразия), в характере доброго человека из Сезуана мы можем найти немало других черт. Шен Те трогательно и самоотверженно любит своего возлюбленного. Немало страшных, ужасных и истинно трагических черт мы найдем в жизненном положении героини, как и немало трагедийных и возвышенных черт в ее характере. А в образе Шуи Та, помимо безобразного, найдем и низменное¹. Характер доброго человека из Сезуана изменчив, подвижен в самой высшей степени. Под воздействием обстоятельств и во взаимодействии с ними этот характер в своей изменчивости переходит от Шен Те к Шуи Та и от Шуи Та к Шен Те, а в своей разорванности он как бы дробится на две самостоятельные стороны. И самое главное в идейно-эстетической нагрузке и самое своеобразное в художественном решении этого характера заключено именно в персонификации противоречивых его сторон в два различных образа. Вся суть эстетического богатства характера в том, что он как бы двуедин в своей эстетической природе (Шен Те — Шуи Та).

То, что Шен Те и Шуи Та — две стороны одного характера, а не два разных характера, пожалуй, ярче всего

¹ По нашему мнению, безобразное противоположно прекрасному, низменное — возвышенному. В отличие от безобразного, то есть эстетически отрицательного, о котором можно сказать, что оно ни для кого «не пагубно», низменное всегда такое эстетически отрицательное, которое представляет собою грозную общественную опасность.

проявляется в том, что чем ближе становится для Шен Те момент, когда она должна стать матерью, тем труднее ей перевоплощаться в Шуи Та, тем доброе, прекрасное, человеческое начало все более и более берет верх над злым, безобразным, противочеловеческим (началом, воплощенным в образе Шуи Та). Но вместе с тем Шен Те должна неизбежно, хотя бы на время, превращаться в Шуи Та, ибо в мире эксплуататорского общества невыносимо трудно сохранять добро и красоту. Они неизбежно омрачаются, очерняются злом, безобразным, низменным. Хорошие намерения приводят людей на край пропасти, а хорошие дела сбрасывают их вниз. «Мир не приспособлен для жизни». Трудно, немыслимо трудно найти хотя бы одного человека, который выдержал бы эту жизнь и не стал злым.

Шен Те любит Суна, она жертвует всем ради него, она достает деньги, чтобы помочь любимому, но он обманывает ее. Шен Те приютила у себя в лавке обездоленных и голодных, но это доброе дело разоряет ее самое и не приносит избавления от лишений голодным и бездомным.

Каждое доброе дело в этом неустроенном мире обращается против тех, для кого оно было предназначено, и против того, кто его делает. «Добрые дела приносят разорение». Чтобы человек мог делать добро, должно свершиться зло (Шуи Та говорит о Шен Те: «...для того чтобы она могла делать добро, я устроил ее помолвку с цирюльником»).

Шуи Та появляется лишь тогда, когда Шен Те падает, так как первый есть как бы другая ипостась второй. И дело здесь не только и не столько в том, что Шен Те переодевается в Шуи Та, сколько в том, что Шен Те не может в зияющем на ложном основании мире оставаться сама собой, она вынуждена, хотя бы на время, глушить в себе добрые и прекрасные свойства и развивать злые и отвратительные. Она вынуждена это делать во имя самосохранения и во имя сохранения уже любимого ею еще не рожденного ребенка. Шен Те периодически исчезает и является Шуи Та. И вот его обвиняют в убийстве Шен Те.

Шен Те — добра, прекрасна, никто о ней не может сказать ничего другого. Шуи Та — зло. Вот показания свидетелей на суде, которые характеризуют Шен Те и Шуи Та.

«Полицейский (выходит вперед). Мадемуазель Шен Те охотно помогала всем людям, как говорится, жила и давала жить другим. Господин Шуи Та, напротив, человек строгий. Добросердечие мадемуазель вынуждало его прибегать иногда к суровым мерам...»¹

На вопрос судьи, что известно присутствующим о поведении Шуи Та, раздаются беспорядочные голоса: «Он разорил нас! Он вымогал у меня! Втягивал нас в скверные дела! Эксплуатировал беспомощных! Лгал! Обманывал! Убивал!»

Шуи Та отвечает, что он ничего не сделал, кроме того, что спас от разорения свою кузину Шен Те. Он приехал только тогда, когда обнаружилась опасность, что Шен Те потеряет свою маленькую лавку. «Мне пришлось приехать трижды. Ни разу я не собирался оставаться здесь». Последнее замечание особенно показательно, ибо Шен Те не прибегает к помощи Шуи Та без крайней необходимости. Она не прибегает к злу без того, чтобы обстоятельства ее вынудили к этому. И она избавляется от зла, как только оно перестает быть вынужденной необходимостью.

Ванг на суде говорит: «Она (Шен Те.— Ю. Б.) была добрая, клянусь в этом... Ты (Шуи Та.— Ю. Б.) был ее смертельным врагом!» На это Шуи Та отвечает: «Я был ее единственным другом!» И далее:

«В с е. Но почему же она должна была уехать?

Шуи Та. Потому что иначе вы бы ее растерзали!»

Да, зло и безобразные черты духовного мира человека (Шуи Та) и смертельный враг и единственный друг добра и красоты (Шен Те) — настолько все перепутано и перевернуто в этом неустроенном мире.

Добрый человек из Сезуана признается на суде: «Да, это я. Шуи Та и Шен Те они оба — это я». И далее:

«Шен Те. Поймите же, что я и есть тот злой человек, о преступлениях которого вам здесь рассказывали.

Первый бог. Тот добрый человек, о котором все говорили только доброе.

Шен Те. Нет, также и злой!»

Все так несуразно устроено в мире господства част-

¹ Цитаты из драмы «Добрый человек из Сезуана» приводятся по журналу «Иностранная литература», № 2, 1957. Остальные произведения Б. Брехта цитируются по книге: Б. Брехт, Пьесы, «Искусство», М. 1956.

ной собственности, что зло рождает добро, а добро — зло. Шен Те не может быть без Шуи Та, хотя Шен Те не хочет быть Шуи Та, а хочет быть сама собой, хочет быть Шен Те. Находясь в рамках этого несуразного эксплуататорского общества, человек, делая добро, совершает зло, а совершая зло, обретает возможность творить добро. Брехт показывает, что для мелкого собственника быть хорошим и добрым в жестоком мире, полном антагонистических общественных противоречий, это значит быть разорванным, это значит быть не только добрым, но и злым. Шен Те говорит:

Все преступления я совершила,
Помогая своим соседям,
Любя своего любимого
И спасая от нужды своего сыночка.

Эксплуататорское общество полно противоречий, неразрешимых в рамках данного общества. Эти противоречия раздирают, раздваивают красоту и добро, откалывая, отдирают от них с кровью и мясом часть и превращают их в злое и безобразное начало.

Здесь Брехт, продолжая идейно-тематические искания Горького, ставит ту проблему, решением которой занимался в ряде своих произведений основоположник социалистического реализма. «Или всех грызи, или лежи в грязи» — с этим безысходным в рамках эксплуататорского общества волчьим законом сталкивается и горьковский Фома Гордеев и брехтовская Шен Те. Нужно сказать, что эта проблема безусловно начинается не с Горького. В русской классической литературе мы с этим вопросом сталкиваемся, например, в пьесе А. Н. Островского «Волки и овцы» и в ряде других произведений. Новаторство Горького состояло не в самом выдвижении, а в решении поставленной проблемы. Брехт вслед за Горьким ведет нас к тем же революционным выводам о необходимости найти выход из капиталистического общества с его противочеловеческими законами жизни. Быть хорошим и умереть легко. Но нестерпимо трудно быть хорошим и жить. Шен Те говорит богам:

Ваш единственный приказ
Быть хорошим и тем не менее жить,
Как молния, рассек меня на две половины.
Не знаю почему, но я не могла
Быть одновременно доброй к себе и к другим.

Помогать и себе и другим было слишком трудно.
Ах, ваш мир жесток! Слишком много нужды.
Слишком много отчаяния!
Пожимаешь руку бедняку, а он вырывает ее.
Помогаешь пропавшему человеку — и пропадаешь сам!
Кто не ест мяса — умирает. Как же я могла
Не стать злой?
Откуда мне было взять все, что надо?
Только из самой себя.
А это значило погибнуть.
Груз добрых намерений вгонял меня в землю.
Зато когда я совершала несправедливость,
Я ела хорошее мясо и становилась сильной.
Наверное, есть какая-то фальшь в вашем мире.
Почему Зло в цене, а Добро в опале?

Пьеса заканчивается тем, что среди людей все же остался добрый человек. Но ему нужен двоюродный брат, злой человек, — Шуи Та.

«Первый бог. Только не слишком часто!

Шен Те. Хотя бы раз в неделю.

Первый бог. Достаточно раз в месяц!»

Но, конечно, такое весьма относительное ограничение зла не есть решение проблемы. Или, вернее, это решение, которое может устроить богов, но не может удовлетворить людей. Ведь Шуи Та, появившись и раз в месяц, способен даже за короткий период пребывания в Сезуане совершить столько зла, что будут перечеркнуты все добрые дела, совершенные Шен Те. Каков же выход?

Жизненная актуальность замечательной пьесы Брехта в том и состоит, что она ставит острейшие проблемы современности. И не полностью доверяйте Актеру, который, выйдя в эпилоге на авансцену, говорит:

Опущен занавес; и мы стоим в смущенье —
Не обрели вопроса разрешенья.

Да, готового рецепта Брехт не дает — проблема не только сложна, но и на каждом участке жизни она встает в своей индивидуальной и в своей во многом неповторимой конкретности. Но вместе с тем Брехт задал читателю и зрителю такие вопросы и наметил такие пути их решения, так подвел нас к самостоятельным активным и потому особенно ценным выводам, что оптимистическая нота финала звучит торжественно и победно, истинно и убедительно. Пьеса заканчивается словами, полными глубоко и мудро философского раздумья об искусстве и

жизни, о судьбах поэзии и судьбах мира, словами, полными трепетного, волнующего сочувствия к людям и глубокой уверенности в их разуме, в их силе, в их доброте и красоте. Брехт уверен, что сама жизнь, сами зрители допишут конец его пьесы и что этот конец безусловно будет хорошим. Иначе не может быть.

Так в чем же дело? Что мы — не смелы?
Трусливы? Иль в искусстве ищем выгод?
Ведь должен быть какой-то верный выход?
За деньги не придумашь — какой!
Другой герой? А если мир другой?
Иль вовсе без богов?

Молчу в тревоге.

Так помогите нам! Беду поправьте.
И мысль и разум свой сюда направьте.
Попробуйте для доброго найти
К хорошему — хорошие пути.
Плохой конец — заранее отброшен
Он должен,

должен,

должен быть хорошим!

Да, люди найдут выход — они или сменят героя, или изменят мир, или прогонят богов, или найдут еще какой-то выход. Ведь человек наделен разумом, а Брехт, как и герой другой его пьесы — Галилей, глубоко верит в мощь и непобедимость разума. Люди найдут выход, они сумеют для доброго найти к хорошему хорошие пути, они допишут конец, и это будет раз и навсегда счастливая развязка и этой пьесы и всей предыстории человечества и счастливое начало его подлинной истории.

И Брехт оказался прав. Он писал пьесу еще до образования Китайской Народной Республики. С тех пор немало воды и крови унесла Янцзы в море. Люди из города Сезуана и их соотечественники нашли выход из тех кричащих противоречий, о которых рассказал нам Брехт. Но не забудем остро публицистической и точно конкретной при всей своей широте и обобщенности ремарки автора, открывающей пьесу:

«Действие происходит в главном городе провинции Сезуан, но могло бы происходить в любом месте на земле, где человек эксплуатирует человека» (подчеркнуто мною.— Ю. Б.).

Да, и сегодня пьеса Брехта не потеряла своей остроты и актуальности, своей общественно-преобразующей,

активной силы, силы вторжения в жизнь. Философия и поэзия, идейное и эстетическое богатство слились в этой пьесе воедино, и мысль в этом произведении истинно поэтична, а поэзия истинно мудра. «Добрый человек из Сезуана», обращаясь к разуму зрителя, заставляет его сделать ряд существенных, жизненно важных выводов. Благотворительность — весьма ограниченное средство, вовсе не выводящее на дорогу счастья всех страждущих и обездоленных. Внутри системы, построенной на основе частной собственности, органически невозможно всеобщее счастье людей, и дело тут не в тех или иных качествах тех или иных людей, а в самой системе, которая в конечном счете формирует характеры людей и имеет тенденцию извращать, уродовать человеческие души¹.

Обзаведение частной собственностью не есть истинный путь выхода из противоречий жизни, из бедственного положения. Этот путь не ведет ко всеобщему счастью.

Все эти выводы в высшей степени важны и актуальны. Ведь одним из важнейших средств идеологической обработки, которой подвергает буржуазия трудящихся, является теория «равных возможностей». Стремясь создать иллюзию равных для всех возможностей в капиталистическом обществе, буржуазная пропаганда через кино, театр, литературу и т. д. пытается привить трудящимся мысль о том, что каждый эксплуатируемый может выбиться в миллионеры или уж по крайней мере в мелкие собственники. Другими словами: счастье, благополучие возможны для всех, нужно только быть предприимчивым. Иллюзорность «равных возможностей», отсутствие реальных условий для всеобщего счастья доказываются Брехтом.

¹ Эту классово-социальную сущность образа Шен Те тем более важно подчеркнуть, что в острой идеологической борьбе, которая развернулась вокруг наследия Б. Брехта, предпринимаются попытки не реалистического, а абстракционистско-модернистского прочтения этого замечательного брехтовского образа. Польская актриса Галина Миколайская, давая внесоциальную, абстрактную трактовку образа Шен Те, писала, что здесь Брехт раскрывает раздвоенность человеческой природы. Постановка «Доброго человека из Сезуана» была осуществлена в Варшаве в 1956—1957 гг., в тот период, когда ревизионисты развернули бешеное наступление на позиции реализма и высокой идейности в искусстве. Последнее отрицательно сказалось, в частности, на трактовке польским театром и критикой пьесы Брехта.

В «Добром человеке из Сезуана» Брехт продолжает традицию идеологической, философской драмы, которая в немецкой литературе столь ярко выразилась в просветительских драмах Лессинга и получила позднее преломление в «Фаусте» Гете: экспериментирование обстоятельствами. Вспомним, как Гете ставит Фауста в экспериментальные обстоятельства, при которых и бог и Мефистофель делают ставку на разные черты характера Фауста. Если для бальзаковского реализма люди существуют лишь в данных жизнью типических обстоятельствах, то для просветительского реализма писатель может экспериментально управлять обстоятельствами для выяснения всех возможностей, заложенных в данном характере. Просветители открыли, а критический реализм подтвердил и закрепил, что одни и те же люди ведут себя по-разному в разных обстоятельствах, что характер не равен самому себе, и в зависимости от «общего состояния мира», в зависимости от сложившихся обстоятельств проявляются и развиваются те или иные задатки, склонности, черты характеров. Именно это открытие привлекло внимание Брехта и получило у него новаторское применение. Брехт воодушевлен революционной марксистской мыслью о необходимости не только объяснить, но и переделать мир¹. Брехт писал: «Наш театр должен пробуждать в зрителях желание познать жизнь, он должен научить их испытывать радость в борьбе за изменение действительности. Наши зрители должны не только следить за тем, как на сцене освобождают прикованного Прометея, они должны научиться понимать, какое наслаждение приносит участие в деле его освобождения»². Экспериментирование обстоятельствами служит у драматурга художественным средством для доказательства необходимости преобразования мира. Ведь для того, чтобы Шен Те была всегда доброй и никогда не становилась злым Шуи Та, достаточно изменить обстоятельства, достаточно сделать их человеческими.

¹ Проходивший практику в «Берлинском ансамбле» молодой польский режиссер Конрад Свинарский в опубликованной в польской газете «Nowa kultura» (от 31 марта 1957 г.) записи беседы с Б. Брехтом об искусстве приводит следующие слова немецкого драматурга: «Я вижу цель театра не только в том, чтобы объяснить мир, но и в том, чтобы его изменить».

² В. Брехт, Politik auf dem Theater, «Sonntag», 1953, № 19.

Пьеса начинается (и в этом ее близость к традициям гетевского «Фауста») именно с того, что боги снизошли на землю, дабы проделать эксперимент: установить, возможен ли добрый человек в условиях современного мира. И нужно признать, что у богов этот эксперимент не удался: они так и не разобрались в сути происшедшего. Но он удался у Брехта, и драматург убеждает нас: недоступное богам, доступно людям. Они должны найти выход из противоречий. И то, что для богов является забавным опытом «олимпийцев», похожих на героев «невмешательства» в острые конфликты, героев, которым в конечном счете чужды земные тревоги и беды, то для Брехта является живым и убедительным средством революционной пропаганды. Брехт убеждает нас в том, что все дело в обстоятельствах. Чтобы характеры людей могли раскрыться в своих наилучших, самых человеческих качествах, нужно преобразовать обстоятельства, необходимо их сделать человеческими. Добрый человек возможен, но для этого нужно революционно «поэкспериментировать» обстоятельствами в самой жизни. Так Брехт, новаторски продолжая традиции просветителей, делает революционно активным просветительский «прием» экспериментирования обстоятельствами.

Художественные возможности раздвоения характера, обладающего остро противоречивым эстетическим содержанием, используются Б. Брехтом и в комедии «Господин Пунтила и его слуга Матти». В пьесе, собственно, существует не один господин Пунтила, а два господина Пунтила в одном: Пунтила пьяный и Пунтила трезвый. Это не просто один человек в разном состоянии, а это два разных человека, с разными чертами духовного мира, с разным отношением к окружающему миру, и вместе с тем это один характер в его жизненных противоречиях, в его сложности и комедийно-эстетическом богатстве.

Пунтила трезвый — деловой человек, богатый помещик, самодур. Он мрачен, эгоистичен, зверски жесток, жаден, чванливо-аристократичен, спесив. Пунтила в трезвом состоянии действует не по-человечески.

Пунтила пьяный, напротив, человечен, добр, великодушен, щедр, демократичен, весел и радостен. То есть, только находясь в скотски пьяном виде, Пунтила похож на человека, и, наоборот, будучи человечески трезв, — он скотина.

Матти поет о нем:

Он человек почти, когда он пьяный.
Тогда — у нас душевное родство,
Но хмель пройдет, и снова — кто кого?

О том, насколько противоречит Пунтила пьяный Пунтиле трезвому, говорит резкая противоположность оценок и поступков первого и второго Пунтилы.

Шофер Матти то честнейший «настоящий парень», самый лучший и закадычный друг для Пунтилы (пьяного), то «свинья», вор, которого Пунтила (трезвый) грозит выгнать с работы («можешь тогда пропадать, как гнилая селедка, которую никто не желает, потому что ее выкинули из бочки»).

Пунтила пьяный способен и на юмор, его душа открыта красоте и такому высокому чувству, как патриотизм (правда, в сентиментальном, псевдонародном его выражении), и любованию красотой родной природы. Он способен пожалеть бедного человека, способен помочь ему. Пьяный Пунтила говорит правду в глаза любому высокопоставленному лицу.

Трезвый Пунтила хочет выдать свою дочь Еву по расчету замуж за атташе и устраивает помолвку. Пьяный Пунтила мешает в этом деле трезвому Пунтиле, выгоняет атташе из дому и хочет выдать свою дочь замуж за своего шофера Матти.

Больше того, у Пунтилы трезвого и пьяного не только различное отношение к окружающим людям, но даже и различные политические убеждения. Пьяный Пунтила считает, что он «...без двух минут коммунист». Он кричит: «Ого, если бы я был батраком, я бы этому Пунтиле такую жизнь устроил — суший ад!» А в устах трезвого Пунтилы слово «большевик» звучит как бранное слово и равносильно слову «преступник». Трезвый Пунтила кричит своему шоферу Матти: «ты большевик», «ты — подрывной элемент», «я тебя в полицию отправлю!».

При всем том у Пунтилы есть твердая и абсолютно точная классовая определенность. Пунтила помещик. И в конечном счете помещиком он остается всегда и во всем. Он ни на минуту не поступает своими *коренными* классовыми интересами. Он не заключает серьезных сделок и не нанимает работников в пьяном (добром) виде. Нет! Вторая субстанция, второе «я» Пунтилы (Пунтила добрый, Пунтила пьяный) фактически художественно вы-

ражает не только некоторые индивидуальные черты этого характера, но и воплощает социальную демагогию, столь характерную и важную для эксплуататорских классов. Поэтому, говоря об эстетической многогранности образа Пунтилы, следует помнить о том, что противоположность Пунтилы пьяного и Пунтилы трезвого далеко не абсолютная, это грань и проявления в конечном счете одного характера помещика Пунтилы, не столько находящегося в разных духовно-физических состояниях, сколько выполняющего разные свои социальные функции: эксплуатация, социальная демагогия.

Но Пунтила у Брехта не ходячая социальная функция, а живой, сложный характер, и притом характер, не лишенный подчас даже положительных человеческих черт, оттеняющий основную эстетическую доминанту и основную социальную направленность этого персонажа. Именно эти человеческие черты прорываются в поведении пьяного Пунтилы.

Было бы неверно забывать как об эстетической многогранности, так и об определенности образа Пунтилы.

Эстетическая многогранность этого образа сказывается в том, что Пунтила трезвый — сатирический характер, а Пунтила пьяный — юмористический. Образ Пунтилы по-своему уникален в истории реализма и социалистического реализма. Брехт создал комедийный характер столь противоречивый по своим эстетическим свойствам¹, что он одними своими сторонами и состояниями является характером юмористическим, а другими — сатирическим. При этом эти два Пунтилы живут в одном, но они органически несочетаемы. Шофер Матти говорит по данному поводу: «Зачем об этом плакать, если ясно, что не смешать вовеки воду с маслом».

2

Драматургия Брехта, в плане рассматриваемого нами вопроса об эстетическом богатстве реалистического образа, чрезвычайно интересна еще в одном отношении.

¹ Эстетическую «дуалистичность» этого характера отмечает румынский исследователь В. Моглеску (см. его предисловие к книге: Bertolt Brecht, Teatru, ESPLA, 1958, pag. 15).

В ней особенно ярко проявляется сложность и многогранность эстетических и этических оценок персонажей и их поступков.

Именно этой чертой отличаются драмы «Жизнь Галилея» или «Матушка Кураж», эстетическое богатство и многогранность образов главных героев которых достигается несколько другим путем, чем в «Добром человеке из Сезуана» и в «Господине Пунтиле и его слуге Матти». Внутренняя противоречивость в характере и поступках Галилея и Кураж, своеобразное эстетическое богатство, присущее каждому из этих образов, получают свое художественное выражение, в частности, благодаря сложной и многосторонней системе оценок, которые Брехт дает этим героям.

Матушка Кураж — соучастник войны и ее жертва. Ее образ, так же как и образ Галилея (при всем их различии и при всей своеобразной многогранности каждого из них), — образ трагический. И Галилей и матушка Кураж не погибают в конце пьесы, но по своей эстетической доминанте это трагические образы, и их многогранность и эстетическое богатство не могут заслонить от нас этого главного качества. В этой связи нельзя согласиться с автором монографии о Брехте Женевьев Серро, которая отрицает трагический характер образов Галилея и матушки Кураж¹.

При всем том образ матушки Кураж весьма противоречив. Кто же она, героиня или мученица, жертва или виновница, потерпевшая или соучастница преступления? Как ее оценивает Брехт и как ее должен оценить зритель? Да в конце-то концов, положительный она или отрицательный герой?

В том-то все и дело, что матушка Кураж и то и другое, и положительна и отрицательна, и объект нашего сочувствия и сострадания, и объект нашего суда и приговора, а главное, объект наших размышлений, и не столько о временах Тридцатилетней войны, сколько о современности. Эта противоречивость выражена Брехтом через ряд противоречивых эстетических оценок, которые даны не дидактическим образом, а через изобра-

¹ См. Geneviève Serreau, Bertolt Brecht dramaturge, Paris, 1955, p. 36. Сам Б. Брехт прямо указывает на трагичность образа матушки Кураж (см. «Театр», 1957, № 5, стр. 170).

жение взаимоотношений Кураж с обстоятельствами, через ее столкновения с другими характерами и миром вещей. Сам Брехт в своих теоретико-критических заметках отмечает противоречивость характера матушки Кураж, которую должна раскрыть актриса, воплощающая на сцене этот образ:

«...Вайгель, применяя технику, препятствующую безоговорочному «вживанию» — эмоциональному восприятию,— играет так, чтобы представить ремесло маркитантки не как естественное, но как историческое, то есть соответствующее определенной исторической и, значит, *преходящей* эпохе, в которой война создает наилучшие условия для торговли. В этих условиях торговля также является само собой разумеющимся источником существования, но этот источник загрязнен, и мамаша Кураж находит в нем свою гибель. Противоречие между маркитанткой и матерью стало великим живым противоречием, которое изуродовало и искалечило ее самое до неузнаваемости. В сцене на поле боя, которую в обычных постановках большей частью опускают, она была подлинной гиеной. Она отдала рубашки, потому что видела ненависть своей дочери и вообще боялась насилия, и она же, как тигрица, бросилась на солдат с плащом, ругаясь и проклиная. После несчастья с дочерью она проклинала войну с такой же глубокой искренностью, как и благословляла ее в сцене, непосредственно следующей за этой. Так воплощала она противоречия во всей их остроте и непримиримости»¹.

Антивоенная тема ставится Брехтом не только в плане: война и народ, но и в плане: война и ее непосредственные виновники.

С иронической издевкой, хитроумно прикрытой простодушным сочувствием, почти что в духе гашековского героя («Швейк во второй мировой войне»), перекочевавшего на страницы пьесы Брехта, Кураж говорит: «Мне всегда жаль всяких полководцев или императоров. Они, наверное, думают, что совершают великое дело, что после их смерти будут о них говорить и памятник им поставят. Например, полководец ставит себе целью завоевать

¹ «Бертольт Брехт о теории и практике революционного театра». Публикация и предисловие И. Фрадкина, перевод Л. Колелева. «Театр», 1957, № 5, стр. 170.

весь мир, ведь нет более почетной задачи для полководца. Одним словом, они из кожи вон лезут, а потом все идет прахом из-за простонародья, которому только и нужно, что кружку пива да небольшую компанию, и никаких высших стремлений. Самые лучшие замыслы заранее обречены на провал из-за ничтожества тех, кто должен их осуществлять, ведь сам император ничего не сможет сделать, ему нужна поддержка солдат и народа, среди которого он случайно оказался, разве я не права?» Все здесь полно иронии, все здесь проникнуто мыслью о чуждости интересам народа захватнических планов поджигателей войны, все напоминает о мелком и чужом народу тщеславии и корыстолюбии зачинщиков войн.

Поднятая в «Матушке Кураж» тема личной ответственности человека за развязывание и ведение агрессивной войны продолжается Брехтом в пьесе «Приговор Лукуллу». Но здесь внимание писателя обращено не на соучастника, а на главного виновника военных авантюр.

Брехт мог бы предпослать «Приговору Лукуллу» то саркастическое посвящение, которое стоит под известной картиной Верещагина «Апофеоз войны», рисующей пирамиду черепов, над которой властвуют черные вороны. Это посвящение всем великим завоевателям прошлого, настоящего и будущего времени было бы весьма кстати рядом с заголовком «Приговор Лукуллу». Все поджигатели войн, агрессоры, «великие полководцы» — завоеватели, все колонизаторы-насильники и убийцы свободы народов находят в этой пьесе такой же страстный и беспощадный приговор, какой находит в ней Лукулл. Однако этот приговор не есть что-то искусственно заданное в завязке пьесы, он есть тот сложный, конечный результат, к которому и автор и его зритель приходят через цепь сопоставлений, раздумий, доказательств, через детальное изучение всех существенных подробностей жизни и деятельности Лукулла, всех возможных оценок этого характера, через самый беспристрастный и самый страстно заинтересованный в истине суд (суд в прямом и переносном смысле этого слова) над великим завоевателем.

Великий римский полководец-завоеватель умер, идет погребальная процессия — с этого начинается пьеса Брехта. Полный итог деяний человека легче всего и точ-

нее всего можно подвести после его смерти. Потому исходная ситуация пьесы, ее завязка способствуют постановке и решению вопроса: как оценить жизнь, деяния знаменитого военачальника.

И вот зритель как бы всходит на первую ступеньку, с которой вопрос кажется очень простым и ясным. Хоронят Лукулла — официальная точка зрения Рима на этого полководца, официозная оценка его деяний со стороны государства-захватчика весьма недвусмысленна. Глашатай возглашает:

Слушайте все! Умер великий Лукулл!
Полководец, который завоевал Восток,
Сверг семерых королей,
Наполнил богатствами наш Рим.
Перед его катафалком,
Который несут солдаты,
Шествуют виднейшие мужи могучего Рима...
Будет дивиться народ его чудесной жизни.

Этой восхваляющей Лукулла оценкой проникаются многие и многие из тех, кто провожает тело полководца. Голосу глашатая нестройно вторят восхищенные голоса:

Помните о непобедимом, помните о могучем!
Помните, как дрожали обе Азии!
Помните о любимце богов и Рима!
Помните, как проезжал он по городу
На золотой колеснице...

Велик Лукулл — «любимец богов и Рима»! Нетленна память о нем. Прекрасно его прошлое! Светом славы освящено его имя в веках. Он будет образцом для будущих поколений. Он войдет в хрестоматии, и его деяния будут изучать дети. Так в оценку Лукулла, казалось бы, входит точка зрения будущего. Хор детей славит Лукулла:

В хрестоматиях
Пропечатаны имена
Великих полководцев.
Кто хочет стать таким же,
Тот заучивает наизусть их дела,
Изучает их славную жизнь.
Нам предназначено
Идти по их стопам,
Подняться над толпой. Наш город
Горит желанием вписать,
Когда придет время, и наши имена
В скрижали бессмертных.

Секст завоеует Понт.
А ты, Флакк, захватишь три Галлии.
Ты же, Квинтилиан,
Шагнешь через Альпы!

Как сладостно заманчива слава, как заманчиво заразителен пример великой жизни Лукулла. Как хорошо быть великим завоевателем. Сколько у Лукулла подражателей среди нового поколения, воспитываемого в духе уважения к подвигам выдающегося полководца! История оценит и возвеличит это имя... Но вдруг в этот хор славословия современников врывается диссонирующая нота. Лукулл похоронен. Почести отданы. Официальная часть торжественно-траурной церемонии окончена. Зрители расходятся. И тогда солдаты по-своему прощаются с мертвым военачальником-завоевателем. У них особый счет к нему и своя оценка его деяний. Непочтительно и дерзко обзывают они Лукулла бранно-презрительной кличкой Лакалл:

Лакалл!
Мы в расчете, старый козел.
Эй, в ногу!
Пошли-ка, ребята,
Хоть здесь и богато,
Но хорошего понемногу.
Слава-то славой,
Но надобно жить...

Да, это совсем не то, что говорит официоз-глашатай. В голосах, раздающихся на улицах Рима, слышится две противоположные точки зрения. По-разному понимают Лукулла люди из народа и купцы:

Первый купец

Подумать только: он добрался до Индии.

Второй купец

Но к тому времени,
Увы, уже выдохся.

Первый купец

Помпей перед ним щенок,
Рим без него бы погиб.
Какие победы!

Второй купец

Везло!

Первая женщина

Никакой шумихой
Не вернуть мне
Моего милого Реуса,
Погибшего в Азии.

Первый купец

А кое-кто
Благодаря ему
Сколотил себе состояние.

Вторая женщина

Мой брат тоже не вернулся домой.

Первый купец

Все знают, сколько принес он Риму
Одной только славы.

Первая женщина

Если б они так не ввали,
Никто б не попался к ним на крючок.

Первый купец

Героизм,
К сожалению, вымирает.

Из этой разноголосой мозаики впечатлений еще не складывается ответа на вопрос — благодетель народа или преступник великий полководец-завоеватель, благодеяние или зло захватническая война?! Зло? — Но она обогащает Рим, дает ему рабов и золото, собственно является важнейшим средством его существования. Благодеяние? — Но она уносит жизни сыновей Рима! Она приносит и свои золотые и свои кровавые плоды. Что же дороже? Что же важнее? Вспомним, что пьеса написана в 1939 году, в год, когда фашистская Германия развязала пожар мировой войны. Вспомним об этом, и мы поймем, насколько актуальной была эта пьеса, сохраняющая, как и всякое большое художественное творение, созданное для своих непосредственных современников, свою важность и сегодня.

Итак, мы слышали голос глашатая, разноголосицу провожающих и голос солдат, мы слышали голоса купцов и голоса женщин из народа. Теперь зритель как бы поднялся на следующую ступеньку, с которой Лукулл и его деяния видны в новом свете. Так кто же он — Лукулл или Лакалл, любимец богов и Рима или «старый козел», прокливаемый солдатами, бывшими соратниками и

сподвижниками, ветеранами походов, благодетель и обогатитель Рима, осыпавший золотом город, или убийца сыновей Рима, обогривший город кровью, исторгнувший материнские слезы из глаз, одевший сестер, матерей и невест в траур? Итак, вопрос поставлен, даны два противоположных ответа, зритель задумался над вопросом, взятым в его сложности и противоречивости, противоречие намечено и вскрыто, пьеса завязана.

И вот Лукулл попадает в царство теней: здесь неподкупный и справедливый суд должен оценить его деяния и решить, чего достоин полководец — порицания или похвалы, славы или забвения и осуждения... Перенесение действия в нереальное место, в царство теней — вполне реалистический прием для Брехта, продолжающий традиции лессинговской просветительской драмы, — создание таких экспериментальных обстоятельств, в которых суть характера раскрывалась бы с наибольшей полнотой, ясностью и определенностью.

Лукулл выключается из обычной и привычной для него обстановки славословия и восхваления (за которыми, впрочем, как мы видели, стоит скрытое до времени недовольство, ропщущее осуждение и далеко не почтительное отношение некоторых слоев народа) и попадает в новую, «нейтральную», беспристрастную обстановку. В царстве теней людям уже не нужно золото, не нужны богатства, и, с другой стороны, им не грозит опасность потерять жизнь, ибо они ее уже потеряли. Брехт с помощью этой условности находит такие экспериментальные обстоятельства, в которых полно проявляется характер и которые способствуют истинному, беспристрастному и неподкупному суду над Лукуллом. И судят Лукулла люди из народа (бывший пекарь, крестьянин, учитель, куртизанка, торговка), прожившие жизнь и обогащенные, умудренные ее опытом. Этим людям Лукулл известен лишь как Лакалл. Защитник, которого просит вызвать Лукулл с «полей блаженства» — Александр Македонский, им оказывается неизвестен. А все свидетели говорят не в его пользу. Он жестоко убивал людей и разрушил пятьдесят три города. Для чего? Для добычи золота и рабов. Но и народу Рима все эти богатства, как оказывается, тоже не доставались, а шли на обогащение и без этого богатых. И свидетели и судьи склоняются к мнению о том, что Лукулл преступник. Тогда Лукулл

пытается отвести суд. Торговка, по его мнению, ничего не смыслит в войне. Но и эта увертка Лукулла разоблачается. Торговка отвечает Лукуллу: «О, я смыслю в ней! Мой сын. Мой сын погиб на войне»,— и рассказывает историю гибели своего сына и мучений матери. И суд признает: «Мать погибшего смыслит в войне».

Но вот вопрос вновь осложняется: оказывается, война принесла и некую пользу крестьянину. Солдаты Лукулла принесли с Востока в Рим вишневые деревья, о которых крестьянин с восторгом говорит:

Когда добыча из обеих Азий
Давно сгниет, истлеет, прахом станет,
То этот лучший из твоих трофеев
Все будет жить, весною распускаясь
И белым цветом трепеща на склонах,
И всех живущих радовать цветеньем.

Однако судьи, поразмыслив, решают, что был и другой, более разумный способ добыть единственно полезный для народа трофей колоссальных завоевательных войн Лукулла — вишню. Учитель говорит:

Вишневое дерево! Это
Завоеванье мог бы он сделать
С одним человеком. А он
Восемьдесят тысяч спустил сюда вниз.

И тогда судья выдвигает обобщающий аргумент против Лукулла:

При насильях и завоеваньях
Растет лишь одно царство —
Царство теней.

Захватчики множат «недожитые жизни», они сеют смерть и не несут никакого блага никакому народу — *ни народу завоеванному, ни народу-завоевателю*. Именно в этом смысл всего разбирательства дела Лукулла и суда над ним.

Могучим и грозным приговором всем поджигателям войны, всем захватчикам звучат заключительные слова рабов:

Долго ли будут еще возвышаться
Они и ему подобные
Нелюди над людьми
И приказывать, подымая
Свои ленивые руки,

И бросать в кровавые войны
Народы друг против друга?
Долго ли
Будем терпеть их мы и все наши?

И *приговором истории* над всеми захватчиками, поработителями, колонизаторами, поджигателями войн звучит единый голос всех судей и свидетелей:

Да, да, в нети его! И в нети
Всех таких, как он!

Лукулл, как и все ему подобные захватчики,— это люди, которые заслуживают и физического и исторического небытия¹.

Так Брехт подводит своих читателей и зрителей к доказанному, всесторонне взвешенному, обдуманному, проверенному на опыте разных жизней, единственно возможному ответу, единственно верному решению, единственно истинной оценке. Так через сложность, а не миная ее, Брехт идет к простоте, так через многозначность он идет к однозначности, через многогранность к определенности и единству в оценке характера. И именно в этом процессе своеобразно раскрывается в индивидуальном художественном стиле Брехта партийная страстность, убежденность этого замечательного художника. Путь Брехта, его метод выступают как прямая противоположность метода модернистов, которые, стремясь разрушить определенность и точность этической и эстетической оценки характера, превращают последний в бесконечную многозначность. Эта пестрота качеств не сливается у них воедино, поэтому многогранность и многозначность их оценок не ведут к определенности, а множественность черт не сплавляется в единый человеческий характер. Разрушение характера через абсолютизацию его многогранности у модернистов, и создание характера, идущее через раскрытие его эстетического богатства к однозначности у Брехта,— такова коренная противоположность двух методов.

Тема мира — одна из органических тем драматургии Брехта. Она проходит красной нитью через все его твор-

¹ Приходится удивляться тому, что «Приговор Лукуллу», эта яркая и злободневная пьеса, еще не завоевала подмостки наших театров и не привлекла внимания наших режиссеров и постановщиков.

чѣство: через драмы, стихи, публицистику. В пьесе «Мать», написанной по мотивам знаменитого горьковского произведения, брехтовская Ниловна страстно убеждает женщин не поддаваться угару военной пропаганды: «Вы — убийцы. Никакой зверь не отдает своих детенышей так легко, как это делаете вы, не понимая, какая это гадость... Вашим сыновьям нечего, сыновьям нечего возвращаться к таким матерям! Стреляя во имя гнусного дела, они достойны быть застреленными. А их убийцы — вы!» Именно в этой, написанной под непосредственным влиянием творчества М. Горького пьесе заключены идейные истоки антивоенной темы в творчестве Брехта. В словах брехтовской Ниловны заключена как бы драматургическая завязка того трагического конфликта, который позже развернется в пьесе «Матушка Кураж». И идя по пути горьковского гуманизма, Брехт трактует тему борьбы за мир не пацифистски, для него антивоенная тема есть тема антиимпериалистическая.

Эти мысли проходят и через стихи («Песня о мире», «К моим соотечественникам», «Детские песни» и другие) и через публицистику замечательного художника. «Наш долг, — писал в 1950 году Брехт, — вновь и вновь предостерегать человечество, ибо ему угрожают войны, по сравнению с которыми все предыдущие покажутся детской забавой. Эти войны, без сомнения, разразятся, если вовремя не ударить по рукам тех, кто подготавливает их открыто у всех на глазах». Не позиция пацифистской проповеди абстрактного миролюбия, а проникнутая активным гуманизмом последовательного борца за мир страстная и убежденная антивоенная и антиимпериалистическая позиция характерна для Брехта.

3

Пьеса Брехта «Жизнь Галилея» — одно из самых глубоких и философских его произведений. Пьеса ставит вопрос о революционизирующей роли передовых научных открытий и идей. Пьеса эта написана в 1938—1939 годах, в канун второй мировой войны, под непосредственным впечатлением и воздействием сообщения об открытиях ученых в области атомной энергии, приведших позже, как известно, к созданию, в частности, атомной и водо-

родной бомб. В центре этого произведения стоит проблема ответственности ученых, или даже шире — интеллигенции, перед историей, перед человечеством. Это особенно остро ощущается в финальном монологе Галилея, который говорит:

«...Если ученые, запуганные своекорыстными властителями, будут довольствоваться тем, чтобы накапливать знания ради самих знаний, то наука может стать калеккой, и ваши новые машины принесут только новые тяготы. Со временем вам удастся открыть все, что может быть открыто, но ваше продвижение в науке будет лишь движением прочь от человечества. И пропасть между вами и человечеством может в один прекрасный день быть настолько огромной, что на ваши крики торжества по поводу какого-либо нового открытия ответит всеобщий вопль ужаса».

Брехта волнуют вопросы, с кем идет и во имя чего борется наука, какова должна быть линия жизненного поведения ученого и др. Во имя острой и глубокой постановки этих вопросов во всей их реальной сложности Брехт дает сложную, диалектически противоречивую систему эстетических и этических оценок персонажей и их поступков. При этом сложность и противоречивость этих оценок вовсе не перерастает в релятивизм, в неопределенность. Эта многогранность есть отражение той сложности, которая присуща явлениям действительности.

Центральным и кульминационным событием этого поистине трагического произведения становится акт отречения Галилея от своих воззрений. Прав Галилей или нет? Нужно было отречься или нет? Мудрый это поступок или трусливый? Необходимый в своей вынужденности или позорный в своей исторической значимости? Каков же Галилей, кто он: трагический герой? Возвышенная личность ученого? Жалкий, ничтожный трус и низменный предатель прогресса и науки? Смешной старик, слишком любивший вино и плотские радости жизни, чтобы принять муку, выпавшую на долю другого борца за истину — Джордано Бруно? Кто он, этот Галилей, и каков его поступок: героический, трагический, комический, возвышенный, прекрасный, низменный, безобразный? И ведь от ответа на этот вопрос, от эстетической и этической оценки здесь зависит и идейно-художественное звучание и активно-действенная сила пьесы.

И вот это-то кульминационное событие — отречение — и освещается Брехтом светом разных этических и эстетических оценок, из взаимодействия, спора, взаимоисключения и взаимоутверждения которых складывается одна, ясная, определенная, точная, вобравшая в себя огромный жизненный материал оценка. И именно эта сложность, включенная путем «снятия» в конечную оценку, и создает впечатление жизненной полноты и реальности образов.

Может ли ученый изменить истине? *Нет*. Но ведь отрицательный ответ может в условиях наступления католической реакции или в условиях разгула фашизма не только закрыть ученому возможность вести дальнейшие исследования, но и лишить его жизни, а науку лишить выдающегося ее деятеля! Так, может быть, можно дать утвердительный ответ? *Да*, в известных условиях ученый может поступаться своей совестью, ибо что толку согреть на костре, как Джордано Бруно, разве это не есть худшее и наивнейшее донкихотство; плетью обуха не перешибешь, не лучше ли маленькой изменой истине купить возможность вести дальнейшую научную работу, столь нужную людям, столь важную для человечества. Ведь люди в конце концов поймут вынужденность и необходимость твоего, Галилей, отступления, твоего, Галилей, отречения и поймут ложность этого отречения и истинность истины.

Но твое отречение, Галилей, может не только продлить на многие десятилетия пагубное для жизни людей заблуждение, не только заставить миллионы верить в то, что солнце вращается вокруг земли, а земля вокруг папского трона, но и остановить прогресс в науке — ведь на тебя, Галилео Галилей, смотрит человечество, и от того, сдашься ты или нет, зависит успех исследований Декарта и сотен твоих учеников, последователей, коллег. Так, может быть, все-таки — *нет*?

Но ведь ты любишь жизнь, и ты имеешь на нее право не меньше, чем кардинал-инквизитор, и даже больше, чем сам папа: кто через 300—400 лет будет помнить папу-реакционера или папу «ученого» Урбана VIII (в прошлом кардинала Барберини)? Никто, кроме историков, а ведь им поклонялся и перед ними трепетал весь мир. А тебя, Галилео Галилей, будут помнить и через 300, через 400 и через 500 лет — ведь ты обогатил челове-

чество новыми знаниями. Тогда, пожалуй, — *да*. Однако как же так, ты хочешь сам отречься от этих знаний?! Ты же сам этим отречением закрываешь дорогу людям для истины, для знаний. Так, может быть, — *нет*, истине нельзя изменять!

Да, Брехт видит всю сложность проблемы, и его Галилей выступает в той жизненной сложности и эстетической многогранности, которая ни на йоту не упрощает ее. Брехт и его Галилей дают совершенно точный и однозначный ответ на поставленный вопрос. Но эта однозначность не снимает, а интегрирует его сложность и этико-эстетическую многогранность.

В основе пьесы лежит трагическая коллизия между учеными, совершившими великое открытие, и клерикальной реакцией, между истиной и исторически временной невозможностью ее победы. Трагизм этого противоречия глубоко осмысливается самим Галилеем и его учениками. Сагрето говорит:

«Галилей, я вижу тебя на ужасном пути. Это ночь несчастья, когда человек видит истину. И это час ослепления, когда он верит в разум человеческого рода. О ком говорят, что он шагает с открытыми глазами? О том, кто идет на гибель. Как могут власть имущие оставлять на свободе того, кто знает истину, хотя бы это была истина о самых отдаленных созвездиях? Как не устранить того, кто хочет устранять заблуждения?»

Активность раздумий и сознательность сопротивления Галилея натиску клерикальной реакции делают фигуру великого ученого трагической.

Вот Галилей вспоминает своих предшественников и гордится силой их разума и их мужеством:

«...Да взволнуйся же ты, человек. Ведь то, что ты видишь, еще не видал никто. Они были правы!»

Сагрето. Кто они? Ученики Коперника, да?

Галилей. Да, и тот, другой. Весь мир был против них, а они были правы».

И этими утверждениями Галилей как бы отвечает «*нет*» (истине нельзя изменять!) на основной вопрос пьесы. Но это еще пока очень наивное «*нет!*», основанное на уверенности, что все люди посмотрят на небо, увидят его в истинном свете, поверят своим глазам и примут истину независимо от того, выгодна или невыгодна она церкви.

Все эти проблемы не безобидны, они больно задевают непосредственные интересы господствующих в обществе реакционных сил — католической церкви, светской феодальной власти. Но Галилей твердо верит в то, что его аргументы дойдут до всех. И он высказывает эту веру в разговоре со своим учеником.

«С а г р е д о. Значит, есть только звезды и планеты? А где же тогда бог?»

Г а л и л е й. Что ты подразумеваешь?

С а г р е д о. Бог где, бог?

Г а л и л е й (*гневно*). Там его нет. Так же, как его нет и здесь, на земле, если там имеются существа, которые хотели бы его разыскать у нас.

С а г р е д о. Так где же все-таки бог?

Г а л и л е й. Разве я богослов? Я математик.

С а г р е д о. Прежде всего ты — человек. Я спрашиваю тебя, где же бог в твоей системе мироздания?

Г а л и л е й. В нас самих, либо нигде.

С а г р е д о (*кричит*). Ведь так же говорил сожженный!

Г а л и л е й. Так же говорил сожженный.

С а г р е д о. За это он и был сожжен. Еще не прошло десяти лет с того дня...

Г а л и л е й. Потому что он не мог доказать этого, потому что он только утверждал».

О, какая наивность гения! Галилею кажется, что достаточно иметь доказательства, чтобы убедить клерикалов в истинности своей теории мироздания, в которую не умещается бог.

Но вот начинается научный диспут Галилея с представителями официальной клерикальной науки, с теологами. Галилей хочет пустить в ход свои доказательства. Но его зримым и весомым аргументам никто не внимлет. «Ученые» отказываются даже взглянуть в подзорную трубу — телескоп. Они отвечают Галилею цитатами из Птоломея, из Аристотеля, из библии. Для них цитата — высший авторитет, высший аргумент в научном споре. Будучи в состоянии теоретически доказать верность своей гипотезы, Галилей оказывается практически лишенным этой возможности. Он вынужден с горечью признать:

«Я привык уже к тому, что господа на всех факультетах перед лицом фактов и открытий закрывают глаза и делают вид, что ничего не происходит. Я показываю

вам свои заметки, и вы ухмыляетесь, я предоставляю в ваше распоряжение подзорную трубу, а мне приводят цитаты из Аристотеля. У него не было подзорной трубы».

Его аргументам никто не внимлет. Его доводы побиваются цитатами. На его зримые доказательства сознательно закрывают глаза. Логика придворного математика и философа, спорящих с Галилеем, такова: я не буду смотреть в трубу, так как я знаю, что я увижу, а если я увижу не то, что я знаю, то я не поверю глазам своим, ибо иначе: «К чему все это поведет?» — к неверию! Галилей пытается возразить: «Полагал бы, что, как ученые, мы не должны спрашивать себя, куда может повести истина». На что философ в ярости кричит ему: «Господин Галилей, истина может завести куда угодно».

Как сложно, как невыносимо мучительно бороться в таких условиях за истину! Но в характере Галилея есть могучее героическое начало ученого-бойца. Он не позволяет даже чуме нарушить расписание своих опытов. Он не покидает зачумленный город и продолжает свои исследования в самой грозной и опасной для жизни обстановке. Это воистину пир человеческого разума во время чумы¹.

Галилей прогоняет своего бывшего ученика за то, что он, зная истину, во имя собственного благополучия поступается ею.— *Нет!* Не поступаться правдой! — отвечает этим Галилей и самому себе, нет — не сдаваться, драться за истину. «Не говорите ничего о трудностях, — говорит Галилей своему ученику, убоявшемуся декрета конгрегации. — Я не позволил даже чуме помешать моим наблюдениям. И я говорю вам: тот, кто не знает истины, тот просто невежда, но кто ее знает и называет ложью, тот преступник».

Отход от истины при любых условиях, во имя чего угодно — преступление. Это еще один морально-эстетический аспект оценки отречения самого Галилея.

¹ Заметим для точности следующее: помимо трех редакций пьесы «Жизнь Галилея», Брехт оставил нам своего рода четвертую редакцию пьесы — ее сценический вариант, приготовленный при непосредственном режиссерском участии драматурга. В этой «четвертой» редакции сцена чумы выброшена. Бесспорно, что Брехт жертвует этой сценой во имя большей определенности своей позиции, во имя более четкого выявления осуждающего отношения к отступничеству Галилея. Многогранность характера не должна перерасти в его релятивность — таково внутреннее убеждение Брехта.

Через всю пьесу Брехт проводит остро актуальную мысль о том, что ученый должен задумываться над общественными последствиями своих поступков и своей научной деятельности. Даже самая, казалось бы, отвлеченная от земных интересов сфера — небо, звезды — имеет величайшее практическое значение, и открытие, сделанное даже в этой области, так или иначе отзывается на всем ходе общественной жизни. Это понимает и сам Галилей («Зачем они помещают небо в центр мироздания? Да затем, чтобы престол святого Петра мог стоять в центре земли»). Это понимают и враги Галилея (философ говорит: «Если им позволить, они разрушат нам все звездное небо»). Это понимают и его друзья и сторонники и рядовые люди, вчера еще не задумывавшиеся об отношении земли к небу и неба к земле.

У Брехта показаны сила и мощь истины, добытой ученым, и раскрыто то положение, что великая истина, на каком бы участке науки она ни была добыта, имеет всемирно-историческое значение и отзывается на всем ходе духовной жизни людей, на всем процессе общественного развития.

У Брехта открытие Галилея дано в его революционизирующем обществе значении. Маленький монах, задумавшись об открытии Галилея, говорит: «К чему после этого все терпение, вся покорность в нужде, к чему это все, какой в нем смысл? На что годно после этого священное писание, которое все объясняло и обосновало необходимость пота, терпения, голода, покорности, а теперь вдруг оказалось полным ошибкой?» И далее: «Нет никакого смысла в нашей нужде; голодать — это значит ничего не есть, а не испытывать свои силы; трудиться — это значит просто гнуться и таскать, а не совершать подвиги». Из всех этих размышлений маленький монах делает вывод о том, что нужно утаить истину от народа, ибо это лишит его веры в необходимость его страданий и приведет к еще более тягостному положению крестьян, которые будут бедствовать уже без веры в необходимость своих бедствий.

Галилей опровергает идею о лжи, необходимой во имя блага и спокойствия народа. Ложь не может быть благом для крестьян («Я вижу их божественное терпение, но где же их божественный гнев?»).

Галилей отвергает и другой аргумент, обычно привлекаемый для оправдания человека, поступающего истинно во имя личного благополучия. Ученый выступает против своеобразной теории самотека: само собой все образуется, истину не надо ни открывать, ни проповедовать, ни защищать — она сама пробьет дорогу, на то она и истина.

«Г а л и л е й. ...Сумма углов треугольника не может быть изменена согласно потребностям церкви. Пути летящих тел я не могу вычислять так, чтобы эти расчеты могли заодно объяснять поездки ведьм верхом на метлах.

М а л е н ь к и й м о н а х. А не думаете ли вы, что истина — если это истина — выйдет наружу и без нас?

Г а л и л е й. Нет, нет и нет! Наружу выходит ровно столько истины, сколько мы выводим. Победа разума может быть только победой разумных».

Галилей у Брехта — это тип гуманиста эпохи Возрождения. Галилею ничто человеческое не чуждо. Он земной, в этом его сила, его величие и мощь. Он говорит:

«Я ценю утехи плоти. Я не терплю трусливые душонки, которые называют их слабостями. Я говорю: наслаждаться тоже нужно уметь».

Но здесь, в этих земных чертах характера Галилея, при данном состоянии мира заключены и некоторые из истоков его отрицательных черт и поступков, его измены истине, измены самому себе.

Вызванный на допрос в застенки инквизиции Галилей борется сам с собой. Брехт не показывает нам самого Галилея в этот момент. Он находит другое, может быть более сценическое решение художественной задачи, нежели прямое изображение допроса Галилея на заседании инквизиции 22 июня 1633 года. Борьба двух начал в характере Галилея, телесного и духовного, дана в блистательной 13-й сцене пьесы через изображение контраста, столкновения «наследницы галилеевой плоти» — его дочери Вирджинии, и наследников галилеева духа — учеников великого ученого. Дочь молит бога надумать Галилея смалодушничать, сдаться, отречься, ученики Галилея выражают надежду и уверенность в его стойкости, героизме, в верности истине. И эти два мнения спорят на

сцене как две стороны самого Галилея, они как бы олицетворяют разлад в сознании ученого¹.

Вирджиния страстно, самозабвенно, исступленно молит бога о том, чтобы Галилей сдался, отрекся от своего учения.

И одновременно разворачиваются споры учеников, полные веры в силу человеческого разума, в стойкость и героизм ученого, во всепобеждающую мощь истины.

«А н д р е а (*кричит*). Они не осмелятся на это! Но даже если так, он не отречется. Тот, кто не знает истины, тот просто невежда, но тот, кто знает истину и называет ее ложью, тот преступник.

Ф е д е р ц о н и. Я тоже не верю этому, и я не хотел бы жить, если он поступит так. Но ведь у них сила.

А н д р е а. Не все можно сделать силой».

И далее: «М а л е н ь к и й м о н а х. ...Никакое насилие не может сделать невидимым то, что уже было увидено».

И еще далее: «А н д р е а. Не все можно сделать насилием. Насилие не всевластно. Итак, глупость побеждена; она уже не будет неуязвимой. Итак, человек не боится смерти».

Но вот раздается колокол святого Марка. И (эта сцена замечательно решена в режиссерском отношении в театре Брехта) в темноте, озаряемой отсветами где-то вдали пылающего костра, раздаются голоса герольдов, читающих на разных языках текст отречения Галилея.

«Несчастлива страна, в которой нет героев»,— восклицает Андреа. Это как бы духовное начало самого Галилея осуждает его за измену истине. Но Галилей находит контрафоризм, перекрывающий этот и утверждающий иную моральную правду, дающий совершенно иную эстетическую и этическую оценку происшедшему: «Нет! Несчастлива та страна, которая нуждается в героях».

Если истина нуждается в героизме, чтобы ее защищать, то «не все благополучно в Датском королевстве», как сказал один из героев Шекспира.

¹ Нужно сказать, что такое отражение одного характера (Галилея) в нескольких (дочь — ученики) очень сближают поэтику Брехта с некоторыми чертами, с которыми мы сталкиваемся в поэтике Достоевского и, с другой стороны, в поэтике Толстого. Кстати сказать, тема «двойничества» зарождается у Б. Брехта уже в одной из ранних его пьес «Святая Иоанна скотобоен». Ниже мы подробнее остановимся на этом вопросе.

Винovat или прав Галилей? Трагическая вина или трагическая беда Галилея его отречение? Кто виноват: век или человек? Эпоха или личность? «Состояние мира» или «состояние духа»? Не сразу отвечает на эти вопросы Брехт. Для него ответ на этот вопрос не заранее задан, а является *итогом* исследования, *выводом* из доказательства. И зрители должны вместе с автором проделать весь сложный путь разыскания истины.

Галилей, купив ценой своего отречения от истины возможность жить (что для него равнозначно возможности работать — «О, я ведь раб моих привычек», — говорит он), пишет свои «Беседы». Убедившись в этом, Андреа решает, что Галилей был прав, отрекшись от истины:

«А н д р е а. Вы спрятали истину. Спрятали от врагов. Да и в области нравственности вы на столетие опередили нас... Мы рассуждали так же, как люди толпы: «Он умрет, но не отречется». Вы вернулись: «Я отрекся, но буду жить». Мы сказали: «Ваши руки замараны». Вы ответили: «Лучше замараны, чем пусты».

Г а л и л е й. «Лучше замараны, чем пусты!» Звучит реалистически. Звучит по-моему. Новой науке — новая нравственность».

Казалось бы, решение найдено. Ответ дан: можно во имя жизни и науки отречься от истины. Ведь это будет всего лишь тактический ход. Ведь стратегия борьбы за истину может прийти на известном участке фронта в противоречие с тактикой. Характер нравственно-эстетической оценки поступка Галилея еще и еще раз осложняется, меняется, претерпевает переход в свою противоположность. И амплитуда колебаний нравственно-эстетических оценок Галилея и его действий есть вместе с тем амплитуда размаха самого этого характера, взятого в крайних точках его развития. Здесь явственно чувствуется горьковская традиция в творчестве Брехта, о чем мы скажем еще ниже.

Да, решение найдено — с ним согласны и Андреа и Галилей.

И далее идет каскад афоризмов (тоже невольно и, очевидно, не случайно напоминая афористичность речи героев горьковских драм), которые укрепляют нас в верности решения, найденного героями:

«Страдальцы нагоняют на меня скуку».

«Несчастье происходит из неправильных расчетов». «Когда имеешь дело с препятствиями, то кратчайшее расстояние между двумя точками может оказаться криволинейным».

«...Вы просто отстранились от безнадежной политической драки с тем, чтобы продолжить ваше настоящее дело — науку».

«Наука знает только одно мерило — вклад в науку».

Что может быть убедительнее этого ответа, этой оценки, этого решения? Казалось бы, все ясно.

И некоторые критики Брехта принимают это решение проблемы за последнее и окончательное. Ганс Майер, говоря о «теме капитуляции и компромисса» (которую вернее было бы назвать поиском источников духовной стойкости) в творчестве Брехта и уделяя, естественно, в связи с этим особое внимание «Жизни Галилея», пишет: «...В нечеловеческие времена, погруженные в ложь и террор, может возникнуть противоречие того, что следует говорить, с тем, что следует делать. Все пьесы и стихи Брехта времен Третьей империи, на первый взгляд, посвящены теме *капитуляции* и компромисса. Но если всмотреться более внимательно, то здесь есть компромиссы и компромиссы, есть жалкий компромисс арийского мужа, разводящегося с еврейкой-женой, соблюдая флёр озабоченности ее судьбой, но тут есть и капитуляция, о которой поет матушка Кураж: она поет о тех людях, которые охотно восстали бы, но которые присоединяются к хору из-за своего маленького голоса и поют вместе с хором. Это так называемое внутреннее возмущение, которое не направляет общественная ясность и умение видеть подлинных врагов»¹.

Ганс Майер пишет, что в своей основе такая капитуляция (так называемая реальная политика и житейская мудрость) вызвана сущностью общества, которое добрым людям не позволяет быть добрыми без того, чтобы они не околели с голоду.

Героиня пьесы «Добрый человек из Сезуана» должна признать, что она не знает, как поступить. Она не может быть одновременно доброй и к себе и к остальным. Г. Майер говорит, что Брехт доказывает неизбежность гибели доброго человека, если он не начнет петь в хоре

¹ Hans Mayer, *Literatur der Übergangszeit*, Berlin, 1949, S. 236.

и не станет злым человеком. Очевидно, что тема капитуляции и компромисса есть одна тема, замечает Г. Майер и далее пишет: «Но есть и компромиссы другого рода. Чудесно изобразил их Брехт в своем «Галилео Галилей». Перед нами великий мыслитель, который одарен ясностью мысли, и хочет сохранить себя для науки. Но тогда он должен вступить в конфликт с инквизицией. Он может, однако, формально отречься и одновременно работать дальше. Это конструктивный компромисс человека, который знает правду и хочет передать ее дальше. С наставлениями о предосторожности отпускает Галилей своего ученика, который должен вывезти его книгу. Ученик должен быть осторожен, «когда он проедет в Германию и повезет правду под своим плащом». Итак, две формы компромисса: ограниченное чувствами внутреннее сопротивление, которое, выдыхаясь, сдает, и материальное и духовное сопротивление, которое скрывает, замалчивает, чтобы действовать дальше»¹.

Ганс Майер упрощает весьма острую проблему, которую Брехт неоднократно ставит в своих пьесах: как-вы должны быть формы сопротивления реакционной силе, исторически временно оказавшейся силой мощной и на данном этапе общественного развития временно несокрушимой? Можно ли идти на компромисс с этой силой? Возможно ли примирение при внутреннем протесте? И так далее. Весь этот круг проблем для Брехта был остро актуален.

Значительная часть немецкой передовой интеллигенции с приходом фашизма к власти покинула пределы Германии и включилась в борьбу с фашизмом извне. Но в Германии остались некоторые видные деятели культуры, например, такие крупные немецкие писатели, как Келлерман, Гауптман. Эти люди ушли во «внутреннюю эмиграцию», они не отдали свое перо в услужение фашизму, но и не смогли вступить в активную борьбу против него. Многие прогрессивные деятели Германии, находясь вне страны, клеймили позором этих оставшихся «в стороне» от борьбы с гитлеризмом деятелей культуры. Брехт своим Галилеем как бы показывает всю трудность данной проблемы и невозможность такого лобового ее решения.

¹ Hans Mayer, Literatur der Übergangszeit, Berlin, 1949, S. 237.

Брехт признает за такого рода пассивным сопротивлением фашизму некоторую долю исторической правомерности и пользы. Это пассивное сопротивление, являясь самой низшей ступенью, зачаточной формой борьбы против фашизма, не идеализируется Брехтом, но и не отвергается им окончательно. И действительно, когда через шесть лет тот же Келлерман после освобождения Германии выступил как крупный художник, приветствовавший освобождение советскими войсками Берлина от ига фашизма, то вся гибкость и неупрошенность постановки вопроса Брехтом в Галилее были как бы еще раз проверены на практике и подтверждены фактами истории. Однако Брехт (в отличие от Ганса Майера!) вовсе не ставит здесь точку. Он показывает, что, во-первых, есть принципиальная и существенная разница между низшими и высшими формами сопротивления реакции, что, во-вторых, идеалом являются именно высшие героические формы борьбы, и, в-третьих, что есть такие ситуации и моменты, которые требуют всего мужества и всех духовных сил человека, требуют активного сопротивления, борьбы, самоотверженности и даже самопожертвования. Существуют ситуации, в которых человек оказывается перед неминуемым выбором между героизмом и предательством. И действительно, если, например, вспомнить светлый и цельный образ мужественного Эрнста Тельмана и если, хотя бы на мгновение, представить себе пагубные последствия хотя бы малейшего компромисса с его стороны, то станет ясно, что, отвечая на потребность и актуальные вопросы своего времени, Брехт не мог поставить точку там, где ее поставил Ганс Майер, ибо он не мог оправдать отступничество Галилея.

Вот почему сам драматург разрушает так стройно, казалось бы, построенную в его драме нравственно-эстетическую концепцию, соответствующую духу «новой науки», отрицающей «кратчайшее расстояние между двумя точками» и прямолинейность открытой борьбы. Можно ли отречься от истины, чтобы добыть новую истину?! Можно ли похоронить одну правду, чтобы иметь возможность родить другую? Нет, все это парадоксы самооправдания, слабости. У Брехта тот высший тип активного сопротивления фашизму, который был сутью жизненного поведения Тельмана и других коммунистов, в конце концов, в результате сложного исследования

вопроса, раскрывается не просто как один из возможных, а как единственно верный, последовательный и исторически истинный. Именно этот путь предстает перед зрителем как прекрасный, идеальный, как единственный путь, полно соответствующий эстетическому идеалу художника. В заключительном своем монологе Галилей снимает прежнюю оценку самому себе и своему поступку, отказывается от реабилитации, предложенной ему его учеником, и дает новую, высшую и конечную нравственно-эстетическую оценку своего отступничества. Устами Галилея здесь говорит и сам автор и сама история, ибо Брехт поднимается именно на историческую точку зрения.

Осознанность исторического смысла происходящего, сопоставление оцениваемого явления с ясно осознаваемой исторической перспективой развития проявляются в этом монологе с огромной силой.

«...Наука имеет дело со знанием, добытым с помощью сомнений. Добывая знания обо всем и для всех, она стремится всех сделать сомневающимися. Но ведь вокруг большинства населения его князья, помещики и духовенство создают искрящийся туман — туман суеверий и старых слов, туман, который скрывает делишки этих людей. Нищета многих стара, как горы, и с высоты амвонов и кафедр ее объявляют такую неразрушимой, как горы. Наше новое искусство сомнения восхитило множество народов. Они вырвали из наших рук телескоп и направили его на своих угнетателей. А эти корыстные и жестокие люди, которые жадно присваивали плоды научных трудов, внезапно ощутили холодный, испытующий взгляд науки, направленный на тысячелетнюю, но искусственную нищету, которую, оказывается, можно устранить, если устранить угнетателей. Они осыпали нас угрозами и взятками, перед которыми не могут устоять слабые души. Но можем ли мы отступить от большинства народа и все же остаться учеными? Движения небесных тел стали теперь более обозримы, но все еще непостижимы для народов движения их властителей. Борьба за измерения неба выиграна благодаря сомнениям, но зато благодаря вере все время проигрывает свою борьбу за молоко римская домашняя хозяйка. Обе эти борьбы имеют отношение к науке. Человечество, спотыкающееся в тысячелетнем тумане, слишком невежественное, чтобы пол-

ностью использовать собственные силы, не сможет использовать и тех сил природы, которые раскрываются перед ним. Зачем вы трудитесь? Я полагаю, что единственной целью науки является облегчить трудное человеческое существование...»

И наконец Галилей говорит главное для решения вопроса, поставленного с самого начала драмы: «...Я, как ученый, имел единственные в своем роде возможности. Именно в мое время астрономия вышла на рыночные площади. При этих совершенно исключительных обстоятельствах стойкость одного человека могла бы вызвать большие потрясения. Если бы я устоял, то ученые исследователи природы могли бы выработать нечто вроде гиппократовой присяги врачей — торжественную клятву применять свои знания только на благо человечества. А в тех условиях, какие получились теперь, можно надеяться в наилучшем случае на поколение изобретательных карликов, которые могут быть наняты, чтобы служить любым целям. И к тому же я убедился, Сартр, что мне никогда не грозила подлинная опасность. В течение нескольких лет я был так же силен, как и власти. Но я отдал свои знания власть имущим, чтобы те их употребляли, или не употребляли, или злоупотребляли ими, — как заблагорассудится, — для своих собственных целей. Я предал свое призвание. И человека, который совершает то, что совершил я, нельзя терпеть в рядах людей науки».

В наш век, когда полностью осуществилась мечта брехтовского Галилея и стерлась непроходимая граница между землей и небом, когда созданы советские спутники и первая искусственная планета солнечной системы, в наш век, когда революционизирующее воздействие науки проверено на практике и подтверждено практикой жизни и борьбы и опытом социалистического строительства, когда тысячи выдающихся ученых ставят свои твердые и грозные подписи во имя истины, света, мира под требованиями о запрещении испытаний атомных и водородных бомб, в наше время мысли Брехта о роли ученого, о линии его жизненного поведения, о его месте в рядах передового человечества и созданный им образ Галилео Галилея — особенно актуальны, жизненно важны, философски мудры. Брехт расширяет наше понимание современной темы в искусстве, ибо его «Галилей» в высшей степени современен.

Разные этико-эстетические оценки Галилея и его отречения вовсе не сосуществуют на равных правах в пьесе Брехта. Нет, эти разные оценки сталкиваются, взаимодействуют, взаимоопровергают друг друга, высекают искры истины одна из другой. Брехт как бы отсеивает крупинцы истины из разных точек зрения на своего героя. Но Брехт вовсе не бесстрастный наблюдатель. Он активно вторгается в процесс, ведя зрителя от ступени к ступени, от аргумента к аргументу, от одного аспекта проблемы к другой ее стороне. Ничто не укрывается от его взгляда. И все преломляется через авторскую оценку. Брехт потому так смело допускает столкновение разных оценок поступка Галилея, что у него, как у автора, есть своя, совершенно определенная точка зрения, которой не страшна ни сложность вопроса, ни тот запутанный клубок связей и опосредствований, который сплетается вокруг его героя. Нет, Брехт не упрощитель. Он приходит к той простоте, которая и есть высшая сложность и которая противоположна упрощенности. Эту особенность Брехта хорошо подметил Жоржи Амаду, который говорит, что Брехт оставил нам в наследство произведения с глубокой мыслью, с большими идеями, с высокими чувствами и в то же время смелую оригинальность формы¹.

В драмах «Жизнь Галилея», «Добрый человек из Сезуана», «Господин Пунтила и его слуга Матти», «Матушка Кураж», «Приговор Лукуллу» сложность и многогранность не только не снимают, но и способствуют определенности партийно-страстной и точной оценки изображаемого характера. Конечно, на данный характер, на его поступки, на линию его жизненного поведения можно смотреть с разных точек зрения. И эти разные точки зрения отражают интересы разных классов, разных общественных групп и социальных слоев. Брехт не боится показать эти разные и противоречивые точки зрения, ибо истина должна победить ложь не путем ее трусливого замалчивания, а путем ее убедительного опровержения. Вместе с тем Брехт умеет показать реальные противоречия, заложенные в самом предмете, он умеет показать характер в диалектике противоборствующих черт, свойств, особенностей. Однако ни наличие жизненной и эстетической многогранности характера, ни тем более

¹ «Еurore», № 133—134, p. 25.

возможность его оценки с различных точек зрения не мешают Брехту высказать одну конечную, безусловную и единственно правдивую этико-эстетическую оценку, выражающую заинтересованную, страстную, партийную точку зрения художника и отражающую эту определенность. Эту партийную страстность, эту истинность и однозначность оценки в пьесах Брехта мы должны постоянно иметь в виду, когда говорим о сложности и многогранности характеров в брехтовской драматургии и о многослойности оценок, содержащихся внутри произведения. Конечная истинная оценка у Брехта вырастает путем опровержения, исключения, а также выявления рациональных зерен (если они есть) во всех возможных этико-эстетических оценках данного характера и путем творческого нахождения такой единственно возможной вершины (партийная точка зрения), с которой характер предстает в своей определенности, в своем реальном свете, своей действительной общественной значимости.

Разные, подчас противоречивые оценки Галилея и его поступка используются Брехтом так же, как используются альпинистом противоположные уступы в расселине скалы. Он опирается на каждую из них не для того, чтобы остановиться, а для того, чтобы достигнуть вершины. Разные точки зрения, разные оценки Галилея есть не конечные, а промежуточные ступени на пути к истине, они есть те тезы и антитезы, которые, говоря гегелевским языком, «снимаются» в синтезе конечного вывода. И этот синтез есть не голое отрицание предшествующих ему точек зрения, а отрицание с удержанием положительного в них. Все это приводит к определенности эстетически многогранного образа. Именно поэтому разные оценки Галилея предстают перед нами как звенья, как ступени, как стороны сложного процесса нахождения и доказательства единственно верной конечной оценки героя — эстетического и нравственного осуждения его малодушия. Последнее и является апофеозом партийно страстной и чуждой всякой тени объективизма точки зрения художника на своего героя. Брехт как бы говорит нам — я понимаю трудность стойкости, но нужно быть стойким. И то, что это не пустая бравада, не легкомысленно браво суждение человека, не берущего во внимание всю сложность вопроса, делает конечный вывод Брехта весомым, убедительным и доходчивым.

Свидетельством того, насколько важен для Брехта конечный вывод — осуждение отступничества Галилея от истины,— являются, в частности, и некоторые детали творческой истории пьесы. Дважды возвращается Брехт к этой своей пьесе и в новой редакции усиливает критику и осуждение малодушия Галилея. Это было вызвано стремлением к более глубокому раскрытию внутренней логики самой пьесы, но главным образом — дальнейшим осмыслением современности и ее актуальных проблем.

Пьеса «Жизнь Галилея» родилась в 1938—1939 годах во время пребывания Брехта в эмиграции в Дании. Она была откликом на сделанные учеными первые шаги по пути проникновения в тайны атома и высвобождения внутриатомной энергии. Это открытие таило в себе огромные возможности, оно могло обогатить человечество и принести ему счастье, и оно могло стать источником колоссальных бедствий для всех народов в случае военного применения этих открытий. На ученых, на людей, вооруженных знаниями и интеллектуальной культурой, история возлагала огромную ответственность перед человечеством. Всякое малодушие ученого, овладевающего тайнами внутренней энергии, грозило огромными бедствиями миллионам людей. Именно этот пласт исторического подтекста пьесы требовал осуждения малодушия и отступничества Галилея.

Много лет спустя после создания первой редакции «Жизни Галилея», уже после того, как прогремели над миром страшные атомные взрывы в Хиросиме и Нагасаки, в 1947 году Брехт вновь возвращается к своей пьесе, дает ей новую редакцию, в которой *усиливает* критику малодушия своего героя. Это еще раз является подтверждением того, что отношение Брехта к своему герою вполне определено и однозначно при всей сложности проблемы и многогранности образа, и эта определенность не есть определенность предубежденности или догмы, а определенность, рождаемая в процессе всестороннего изучения и учета данной исторической проблемы в свете сложных и актуальных задач современности. Брехт любит своего героя и осуждает его за то, чего он никому не может простить — за отступничество от истины перед лицом опасности.

Идеалы Брехта воплощает вовсе не Галилей, а не-

зримо присутствующий почти в каждой сцене образ «сожженного». Не покорившийся палачам в сутанах, не отрекшийся от научных знаний даже на костре инквизиции героический еретик, чья тень в пьесе почти все время стоит за спиной Галилея — Джордано Бруно, — вот кто является воплощением нравственно-эстетических идеалов Брехта. И под этими нравственно-эстетическими идеалами была реальная почва. Решая актуальные проблемы времени на историческом материале, Брехт, естественно, не мог в этой пьесе вывести на сцену истинных героев современной Германии. Однако именно они, бесстрашные борцы-коммунисты, являлись для Брехта жизненным образцом тех качеств — стойкости, мужества, верности истине, — которые художник раскрывает как идеал, как цель духовного развития всего народа.

Конечно, Брехт не знал в те годы всех подробностей о мужестве и стойкости антифашистов, которые известны ныне, однако многое было известно уже тогда. Именно героическое поведение коммунистов, не сломленных никакими пытками, создавало в мрачной ночи, павшей на Германию, почву для брехтовской веры в возможность и историческую необходимость стойкости и мужества.

Документом потрясающей силы, свидетельствующим о несгибаемой стойкости, является ныне опубликованный текст письма вождя Коммунистической партии Германии Эрнста Тельмана к товарищу по тюремному заключению в Баутцене¹. В этом письме Эрнст Тельман ставит, в частности, и те нравственные вопросы, которые волнуют Брехта в его «Жизни Галилея»: о чертах духовного облика героя нашего времени, о необходимых качествах борца, об исторической важности, стойкости человека, знающего истину. Личностью, как пишет об этом Э. Тельман, является лишь человек, который «целиком отдает свои силы служению народу. Что же наиболее характерно для личности? То, что человек в любой момент подчиняет все свое бытие идее, стремясь достигнуть чего-то высшего». И далее Э. Тельман пишет: «...Все мы должны быть сильными, стойкими, боевыми, уверенными в будущем, ибо быть солдатом революции — это значит: хранить нерушимую верность делу, такую верность, которая проверяется жизнью и смертью; это зна-

¹ См. «Большевик», 1950, № 21.

чит: проявлять безусловную преданность, уверенность, волю к борьбе и энергию в любых ситуациях».

Таковыми людьми, нерушимая стойкость которых проверялась жизнью и смертью, были сотни революционеров-коммунистов Германии. Ныне опубликованные последние письма Августа Лютгенса, Петера Харбеноля, Вальтера Хуземана, Арвида Харнака, Германа Данца, Вильгельма Тевса и других, написанные перед казнью, представляют собою беспрецедентные свидетельства верности своим убеждениям, стойкости и мужества¹.

Идеалы коренятся в действительности, отмечал В. Белинский. Идеалы стойкости и мужества в защите истины, в служении прогрессивным идеям, раскрываемые Брехтом в его «Жизни Галилея», черпались драматургом в фактах героической борьбы немецких коммунистов против фашизма.

«Галилей» Брехта, как всякая истинная трагедия, оптимистичен. И оптимизм «Галилея» вовсе не в том, что главный герой физически остается жить. *Трагедия всегда поет гимн бессмертию Человека*. Если *сатира* доказывает *смертность* всего того, что отжило свой век, всего, что должно отойти в небытие, в «царство теней» (Щедрин), в «неги» (Брехт), то *трагедия*, наоборот, раскрывает *бессмертие* всего истинно человеческого, всего светлого и прекрасного в человеке, раскрывает бессмертие даже гибнущего героя, если он нес с собой и в себе то, что необходимо людям. Именно таким был Галилей в начале своего пути. И то, что его сломали, то, что палачам инквизиции удалось довести до моральной гибели Галилея, не может убить того светлого, истинно человеческого начала, которое нес с собой великий ученый. Финальный эпизод усиливает оптимистическое звучание трагедии и бросает новый свет на все действие. Да, Галилей отрекся от истины, он сломлен, он перестает быть героем, перестает быть самим собою, перестает быть человеком, заслуживающим того, чтобы носить высокое звание ученого, а следовательно, перестает быть Галилеем. Оставшись жить, он умер. Герой же трагедии, погибнув, остается жить. Но центральный герой «Галилея» — истина и

¹ См. книгу «...besonders jetzt tu Deine Pflicht!», Brl.—Potsdam, 1948; статью И. Фрадкина «Литература антифашистского сопротивления в Германии» в сб. «Литература Германской Демократической Республики», М. 1958, стр. 86—130.

тот «сожженный», тот герой борьбы за истину, Джордано Бруно, который является носителем непокоренной правды и который все время незримо присутствует на страницах пьесы.

Да, Галилей отрекся, но этим не кончается драма, ее финал глубже, трагичней и оптимистичней. Галилей, отрекшись от истины, отрекается и от самого себя и осуждает себя. Но его ученик — Андреа везет крамольные идеи своего учителя через границу¹. Истина остается жить. И остается жить светлое, человеческое, возвышенное начало, погубленное в Галилее и возрожденное в Андреа. Смелость молодого Галилея умерла в нем, но живет в его ученике. И в этом бессмертие истины, бессмертие человеческого в Человеке, в этом неодолимость жизни, непреодолимость прогресса. Властно и мощно звучит со страниц брехтовской трагедии могучий гимн бессмертию Человека.

Оптимизм Брехта не только в показе гигантских возможностей человеческой личности, не только в умении подняться на высоту исторической точки зрения, на уровень высоких идеалов, с точки зрения которых художник осуждает в человеке одни и утверждает другие — истинно прекрасные черты, но и в том, что Брехт отражает «разумность» истории, которая через столкновения и потрясения идет вперед; он отражает неодолимость прогресса.

Дилемма *да — нет*, защищать истину или, при неблагоприятных обстоятельствах, отречься, проходит через всю пьесу. О ней думают, ее решают для себя и друг Галилея Сагрето, и ученик Галилея Андреа, и ученый Филиппо Мучус. Ученики и ученые, кардиналы и монахи выбирают для себя жизненную позицию и так или иначе отвечают на заданный жизнью вопрос. («Первый монах. Я спрашиваю, что лучше? Ошибиться в календаре на три дня с предсказанием срока лунного затмения или навек погубить душу?») И ответ на этот вопрос нелегок

¹ В последней сценической редакции пьесы Брехт снимает эту финальную сцену, оставив ее в литературном варианте произведения. И делает это Брехт все из того же желания резче и решительней подчеркнуть свое осуждение отступничества Галилея. Однако определенность оценки и беспощадная непримиримость к отступничеству и без того выражены столь ясно и недвусмысленно, что, нам думается, не было необходимости в изъятии этой финальной сцены.

не только для Галилея, но и, как это ни странно, для его противников. Борется сам с собою папа, отвечая на требования кардинала-инквизитора выдать Галилея на пытки. В Урбане VIII, который в прошлом был ученым, борются человек науки и папа — лицо официальное (эта сцена замечательно режиссерски решена в немецком театре «Берлинский ансамбль»: папа во время аудиенции, даваемой им кардиналу-инквизитору, готовится к приему послов и облачается. Пока он в светском одеянии, он решительно противится настояниям кардинала-инквизитора, но чем ближе конец церемонии облачения и чем больше Барберини превращается в Урбана VIII, тем все менее решительно он возражает против настояний кардинала-инквизитора. И, наконец, облачившись в полный папский костюм, Урбан VIII соглашается выдать Галилея инквизиции, правда, под условием не пытаться ученого, а лишь показать ему орудия пыток).

Но дело не только в этой борьбе человека и папы в Урбане VIII (здесь победа всегда будет на стороне папы!), а в том, что сами господствующие в обществе силы не могут обойтись без науки, без открытий Галилея, они нужны для улучшения мореплавания, для военного дела и т. д., развитие которых столь необходимо для господствующих классов и для церкви. И в этом, именно в этом, в исторической невозможности закрыть дорогу истине, безусловность грядущей победы Галилея и открытой им истины.

Это особенно ярко предстает перед читателем и зрителем в сцене беседы Галилея с Баллермином. Баллермин сообщает Галилею:

«...Совет постановил сегодня ночью, что учение Коперника о том, что якобы Солнце неподвижно и служит центром вселенной, а Земля будто бы не центр вселенной и движется, является безумным, абсурдным и еретическим. Мне поручено призвать вас отказаться от этих мыслей».

«— ...Ну, а факты? — восклицает Галилей. — Я понял так, что астрономы римской коллегии признали правильными те записи, которые я представил...»

Баллермин. Да, и с выражением глубочайшего удовлетворения, в самой почетной для вас форме...

Галилей. Однако...

Баллермин. Святая конгрегация приняла свое решение, не учитывая эти подробности.

Г а л и л е й. Понимаю. Тем самым всякие дальнейшие научные исследования...

Б а л л е р м и н. ...полностью обеспечены, господин Галилей, в соответствии с учением церкви, что мы не можем познать, но вправе исследовать... Вам предоставляется право использовать и это учение в виде математической гипотезы. Наука является законной и весьма любимой дочерью церкви, господин Галилей. Никто из нас не считает всерьез, что вы намерены подорвать доверие к церкви.

Г а л и л е й. Доверие иссякает тогда, когда им слишком злоупотребляют.

Б а р б е р и н и. Вот как?.. Не выплескивайте вместе с водой из ванны младенца, друг мой Галилей. Ведь и мы этого не делаем. Вы нужны нам больше, чем мы вам».

Или далее:

«П а п а. Нельзя же предать проклятию это учение и принять звездные карты.

И н к в и з и т о р. Почему же нет? Мы иначе поступать и не можем».

Итак, вопрос об отношении к истине есть не только вопрос судьбы Галилея, но и вопрос судьбы мира, его так или иначе решают для себя все персонажи пьесы. Тем самым идейно-художественным эпицентром композиции как бы становится даже не сам главный герой — Галилей, а Истина, открытая им, к которой все, в том числе и Галилей, так или иначе относятся. Выдвижение в центр внимания и в центр идейно-художественной композиции нравственной проблемы отношения к истине и самой истины, как торжества разума, пафос борьбы с заблуждениями, пропаганда высоких нравственно-эстетических идеалов сближают глубоко новаторскую драматургию Брехта с традициями поэтики просветительской драмы Лессинга.

4

Значение просветительских и особенно лессинговских традиций для творчества Брехта верно подчеркнуто и хорошо раскрыто одним из исследователей его творчества И. Фрадкиным. Последний в своей статье «Бертольт Брехт — художник мысли» пишет:

«Среди всех философских и художественных традиций прошлого, которые в себя впитывает и по-своему перерабатывает каждый писатель, Брехту как в его художественной практике, так и в эстетических воззрениях ближе всего традиции Просвещения, традиции Вольтера и Свифта, Дидро и Лессинга.

Это прежде всего сказывается в преобладающей роли рационального начала в его творчестве. Подобно Вольтеру в его философских повестях или Свифту в его «Путешествиях Гулливера» и «Сказке о бочке», Брехт в своих пьесах прежде всего выступает пропагандистом определенных философских и социально-политических идей, и этим идеям он подчиняет выбор сюжета и образов... Подобно некоторым реалистам «века разума», он в ряде случаев, дабы предоставить больший простор обобщающим умозаключениям зрителя, отвлекается от изображения конкретных бытовых деталей, абстрагируется от локальных исторических примет места и времени и с точки зрения этнографической, географической, исторической изображает древнюю Грузию или современный Синьцзян почти столь же условно, как Вольтер «болгарскую» армию в своем «Кандиде» или страны, через которые проезжают герои «Царевны Вавилонской». Объясняя и оправдывая фантастический элемент в литературе, Лессинг призывал «мыслить в духе поэзии». Брехт следует этому призыву: его пьесы полны поэтической фантазии, которая, однако, строго подчинена мысли»¹.

Вопрос о значении лессинговских традиций для драматургии Брехта неоднократно ставился в критической литературе².

¹ И. Фрадкин, Бертольт Брехт — художник мысли, журн. «Театр», 1956, № 1, стр. 155.

² Паоло Чиарини в своей статье «Лессинг и Брехт» («Sinn und Form», 9. Jahrg (1957), 1, 2, 3 Heft, S. 200) обращает внимание на некоторые важные стороны влияния великого немецкого просветителя на Брехта. Прежде всего Паоло Чиарини подчеркивает, что Брехт следует традиции Лессинга, рассматривая драматургическое произведение как проблему, как уравнение со многими неизвестными, которые раскрываются затем как решающие факторы действия. И далее Чиарини говорит о том, что даже новаторские черты драматургии Брехта не противоречат эстетике Лессинга: «Эпический характер драмы у Брехта, если не непосредственно вытекает из взглядов Лессинга, то отнюдь не противоречит им, ибо для Лессинга важна не схема построения драмы с точки зрения аристотелевских кононов, а результат, который писатель стремится достигнуть».

Важным традиционным моментом для немецкой просветительской, особенно для лессинговской, эстетики моментом, воспринятым и продолженным всей поэтикой драматургии Брехта, является идея единства прекрасного, истинного и полезного людям. Эта идея особенно ярко звучит в «Галилее».

«...Знаете ли вы восьмую сатиру Горация? Я как раз в эти дни перечитывал его, он немного помогает сохранить душевное равновесие. *(Берет небольшую книгу.)* Вот что у него говорит именно этот Приап, маленькая статуя в эсквилинских садах.

Я был стволом смоковницы бесплодной,
Когда однажды плотник, размышляя,
Что вытесать: скамью или Приапа,
Решил сомненье, вырезавши бога.

Как вы полагаете, позволил бы Гораций запретить здесь упоминание о скамье, а вместо нее в стихах поставить «стол»? Сударь, мое чувство прекрасного будет оскорблено, если фазы Венеры не будут представлены в картине мироздания так, как это должно быть. Я не могу изобретать машины для накачивания воды из рек, если не стану изучать тот великий механизм, который открывается перед моими глазами, механизм звездного неба».

Да, именно чувство красоты и желание быть полезным людям заставляет Галилея искать истину.

Роднит творчество Брехта с традициями лессинговской драматургии и особый, экспериментальный характер обстоятельств, в которые ставятся действующие лица, носители определенных свойств и идеалов, например в «Натане Мудром» — благородная мудрость, а в трагедии «Эмилия Галотти» — благородная красота. Несколько искусственные, экспериментальные обстоятельства при реальной сложности характеров — такова особенность творчества Лессинга. Именно эта традиция и взята на вооружение Брехтом. Но в его творчестве она получает новое наполнение. Ганс Майер справедливо подчеркивает:

«Все работы Брехта — это прежде всего сознательный эксперимент. Он в марксистском смысле радикальный

мыслитель, который пытается обнажить корни общественных отношений»¹.

В этом плане (в связи с экспериментальностью обстоятельств) можно говорить об известной рационалистичности построения брехтовской драмы (при этом рационализм Брехта отнюдь не исключает горячей, бурной эмоциональности его пьес).

В статье «Брехт в «Берлинском ансамбле» французский критик Доминик Фернандес подчеркивает значение рационального начала в театре Брехта: «Читая комментарии и рассуждения, которые вызывают теоретические высказывания Брехта, мы должны заметить, что этот человек утверждал среди нас большой театр идей, новый театр, предлагающий новые ценности, театр, который ставит точку над новыми мыслями»². Однако, подчеркнув эту более или менее общеизвестную истину, западная критика чаще всего стремится замолчать марксистский характер идей брехтовского театра.

Традиция высокой идейности, идущая от драматургии Лессинга, Шиллера к Брехту, оплодотворяется в его творчестве марксистско-ленинскими идеями пролетарской революционности, идеями мира, демократии и социализма.

Брехтовская вера в разум также роднит его с лессинговскими традициями просвещения. Галилей у Брехта неоднократно подчеркивает свою безграничную веру в разумное начало в человеке («Только мертвецов нельзя расшевелить доказательствами». «Да, я верю ласковой силой разума, благодаря которой он властвует над людьми. И они не могут ей подолгу противостоять». «Мыслить — это одно из величайших наслаждений человеческого рода»).

Вместе с тем следует обратить внимание на новаторство Брехта в понимании и художественном раскрытии роли человеческого разума. Признавая мощь человеческого разума и этим продолжая просветительскую драму, Брехт одновременно опровергает наивную просветительскую веру в надклассовое разумное начало в человеке, которое якобы должно привести человечество к

¹ Hans Mayer, *Literatur der Übergangszeit*, Berlin, 1949, S. 233.

² Dominique Fernandez, *Brecht en «Berliner Ensemble»*, «La nouvelle Nouvelle Revue Française», 1957, № 54, p. 1090.