

ВОПРОСЫ БРЕХТА

ЛАРС КЛЕБЕРГ

Ist das Volk unfehlbar?

1. Mein Lehrer
Der grosse, freundliche
Ist erschossen worden, verurteilt durch ein Volksgericht.
Als ein Spion. Sein Name ist verdammt.
Seine Bücher sind vernichtet. Das Gespräch über ihn
Ist verdächtig und verstummt.
Gesetzt, er ist unschuldig?
2. Die Söhne des Volkes haben ihn schuldig gefunden.
Die Kolchosen und Fabriken der Arbeiter
Die heroischsten Institutionen der Welt
Haben in ihm einen Feind gesehen.
Keine Stimme hat sich für ihn erhoben.
Gesetzt, er ist unschuldig?
3. Das Volk hat viele Feinde.
In den höchsten Stellungen
Sitzen Feinde. In den nützlichsten Laboratorien
Sitzen Feinde. Sie bauen
Kanäle und Dämme zum Wohl ganzer Kontinente und
die Kanäle
Verschlammten und die Dämme
Stürzen ein. Der Leiter muss erschossen werden.
Gesetzt, er ist unschuldig?

4. Der Feind geht in Verkleidung.
Er zieht eine Arbeitermütze ins Gesicht. Seine Freunde
Kennen ihn als eifrigen Arbeiter. Seine Frau
Zeigt die löchrigen Sohlen
Die er sich im Dienst des Volkes durchlaufen hat.
Und er ist doch ein Feind. War mein Lehrer ein solcher?
Gesetzt, er ist unschuldig?

5. Über die Feinde reden, die in den Gerichten des
Volkes sitzen können
Ist gefährlich, denn die Gerichte brauchen ihr Ansehen.
Papiere verlangen, auf denen schwarz und
weiss die Beweise der Schuld stehen
Ist unsinnig, denn es muss keine solchen Papiere geben.
Die Verbrecher halten Beweise ihrer Unschuld in
Händen.
Die Unschuldigen haben oft keine Beweise.
Ist also schweigen das beste?
Gesetzt, er ist unschuldig?

6. Was 5000 gebaut haben, kann einer zerstören.
Unter 50, die verurteilt werden
Kann einer unschuldig sein.
Gesetzt, er ist unschuldig?

7. Gesetzt, er ist unschuldig?
Wie mag er zum Tod gehn?

I.

[...] es gibt nichts, was verführerischer
sein kann als eine Frage.¹

Стихотворение Бертольта Брехта 'Ist das Volk unfehlbar?' впервые было опубликовано в 1964 г. В публикации отсутствует датировка и комментарий, однако, судя по контексту, его можно отнести к 1939 г. и написано оно, скорее всего, в Швеции.² В комментарии к русскому переводу, помещенному в московском издании произведений Брехта 1965 г., впервые указано, что стихотворение посвящено памяти Сергея Третьякова.³

Автор стихотворения вряд ли нуждается в представлении. После прихода Гитлера к власти в 1933 г. Брехт эмигрировал и поселился в датском городе Свендборге, откуда в 1939 г. переехал в Швецию, а затем – в Финляндию и далее через Советский Союз в Соединенные Штаты. Внешне сохраняя лояльность по отношению к компартии Германии (деятельность которой направлялась из Москвы), Брехт, как и,

например, его друг композитор Ханс Эйслер и философ Эрнст Блох, эстетически и идеологически принадлежал своего рода левой оппозиции. В частных беседах он позволял себе резкие и циничные суждения о сталинском режиме, но никогда не выражал официальный протест против генеральной линии ни в ходе эстетических дискуссий, ни тогда, когда его собственные друзья оказывались жертвами террора.⁴

Поэт и драматург Сергей Третьяков, гибель которого подтолкнула Брехта к написанию стихотворения, родился в 1892 г. в Латвии в семье русского учителя. В 1920-е годы он сотрудничал с Маяковским, Мейерхольдом и Эйзенштейном. В его характере открытость всему новому (футуристическая поэзия, агитки, фотография, американская немая киноэкзцентрика, репортаж, китайский театр) сочеталась со стремлением к интеллектуальной дисциплине и к аскезе, граничившей с фанатизмом. В Москве он был белой вороной. Однако он легко нашел общий язык с леворадикальными литераторами в Германии. В 1931 г. Третьяков, который владел немецким с детства, получил приглашение в Берлин читать лекции о советском искусстве и левом авангарде. Местные политики от литературы, чутко прислушивавшиеся к сигналам из Москвы, обвиняли Третьякова как противника реалистического искусства и как “троцкиста”, что уже в 1931 г. было чревато последствиями. В то же время такие деятели немецкой левой культуры, как Эрнст Отвальд, Вальтер Беньямин и Брехт, с интересом восприняли его теоретические построения относительно газеты как “романа нашего времени” и о понятии оперативной литературы.⁵ Брехт встречался с ним во время своих поездок в Москву весной 1932 г. и затем весной 1935 г.; между этими двумя встречами Третьяков издал избранные пьесы Брехта в собственном переводе.⁶ Сохранившиеся письма свидетельствуют о теплых отношениях между двумя коллегами, но не о более глубоких личных связях.⁷ 26 июля 1937 г. Третьяков был арестован прямо на больничной койке в кремлевской клинике, а 10 сентября того же года военный трибунал приговорил его к смертной казни. Следствие вынудило его подписать показания, в которых он признавал, что в течение семнадцати лет осуществлял шпионскую деятельность в пользу Японии (на что якобы согласился из-за карточных долгов). Приговор был приведен в исполнение немедленно.⁸ Уже осенью 1937 г. Брехт знал об аресте Третьякова.⁹

Впервые я прочел ‘Ist das Volk unfehlbar?’ в начале 1970-х в Москве, в доме приемной дочери Третьякова Татьяны Гомолицкой. У нее хранились отпечатки с микрофильмированного оригинала рукописи стихотворения, которые ее мать Ольга, вдова Третьякова, получила из архива Брехта в восточном Берлине. Оригинальный текст первоначально открывался словами *mein lehrer tretjakow*, однако впоследствии имя *tretjakow* было зачеркнуто, и именно в этом исправленном виде стихотворение воспроизводится во всех опубликованных вариантах.¹⁰ Ситуа-

ция была своеобразная: молодой славист из Швеции, дочь расстрелянного Третьякова, текст 1939 г. Я писал диссертацию о советском театре 1920-х годов, и меня глубоко заинтересовала фигура Третьякова как точка пересечения судеб Мейерхольда, Эйзенштейна и Брехта, в которой художественный авангард встречался с левой политикой. Позиция Брехта, как мне думалось, открывала возможности для политического театра, подлинный герой которого не тот, который действует на сцене, а тот, кто сидит в зрительном зале.¹¹ Когда я в Москве читал стихотворение в обществе дочери расстрелянного Третьякова, абстрактные эстетические вопросы обретали предельно конкретный контекст.

Стихотворение на смерть Третьякова было написано в тот момент, когда советский террор загнул Брехта лично. На фотокопии из берлинского архива имя *tretjakow* вычеркнуто, но легко прочитывается. По поводу зачеркнутого возникли вопросы, особенно в связи со следующими словами из стихотворения: “*Sein Name ist verdammt. / Seine Bücher sind vernichtet. / Das Gespräch über ihn / Ist verdächtig und verstummt.*” Что имел в виду Брехт, обращая слова прощания к своему “учителю” в стихотворении, которое он никогда не публиковал? Когда именно было зачеркнуто имя Третьякова, и зачеркнул ли его сам автор? Как это свидетельствует о значении самого имени Третьякова для Брехта?¹²

“*Ist das Volk unfehlbar?*” принадлежит жанру скорбной элегии и как таковое отвечает определенным традиционным образцам. Среди них – тематическая последовательность обращение (инвокация) / выражение скорби / поиск утешения и диалогическое построение с речитативом и рефреном, последний в форме повторяющегося вопроса.¹³ Стихотворение состоит из семи строф, каждая содержит вопрос в последней строке. В вопросе повторяется одна и та же фраза: “*Gesetzt, er ist unschuldig?*”, которая означает приблизительно “предположим что он невиновен”. Каждая строфа выстроена в соответствии с одной и той же риторико-дидактической формулой: сначала одна или несколько посылок, затем вопрос. Контраргументы не приводятся. Но повторяющийся вопрос каждый раз звучит по-разному, в зависимости от изменяющихся посылок. Стихотворение представляет собой своего рода диалог, в которой различные дискурсы отражаются друг в друге и создают друг другу критическую оппозицию. В первой строфе слышится голос автора, который констатирует факты: “*Mein Lehrer / Der grosse, freundliche / Ist erschossen worden, verurteilt durch ein Volksgericht.*” Притяжательное местоимение “*mein*” отсылает к субъекту речи. Автореференции обнаруживаются и в четвертой строфе, но уже в вопросе: “*War mein Lehrer ein solcher?*” Личные местоимения “*ich*” и “*wir*”, подобно формам обращения “*du/Sie*” – общепринятые в жанре надгробной лирики – наоборот, полностью отсутствуют. Если в строфах 1 и 4 звучит голос самого по-

эта, то в строфах 2 и 5 слышится полный подозрительности коллективный “голос народа”. Наконец, в строфах 3 и 6 тон стихотворения приобретает резкое звучание железной сталинской риторики: “Der Leiter muss erschossen werden”, а также “Was 5000 gebaut haben, kann einer zerstören”. Композиционно строфы 1-2-3 воспроизводятся с вариациями в строфах 4-5-6, после чего следует заключительная строфа 7, которая состоит из двух вопросов.

Стихотворная форма характерна для брехтовской манеры 1930-х годов: свободный стих, в котором акцентуация и разделение на строки имеет явно “гестическую” функцию.¹⁴ Строки сильно различаются по длине, как и предложения, но не в одних и тех же фрагментах: количество переносов (анжамбеманов), которые тормозят чтение и создают новые акценты, наоборот, растет. Стих то пишется в свободном ритме, то упорядочивается некоторой метричностью (ямбической или анапестической), особенно в рефрене “Gesetzt, er ist unschuldig?” В последней строке эта тенденция нарушается последовательностью шести односложных слов: из двух грамматически возможных форм “zum Tode” и “zum Tod” Брехт выбирает последнюю, а вместо общепринятого глагола “gehen” ставит укороченную форму “gehn”. Эти шесть односложных слов в последней строке создают возможности неоднозначного ритмического прочтения, что производит впечатление двусмысленности, “плывущего” смысла.¹⁵

Диалог идет не только между строфами, но и внутри каждой строфы между посылкой и завершающим строфу повторяющимся вопросом. В строфе 5, где слышится “голос народа”, – аргументация, как кажется, противоречит сама себе. Когда поэт говорит, что “Über die Feinde reden, die in den Gerichten des Volkes sitzen können / Ist gefährlich, denn die Gerichte brauchen ihr Ansehen”, он как будто имеет в виду, что любое возражение против законности действий террора абсурдно: даже среди высших законодателей могут прятаться саботажники. Возражение, заключенное в вопросе “Gesetzt, er ist unschuldig?” с каждым повторением становится все более настоятельным. В то же время вопрос, вынесенный в заглавие ‘Ist das Volk unfehlbar?’, все более утрачивает риторический характер. Если решения, которые принимаются “во имя народа”, ошибочны, то где же тогда этот самый “народ” в Москве 1939-го года?

Когда поэт классической традиции брался за лиру, дабы оплакать смерть друга, учителя или соратника, он соблюдал ряд риторических конвенций, которые отличаются высокой поэтической живучестью. В элегии или надгробном стихотворении поэт сначала обращается к читателю, изображая покойного в выгодном свете в противоположность живым, а также как образец для живых (включая и самого певца). Далее поэт оплакивает потерю и наконец берет на себя задачу переосмысления

утраты как нового обретения. Такая структура встречается еще в XX веке у таких авторов элегического жанра как Цветаева, Маяковский и У. Х. Оден.¹⁶ В стихотворении ‘Ist das Volk unfehlbar?’ почти ничего не остается от характерных для надгробной элегии жалоб на несправедливость смерти; нет в нем и диалога между поэтом, усопшим и живыми. Необходимое с точки зрения жанра заключительное обращение к слушателю с призывом сплотиться перед лицом утраты во имя жизни вообще отсутствует. Смерть и смертный приговор выступают здесь в качестве неоспоримых фактов, которые можно только констатировать. Можно сказать, что хорошо начитанный в классической поэзии Брехт здесь пишет анти-элегию: он пробуждает в читателе жанровые ожидания только для того, чтобы их обмануть. Систематически играя с конвенциональными формами, Брехт добивается того, что их конвенциональная природа становится особенно очевидной.¹⁷

II.

Auch den Schrecken sehend in den Augen derer,
die wir geschätzt haben, lernen wir, sagt Me-ti.¹⁸

Если вопрос выступает у Брехта самой важной риторической фигурой, то учение оказывается его центральной темой.¹⁹ В стихах и драматургии, равно как и в теории театра, понятия “учиться”, “учитель”, “обучение” подвергаются постоянной обработке и проблематизации. Можно утверждать, что как только мы наталкиваемся в брехтовских текстах на слова “lernen” или “Lehrer”, мы оказываемся на заминированном поле. Вот небольшой пример. В юбилейном сборнике *Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag* (1955 г.) мы не найдем среди торжественных речей с парнаса ГДР никакого приветствия от Брехта. Зато включен текст Ханса Эйслера, брехтовского соратника по борьбе против анти-модернистского течения в марксизме, которое возглавлял Лукач. Текст Эйслера следует читать как выраженную от собственного лица и от лица Брехта благодарность за комиссарское и профессорское истолкование марксизма, которым Лукач досаждал им в течение многих лет. Полностью текст звучит следующим образом: “Ich bewundere Georg Lukács, den grossen Gelehrten, den edlen und reinen Menschen, von dem wir gelernt und noch zu lernen haben. – Hanns Eisler.”²⁰

Для Брехта отношение между “учителем” и “учиться” всегда диалектично: хороший учитель – это авторитет, который принуждает ученика думать и делать выводы самостоятельно, тогда как плохой учитель заставляет верить не рассуждая. Иногда утверждают, что Брехт видел в Сергее Третьякове своего учителя марксизма или эстетики, но это скорее всего легенда: она не подтверждается ничем, ни в их корреспонден-

денции, ни в свидетельствах современников об их встречах.²¹ Вальтер Бенъямин рисует иную и более конкретную картину, изображая встречу Брехта с “учителем” (и сыном учителя) Третьяковым:

Brecht erinnert sich seiner Führung durch Tretjakow. Dieser zeigt ihm Moskau, ist stolz auf alles, was er den Gast sehen lässt, es mag sein, was es will. “Das ist nicht schlecht,” sagt Brecht, “es zeigt, dass es ihm gehört. Stolz ist man nicht auf anderer Leute Sachen.” Nach einer Weile setzt er hinzu: “Ja, zuletzt wurde ich allerdings etwas müde. Ich konnte nich alles bewundern, wollte auch nicht. Es ist ja so; es sind seine Soldaten, seine Lastautos. Aber eben leider nicht meine.”²²

Стихотворение ‘Ist das Volk unfehlbar?’ оканчивается строфой, состоящей из лишь двух строк, в которых все тот же вопрос о возможной невинности расстрелянного становится исходной точкой для нового вопроса: “Gesetzt, er ist unschuldig, / Wie mag er zum Tod gehn?” Этот последний вопрос не адресуется никакой высшей инстанции. В нем звучит почти клиническое любопытство в отношении приговоренного к смерти героя (его можно перефразировать так: “как он встречает смерть?”, “что он думает о собственной гибели?”).²³ Отношение к погибшему “учителю” переходит от сочувственного тона первых строк (“Mein Lehrer / der grosse, freundliche”) к интонации холодного наблюдения в заключительных строках. Но учитывая брехтовское особое употребление слов “Lehrer” и “lernen”, можно сомневаться в первом впечатлении от стихотворения, в котором нам видится, от строфы 1 к строфе 7, постепенное дистанцирование автора от героя. Читая брехтовские тексты, не следует недооценивать его всеразрушающую иронию. Слова “Mein Lehrer”, даже с эпитетами “der grosse, freundliche”, не обязательно выражают безграничное сочувствие. Разве не звучит в стихотворении, прежде всего в строфах 3 и 6, эхо утомительной дидактики, к которой был склонен и сам Третьяков? И тот язык, который выносит ему смертный приговор – разве это не собственный язык “учителя”? А то средство, которого требует “народ” – непримиримая борьба с врагом – разве не то же самое, что он сам требовал в иных ситуациях?²⁴ В то же время, здесь нет и тени морализаторства. Даже на этом театре Брехт остается зрителем. Он констатирует правила игры, наблюдает за разворачиванием спектакля и приглашает читателя заняться тем же, причем скорее из научного интереса чем из человеческого. Театральный бинокль не дрожит в его руке, даже когда вывод становится ясным как день: Советский Союз, оплот антифашизма, сам превратился в фашистское государство; и если любого гражданина можно осудить за шпионаж и затем расстрелять, то вопрос только в том, каким языком надо пользоваться и кто определяет правила игры.²⁵

В рамках этой работы я не могу дать ответ на вопрос о позиции Брехта или о том, какова была его реакция на печальную судьбу Третьякова. Стихотворение не ставит перед собой такую цель. Следует думать не о том, что оно означает, а о том, как оно означает – именно это последнее Беньямин рассматривает как существенный признак текста.²⁶ Брехт сознательно играл по правилам и в языке, и в литературе, и в театре, и в жизни – но тем самым ставил эти правила под вопрос; он использовал преимущества системы там, где это ему удавалось, но показывал в то же время факт их принадлежности системе. Ни Брехту, ни Третьякову, да почти и никому из их соратников в 1930-е годы не выпало играть героические роли. Однако холодному Брехту в этой ситуации, как представляется, в большей степени удалось отразить эти отношения, чем его более горячо ангажированным товарищам, и не случайно, что в это время в своих произведениях он часто возвращается к теме героизма. Когда в 1939 г., предположительно на острове Лидинге в пригороде Стокгольма, появилось на свет стихотворение ‘Ist das Volk unfehlbar?’, Брехт интенсивно работал над большой пьесой *Жизнь Галилея*. В ней мы находим следующий обмен репликами:

Andrea (laut): Unglücklich das Land, das keine Helden hat!

[...]

Galilei: Nein. Unglücklich das Land, das Helden nötig hat.²⁷

Если в начале 1930-х гг. в текстах Брехта ставились дидактические, наводящие вопросы, на которые можно дать только “правильные” ответы, то к концу десятилетия один вопрос начинает сталкиваться с другим. Ответов не дается. Читатель вынужден сам учиться ставить вопросы под вопрос, и процесс чтения стихотворения превращается в процесс научения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Судья Аздак в *Кавказском меловом круге* (*Der kaukasische Kreidekreis*), в: Bertolt Brecht, *Werke: Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, т. 8, Berlin/Frankfurt am Main, 1992, с. 152. В дальнейшем ссылки на это издание обозначаются *BFA*.

² Bertolt Brecht, *Gedichte*, т. 5, Frankfurt a.M., 1964, сс. 139-141. Впоследствии в: *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (далее *GW*), т. 9, Frankfurt am Main, 1967, сс. 741-743; в комментарии к другому, более раннему стихо-

творению ‘Rat an Tretjakow, gesund zu werden’ в *GW*, т. 10, с. 16* упомянуто, что в стихотворении ‘Ist das Volk unfehlbar?’ также имеется в виду Третьяков. В новейшем издании Брехта, *BFA*, стихотворение помещено в т. 14, сс. 435-436 с комментариями на сс. 676-677, где ошибочно указано, что Третьяков находился в лагере в Сибири в 1937-1939 и казнен осенью 1939. Подлинная дата смерти Третьякова – 10 сентября 1937 г.

³ Бертольт Брехт, *Teamp* 5/1, Москва, 1965, сс. 481-482, ‘Непогрешим ли народ’, перевод Бориса Слуцкого, комментарий издателя Ильи Фрадкина, который относит гибель Третьякова к 1939 г., сс. 520.

⁴ О брехтовском официальном молчании относительно сталинизма и о тщательно дозированных проявлениях интереса по отношению к друзьям, павшим жертвами террора, см. David Pike, *Lukács and Brecht*, Chapel Hill, London, 1985, Ch. 12, ‘The Apologist’; Michael Rohwasser, *Der Stalinismus und die Renegaten*, Stuttgart, 1991; John Willett, *Brecht in Context. Comparative Approaches* (rev. ed.), London, 1998.

⁵ Роль Третьякова подчеркивается Беньямином в статье ‘Der Autor als Produzent’ (1934), в: Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (ред. Rolf Tiedemann), Frankfurt am Main, 1966, сс. 95-116.

⁶ Бертольт Брехт, *Этические драмы*, Москва-Ленинград, 1934 (*Орлеанская дева скотобоен*, *Мать* и *Высшая мера* в переводах Третьякова, последняя в соавторстве с И. Бархашом; вступительный очерк Третьякова).

⁷ Сохранились три письма Брехта Третьякову, два датированы 1933 годом, одно – 1934: *BFA*, т. 28, письма 475, 493, 526. Тринадцать писем Третьякова Брехту, последнее от 3.5.1937, опубликованы в кн.: Fritz Mierau, *Erfindung und Korrektur: Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin/DDR, 1976, сс. 258-272. В марте 1937 г. Брехт называет имя Третьякова в числе предполагаемых членов международного ‘Общества Дидро – союза индуктивного театра’, *BFA*, т. 22.1, сс. 274-277, комментарий см. т. 22.2, сс. 988-989. Ответом на последнее письмо Третьякова от 1937 г., в котором он жалуется на плохое здоровье, явилось стихотворение ‘Rat an Tretjakow, gesund zu werden’, которое в *GW* следует непосредственно за стихотворением об актрисе Кароле Нееп, арестованной в СССР уже в 1936 г. (‘Das Waschen’, *GW*, т. 9, сс. 606-607). В *BFA*, т. 14, с. 66, это стихотворение ошибочно датировано 1930 годом (Брехт обращается к Третьякову на “ты” в этом стихотворении, но не в сохранившихся письмах 1933-1934 гг.; Третьяков переходит на “ты” во время второй поездки Брехта в Москву в 1935 г., см. Mierau, сс. 264 и далее).

⁸ Протоколы допросов Третьякова опубликованы и прокомментированы Владимиром Колязиным в книге “Верните мне свободу!” *Деятели литературы и искусства России и Германии – жертвы сталинского террора*, Москва, 1997, сс. 46-68, 370-377.

⁹ Письмо к Карлу Коршу, конец октября–начало ноября 1937 г., *BFA*, т. 29, письмо 801, с. 58: “Seit Tretjakow (ich glaube, als japanischer Spion)

verhaftet ist, sind meine literarischen Verbindungen mit der Union sehr dünn geworden.”

10 Bertolt Brecht Archiv 99/42-43; см. комментарий в: Erdmut Wizisla (ред.), *1898 Bertolt Brecht 1998: 'und mein werk ist der abgesang des jahrhunderts'*, Berlin, 1998, с. 60.

11 Lars Kleberg, *Teatern som handling: sovjetisk avantgardeestetik 1917-1927*, Stockholm, 1977; *Theatre as Action. Soviet Russian Avantgarde Aesthetics* (перев. Charles Rougle), Basingstoke, 1993.

12 На допросе в комиссии по антиамериканской деятельности палаты представителей конгресса США (HUAC) в Вашингтоне 30 октября 1947 г. Брехту (может быть, к его удивлению) напомнили имя Третьякова, по буквам. Брехт отвечает – скажем так – общо:

Mr. STRIPLING. While you were in Berlin, pardon, Moscow, did you meet Sergi T-R-E-T-Y-A-K-O-V? T-R-E-T-Y-A-K-O-V, Tretyakov?

Mr. BRECHT. Eh... eh... Tretyakov, yes. That is... Yes, that is a... a... Russian... playwright.

Mr. STRIPLING. A writer?

Mr. BRECHT. He translated, eh... some of my poems and, I think, one play.

Протокол допроса в комиссии цитируется по записи ‘Bertolt Brecht on *The Measures Taken, Hangmen Also Die, and The Mother*’, опубликованной в Siegfried Mews (Ed.), *Critical Essays on Bertolt Brecht*, Boston, 1989, с. 88. Текст несколько исправлен по сравнению с фонограммой допроса, которая опубликована на диске: *Bertolt Brecht before The Committee on Un-American Activities. A Historic Encounter* (прес. Eric Bentley), Folkways Records Album No. FD 5531, New York, Folkways Records, 1961.

13 Ср. исследование Питера М. Сакса (Peter M. Sacks), в введении к которому обсуждаются конвенции и мифопоэтические основания жанра скорбной элегии: *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore, London, 1985, сс. 1-37.

14 “Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen”, *BFA*, т. 22.1, сс. 357-364.

15 Варианты акцентуации в заключительных строках строфы 7: ’ ’ ’ ’ ’ ’ ’
или ’ ’ ’ ’ ’ ’ ’

16 Ср. эссе Иосифа Бродского ‘Об одном стихотворении’ в кн.: Марина Цветаева, *Стихотворения и поэмы в пяти томах*, т. 1, New York, 1980, сс. 39-80.

17 В целом жанр элегии в значении надгробной оды в 1939 г. уже устарел. Сталинский террор, Холокост и Вторая мировая война привели к анонимизации смерти и обесмыслили тему индивидуальной судьбы как ее понимали раньше и какой она определяла особенности жанра. Еще можно было написать элегию на смерть Лорки, но вряд ли возможно было бы элегически воспеть жертву массового голода или расстрела по

- судебному произволу. Своего рода эпилог в истории жанра представляют собой стихи памяти поэтов, которые в 1940-1941 гг. сами выбрали смерть: стихотворение шведского поэта Яльмара Гульберга на смерть поэтессы Карин Бойе, стихотворение Пастернака на смерть Цветаевой и стихотворение самого Брехта на смерть Вальтера Беньямина. “Надгробные” стихи, которые в это же время писали такие поэты, как Нелли Закс и Анна Ахматова, принадлежат уже другой эпохе. Элегии Иосифа Бродского в этом отношении следует рассматривать как анахронизмы.
- 18 *Buch der Wendungen (Me-ti)*, GW, т. 12, с. 514. В издании BFA, т. 18, с. 149, этот афоризм получает иную, более приглаженную формулировку: “Auch den Schrecken über unsere Handlungen sehend in den Augen derer, die wir schätzen, lernen wir.”
- 19 Достаточно указать на такие известные тексты, как ‘Warum soll mein Name genannt werden?’, ‘Fragen eines lesenden Arbeiters’, ‘Gleichnis des Buddha vom brennenden Haus’ и на стихотворения, посвященные “маленькой учительнице” Маргарете Штеффин. Бесчисленные примеры можно найти также в “дидактических” пьесах Брехта 1930-х гг. (*Die Massnahme, Die Ausnahme und die Regel* или *Die Mutter*), а также в книге афоризмов *Buch der Wendungen (Me-ti)*.
- 20 *Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag*, Berlin, 1955, с. 23. Неизвестно, как такое “приношение” могло пройти через цензуру и как его воспринял сам юбиляр, чье отношение к Эйслеру Брехт раньше определил следующим образом:

Mit meinem Freund Eisler, der wenigen als blasser Ästhet vorkommen wird, hat Lukács sozusagen den Ofen geputzt, weil er bei der Testamentsvollstreckung angesichts des Erbes nicht die vorgeschriebene pietätvolle Rührung gezeigt haben soll. (цит. по Werner Mittenzwei, ‘Die Brecht-Lukács-Debatte’, *Sinn und Form*, 1967, 1, S. 235)

О резком отказе Брехта участвовать в издании см. BFA, Bd. 30, письмо 2020. Последнее слово все-таки досталось Лукачу. На торжественном вечере памяти Брехта в театре “Берлинер Ансамбль” в Берлине 18.8.1956, великий ученый нашел возможность хвалить основателя “анти-аристотелевской” драматургии именно за его продолжение идеи аристотелевского катарсиса в духе Лессинга. И в *opus magnum* последнего периода своего творчества Лукач поставил достаточно абсурдную точку над *i* в своем отношении к Брехту:

Bei aller polaren Gegensätzlichkeit zu Rilke ist also dessen: “Du mußt dein Leben ändern” auch das Axiom für das künstlerische Wollen Brechts. (*Die Eigenart des Ästhetischen*, 1. Halbband, Darmstadt, 1963, S. 825)

21 Характерные натяжки в попытке связать Третьякова и Брехта и представить последнего в качестве диссидента *avant la lettre* можно обнаружить в комментарии к русскому изданию 1966 г.:

Свидетельством крепких дружеских связей Третьякова и Брехта, замечательной внутренней чистоты и непоколебимого взаимного доверия двух писателей-интернационалистов стало мужественное стихотворение, написанное Брехтом в 1939 году, когда он узнал о гибели Третьякова – человека, которого он считал одним из своих учителей в области марксизма. Стихи начинаются обращением – “Мой учитель...”. В этом редком по своему благородству поэтическом человеческом документе мы находим строки, всю глубокую проникновенность которых можно по достоинству оценить именно в наши дни: “У невинного часто нет никаких доказательств. / Но неужели в таком положении лучше всего молчать? / А что, если он невиновен?” (Б. Ростоцкий, ‘Драматург-агитатор’, в: Сергей Третьяков, *Слышишь, Москва?! – Противогазы – Рычи, Китай!*, Москва, 1966, с. 239)

Этот почти в каждом своем пункте фальсифицированный комментарий, написанный в надежде вернуть истории Третьякова из почти тридцатилетнего небытия, можно понять только в контексте “реабилитационного дискурса” периода десталинизации. Мертвых можно “оправдать”, только если любыми средствами связать их с теми, кто пережил систему; истребленные сталинским режимом задним числом облачаются в белые одежды; такая “реабилитация” возможна только если затушевать исторические обстоятельства, разногласия и конфликты.

О стремлении русских исследователей перетолковать теорию Брехта, в том числе о распространенном мнении, что Брехт через влияние Третьякова позаимствовал понятие *Verfremdung* у Виктора Шкловского (остранение), см. мою работу *Theatre as Action*, с. 142, прим. 17.

22 ‘Gespräch mit Brecht’, Walter Benjamin, *op. cit.*, с. 120.

23 Перевод этой строки Борисом Слуцким: “Как можно было его послать на смерть...” (Бертольт Брехт, *указ. соч.*, с. 482) следует рассматривать как неуместную попытку вставить Брехта в патетический “гуманистический” регистр. Ср. прим. 21.

24 В качестве примера того брутального языка, которым пользуется Третьяков, можно привести отрывок из его юбилейного послания к Госиздату в 1929 г.: “Только сломив это сопротивление литературных кустарей и внося элемент планирования и заказа в эту капризную область, через которую частно-капиталистический рынок давит на социалистический план, уничтожив все привилегии художественного сектора и разнеся его продукцию без остатка по прочим нормальным секторам издательского дела, ГИЗ станет тем, чем должен быть – плановой

-
- 25 мозгообделочной фабрикой в социалистическом хозяйстве”, в кн.: *Писатели Госиздату. 1919-1929*, Москва-Ленинград, 1929, с. 86.
- 26 Брехтовская апология московских политических процессов, на редкость набитый клишированными фразами текст ‘Über die Moskauer Prozesse’ (набросок 1936 или 1937 гг.), с этой точки зрения видится как своеобразный этюд или упражнение в языке, а не как возмутительный пример поэтического оппортунизма. При жизни Брехта текст не публиковался и впервые появился в *GW*, т. 20, сс. 111-116, а затем в *BFA* 22.1, сс. 365-369.
- 27 ‘Die Aufgabe des Übersetzers’, Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* IV.1, Frankfurt am Main, 1972, с. 18.
- 27 *BFA*, т. 5, с. 93.