

хватът на „отчуждението“ в случая, особено в образа на Стария, е много благодарен и подходящ. Той дава голям простор за фантазията, самоинициативата и разгръ-

щане „скритите“ възможности на артиста, помага за подчертаното разкриване на лирико-интелектуалния подтекст в пиесата на Валери Петров.

ИВАНКА БОЯДЖИЕВА



ДВЕ НОВИ КНИГИ ЗА БРЕХТ

Проникването на Брехт в отделните социалистически страни има своята история. Първо дойде интересът към писателя като новатор, който къса с каноните и открива нови кръгозори пред революционното изкуство. Сетне — в различни интервали — последваха преводите и първите постановки на Брехтови пиеси. Днес вече преградната стена на някои догматични постулати, които не можеха да вместят Брехт в рамките на социалистическия реализъм, е окончателно съборена. Опитът на оригиналния драматург се изучава и обобщава. От фазата на догадките той преминава във фазата на изследванията, които целят да ни приобщат към всички ценности на съвременната световна литература. През последните две-три години в Съветския съюз се появиха задълбочени студии върху принципите на Брехтовото творчество, наред с рецензиите за нови спектакли на Брехтови произведения в съветските театри. Преди няколко месеца читателите получиха и първата обстойна монография, посветена на Брехт. Нейният автор е Бернхард Райх, немски емигрант в Москва от 1926 година*.

Книгата на Райх, обемиста и документирана, придружена с фотоматериал от различни постановки на Брехтови пиеси, се отличава с няколко предимства. Тя е опит за солидно изследване и същевременно личен спомен и лична оценка на Брехтовото дело. Нейният автор се е намирал сред обкръжението на младия Брехт в Мюнхен след Първата световна война. Той е наблюдавал първите му режисьорски прояви, запазил е лични впечатления за характеристика на Брехтовата индивидуалност и метод на работа. Райх обаче не се е съблзнил от примамката да издържи целия си труд в субективен и мемоарен план. Той се е помъчил да проучи и разтълкува всестранно Брехтовата театрална естетика, да вникне както в нейните теоретически положения, така и в нейната сценическа реализация. Той не се

е задоволил само с анализите на отделните произведения, а е обединил наблюденията си в специален раздел за театралната мисия на писателя-новатор. Така аналитичното изложение не е попречило ту и там да прозвучи личният акцент, собственият глас на изследвателя.

В първите глави е проследен неравният път на Брехт от ранните пиеси след 1918 г. до началото на творческата зрялост, което съвпада с годините на емиграцията от хитлеризма. Райх поставя Брехт в известна зависимост от все още силното след Първата световна война литературно движение на експресионизма. Той не е изчерпателен и дори не е съвсем точен, но все пак се стреми да разгледа експресионизма в обективно-историческата му стойност. Райх не скрива бунтовното чувство, искрения стремеж на експресионистите да изразят новото време с неговия бурен и динамичен темп, с експлозията на неговите противоречия. Същевременно Райх посочва колко бързо се изчерпва това течение, тъй като то не отива по-далеч от фрагментарния, мозаичен образ на действителността. То е трябвало да бъде заместено исторически от един нов тип изкуство, към което върви именно Брехт. Той е дошел в литературата като приемник и същевременно като антагонист на експресионистите. В ранните му произведения личат отделни похвати на експресионизма, има нещо от анархистичните изблици и словесни експеси на това течение. В тях обаче е порокarana и една ясна разграничителна черта, която отделя решително Брехт от неговите литературни съвременници. Младият аугсбургец още от началото е категоричен и самостоятелен, не е склонен да се движи в мъглявини, решен да скъса с много натрапени и традиционни естетически възгледи, готов да изследва явленията до пълния им логически край. В Мюнхен той събира около себе си колектив от млади автори, от актьори и режисьори, с които поставя обработената от него класическа пиеса „Животът на Едуард II“. Още тогава Брехт има недвусмислени намерения да скъса с

* Б. Райх — Брехт, очерк творчества, изд. Всероссийское Театральное Общество, Москва, 1960 година.

„типсово-монументалния стил на немския театър, толкова скъп на еснафите“. Първите му песни звучат странно и провокационно, дразнят слуха на театралните консерватори и велможи. И именно в спор със старото, в предизвикателни схватки с официалните възгледи и школи, а не толкова чрез формулирането на точни изводи, утвърждава името си младият Брехт.

Нов период в идейната школовка на драматурга настъпва след 1926 г. когато той — по собственото му признание — „потъва до уши“ в Марксовия „Капитал“. Райх се спира на новия етап в Брехтовото развитие, който свързва писателя завинаги с марксизма и с работническото движение в Германия. Сега вече като марксист Брехт търси да изследва творческата сила на противоречието. Сега му предстои да събере отделните впечатления, жизнен опит и възгледи в единна верига на причините и следствията, на същностите и явленията. Преход към новото идейно стъпало е прословът „Опера за пет пари“, който приведе в движение театрите не само в цяла Германия, но и в редица европейски страни. Брехт намери форма да накара публиката, без да усети, да изгълта горчивите хапове на едно произведение, което демонстрира как капиталистът и бандитът са родни братя и как всеки от тях води своето предпятие по всички правила на капиталистическия начин на производство. Тогава се затвърждава и Брехтовият стил с точните си, безжалостни и блестящи като афоризъм формулировки, често парадоксални в своя сарказъм. Авторът на монографията обаче не прави характеристиката за други автори грешка, да идеализира безкритично всичко, което Брехт е написал по онова време. Райх има предвид художествената непълноценност на някои от тъй наречените „поучителни песни“, които Брехт композира за нуждите на самодейните и агитационни работнически сцени. В откровено публицистичен, плакатно-агитационен стил Брехт развива основни тезиси на марксистическата теория. За да популяризира марксистическите истини за класовата борба и нейните форми, чисто значение нараства особено в навечерието на хитлеристкото нашествие, Брехт възражда жанра на назидателната, учебната песна. Именно затова той се обръща към Горкиевия роман „Майка“ и го драматизира, за да разпространи сред работническата аудитория идеите за революционната борба и за поведението на пролетарския борец. Тази просветителска, социалистическо-лекционна дейност той върши много умно чрез театралната площадка, учейки зрителя да обикне красотата на свършената логика, да усвои точни и

вярващи се като остриета в съзнанието формулировки. Райх изследва значението на назидателните песни на Брехт във връзка с неповторимата тогава обществена и литературна обстановка. Колкото и да е внимателен и да избягва категоричните квалификации, той все пак не замълчава едностраничната насоченост на Брехтовия талант през периода на „поучителните песни“. Защото Брехтовите възгледи за епическия театър в тогавашната им форма крият опасността да се изродят в превзета конструкция, пренесени на сцената. Те слагат отпечатък на илюстративност върху редица негови произведения. Дори в известни моменти дарованието на Брехт рискува да тръгне по лъжлив път.

От изкушенията на илюстративната и назидателна драматургия Брехт се измъква решително през годините на емиграцията. Песните, които той създава особено след 1938 г., го превръщат в оня зрял художник, от когото днес се интересуват театрите по цял свят. Съвсем основателно Райх е отделил в своята книга среднищно място за зрялото театрално творчество на Брехт. В отделни глави той е разгледал песните „Майка Кураж и нейните деца“, „Животът на Галилей“, „Господин Пунтила и неговият слуга Мати“, „Добрият човек от Сечуан“ и „Кавказкият тебеширен кръг“. Нямам намерение да излагам положенията, които са залегнали в напразните от автора анализи. Искам само да подчертая неговата смелост да се заеме с най-сложните и спорни проблеми в песните и да изкаже по тях свое, аргументирано мнение. Той тълкува песните не само с познаване и разбиране, но и с живо чувство за тяхното новаторско съдържание. Райх проявява усет за естетическото своеобразие на най-значителните образи в зрялата Брехтова драматургия. Той умее да възприеме например майка Кураж и Галилей не само като типове, но и като портрети, в разнообразието и приливането на кратките, които оформят тяхното удивително богатство като образи.

Анализът на най-разностранныте и многоплатови, на най-философски изградени Брехтови герои (Галилей, майка Кураж, Азък, Шен Те) е необходим на Райх не сам по себе си, а за да се установи художественият ръст на драматурга. Брехтовите значителни идеи, мисли и изводи не ни се поднасят вече илюстративно, както беше в редица назидателни песни. Сега те узряват в образи, възпъщават се по свършен художествен начин. Ето синтетът, за който много автори могат само да помечат: съединение на чувството с рационалното начало, на фантазията със съзнателното майсторство, на логическото с образното изказване. И в етапа на зрелостта Брехт не е скъсал със своето твор-

ческо минало, не е изневерил на себе си. Той не се е отказал от старата си любов да поучава, да набива с желязна логика истина в съзнанието на зрителя. Новото обаче е, че той овладява изкуството на поучение чрез помощта на поезията. Индивидуалният случай, „казус“ е издигнат до степен на голямото обобщение и все пак той си е останал в рамките на най-строгата художествена конкретност. Изживени са предишните недъзи: разделение между рационалното и образното начало, сухота, тромаво развитие на характерите.

Най-съдържателна в книгата на Райх ми се струва главата, която е посветена на театралната мисия на Брехт. В нея са разгледани отделните съставки на Брехтовия „епически театър“, тоест на Брехтовото театрално новаторство. Задълбоченото проучване на въпроса е двойно поналожително, като знаем какъв куп недоразумения са наслоени в тази област. Авторът търси смисъла на проповядваните и практикувани от Брехт „ефекти на отчуждението“, на Брехтовите принципи за актьорско майсторство, на Брехтовата методика за работа с театралния колектив. Средищно място в Брехтовата естетика заема изучаването на психологията на зрителя. Неотстъпно се преследва „магията“ в театъра, чрез която публиката бива потопяна в транс. Задачата на Брехт е да развива мисълта у несамостоятелните, да пробужда ленивите към размисъл, да освобождава от традиционните представи, да просветлява замъглените мозъци, да тласка колебливите към решение, да помага на съмняващите се да получат вяра. Ето защо според него възбуждането на извънредно силни чувства, на слепи емоции парализира аналитичната дейност на ума, ограничава възможностите на театъра за формиране на нов тип мислене у зрителя. Анекдотичен, но много показателен е епизодът, който Райх привежда по повод на актьорското изпълнение на ролята на Яго в Шекспировия „Отело“. Разказвали на Брехт за един зритель, който дотолкова бил увлечен от актьорското превъплъщение на Яго, че застрелял артиста през време на представлението. На убиятия актьор поставили паметник с надпис: „На най-добрия актьор“, а на убиеца надписали върху гроба: „На най-добрия зритель“. Според Брехт обаче трябвало да се направи тъкмо противоположното. Не е ли лош актьорът, който довежда своя зритель до умопобъркване? Брехт развива собствена позиция по въпроса за актьорското превъплъщение. Той смята, че артистът не бива да възприема изобразявания от него характер от гледна точка на самия образ. По-скоро той следва да застане в ролята на страничен човек, на свидетел,

който дава показания пред съда и онявява обективно едно чуждо поведение. В този съществен пункт Брехтовият театър се разграничава сериозно от театъра на превъплъщението, от школата на Станиславски. Но ето че върху тази плоскост се кръстосват и много недоразумения. Брехт отчуждава магическото и химическото въздействие на образа върху зрителя, той предпазва от неконтролирани емоции. Означаваше ли това обаче, че той е сухо-рационален, неемоционален автор? Райх справедливо взема под защита Брехтовото изкуство срещу такива обвинения. Той уточнява, че драматургът не против емоциите изобщо (без емоции некуството ще бъде ограбено и отдалечено от една сфера на душевния живот), а против излишните и ненужни емоции. Брехт отхвърля например извикването на жалостливост и чувствителност, без оглед защо се навява и кому съчувствува зрителът. Той иска да възпитава грижливост, онези чувства у своята публика, които са необходими за изменението на действителността, за продуктивно човешко поведение. Ето защо той отстранява слепото вживяване, охлажда емоционалната температура, нарушава илюзорната представа, че върху сцената се разиграва истински живот, а не представление. Това е предназначението на различните средства в Брехтовия театър, функцията на отделните елементи, които оформят спектакъла от актьорската игра до осветлението и декора. Тази функция е антииллюзионна, държи буден интелекта на зрителя.

По този път на размислене неизбежно ще се озовем пред големия проблем, пред който и Райх се озовава: доколко Брехтовите принципи и похвати имат някаква по-общо значение като театрален метод, който съответствува на духа на „научната епоха“, на съвременното художествено мислене? И доколко те са нещо строго-индивидуално, неповторимо и частно? Прав ли е Брехт, когато каже, че именно такъв театър като неговият е еквивалент на духа на новото време, на „научната епоха“? Райх открива редица черти, които сродяват Брехтовата естетика с нашата съвременност. И все пак той вижда и нещо само един от възможните „работни пътища“ в изкуството на социалистическия реализъм. Той не е склонен да изпадне в увлечението на авторите, които волю или неволю канонизират Брехтовия индивидуален метод и стил, обявяват го за общоправилно и едва ли не единствено направление на новаторския социалистически театър. Те догматизират един принцип на театрални търсения и решения, с което обедняват нашето социалистическо изкуство и ограничават неговите възможности. Това значи с късна дата да

повтаряме старите грехове, които бяха свързани с тъй наречената „система на Станиславски“, когато един от „работните пътища“ беше обявен за единствен и вездъщ и над театралния живот тегнеше атмосферата на закъснялост, консерватизъм и сивота.

Постановката, която Райх дава на проблема, е правилна. Затова ми се струва непонятно, че на места той сякаш отстъпва от нея и се нагърбва с непосилната задача да доказва общозначимостта на Брехтовата методика за „свидетелско“ изпълнение на ролята, тъй като „пълното и безотчетно превъплъщение“ противоречило на „партийността на изкуството“. на изкуството“. Истината обаче е, че определен тип драматургия е немислима без превъплъщението на актьора, тъй както пък Брехтовите пиеси са построени за друг вид, отчуждаващо изпълнение. Именно това разбира самият Брехт, когато пише знаменателната си бележка „На какво, между другото, следва да се поучим от театъра на Станиславски“. В нея той проявява много по-вярно тълкуване на метода на Станиславски, отколкото различните епигони и схоластици, числещи се към школата на великия режисьор, които превърнаха в мъртва икона един от най-живите хора в изкуството. „Московският художествен театър — пише Брехт — никога не почиваше на лаврите си. За всяка постановка Станиславски развиваше нови художествени средства. От неговия театър излязоха такива значителни художници като Вахтангов, които от своя страна развиваха изкуството на своя учител съвсем свободно“. А борбата на Брехт срещу канонизацията на метода на Станиславски (да не употребяваме замръзналото понятие „система“) косвено предупреждава и срещу опитите от Брехтовия стил да се изкове някаква общозадължителна норма, някаква неподвижна „система“. Та нима Брехт не е от авторите, които се развиват във вечно съмнение и ако щете — в спор със самия себе си? Нима той не е неуморимият експериментатор, който не се страхува да отхвърли негодното и остарялото и в своето учение, преди да го отхвърли с неумолните аргументи на своята логика? Мисля, че духът на самия новатор ще се разбунтува срещу усилията на някои да обособяват култовски кът с неговия бюст в сградата на нашия социалистическо изкуство. В книгата на Райх сложните въпроси за отношението на Брехтовия театър към различните школи в революционното и социалистическото театрално изкуство (Станиславски и Майерхолд в Русия, Пискатор в Германия) са само набелязани. Те първо ще се развиват и уточняват, големият разговор по тях едва сега е започнал.

В епилога на своята монография Райх пречупва основните изводи на своя труд през личността на Брехт, смесва малко жанровете, внасяйки портретни елементи в книгата. Като се опира на лични впечатления и използва съществуващата литература, той нахвърля прехитите на Брехтовия индивидуален портрет, помага ни да влезем в „личен контакт“ с оригиналния писател. Райх подчертава страстта на откривателя и търсача в изкуството, на художника, който недоверливо подлага на изпитание — подобно на своя Галилей — собствените си естетически принципи, който изгражда себе си неуморно и последователно — въпреки личните си пристрастия и антипатии — като човек, гражданин и писател на една нова, научна епоха. Брехт развива скъпоценното качество да умее да се дистанцира от собственото си дело, за да го провери и преосици на невините на точния анализ. Брехт принадлежи към все още рядко срещаните се борци за идея, които не се страхуват да се вслушат в чуждите за тях начини на мислене, които са готови да вземат полезното дори от полуистините, които не си затварят очите пред непригодната за собствената им концепция или неприятна за техни единомишленици страна на нещата. Ключът към цялата дейност на Брехт е в свободата, в чувството и съзнанието на свободния творец. Брехт се отличава с цялостна способност да оставя защитен от могъщото и опасно влияние на привичните представи и закъснялите възгледи, озледял изкуството на самостоятелното художествено мислене в един период, когато склонността към традиционни съждения и автоматично възприемане на нещата е широко разпространен порок. В най-значителните Брехтови произведения основната идея е, че героят сам ще носи отговорност за това каква част ще му се падне — достойна или лоша. Авторът поставя своите действащи лица в такава среда, където те имат правото и възможността да действуват свободно. Стремейки се да възпита своя зритель като самостоятелна и независима личност, Брехт отстранява всичко, което може да повреди на истинските импулси на свободата. Той отхвърля силно действащите, хипнотизиращите художествени средства. Той презира възбуждането на автоматични, остарели, вредни емоции (жалостливост, злорадство), които не подхождат на свободния човек. Такъв е Брехт и в общението си с хората край него, в начина си на работа с колектива. Макар че около него винаги се е събирала група от разпалени привърженици, Брехт в държанито си не напомня ментор, магистър, майстор. Той е само по-старият, мъдър и привлеклив събеседник, дружески настроен към хората от своето

обкръжени, готов не само да ги поучава, но и сам да учи от тях.

Книгата на Райх като цяло свидетелства за навлизането на съветското литературознание в същината на въпросите чрез съчетание на теоретическия подход с конкретните резултати от литературно-аналитичната работа. Вместо характерното за догматизма предпредаване, вместо робуването на априорно предпоставени тези, нараства значението на конкретно-историческото литературоведско изследване. Явлението Брехт също така се изучава в конкретната му художествена специфика без превзетост и натрапчиви гледища. Съвсем естествено е, че именно по този път към откриване на „обективната истина“ ще се сблъскат и различни мнения, ще се срещнат спорни, неразвити, неуточнени положения. Също и книгата на Райх на редица места извиква възражения, страда откъм убедителността си. Аз например не мога да приема характеристиките на някои от ранните произведения на Брехт, така както ги намирам в монографията. Твърде умаловажена е пиесата „Барабанен бой в нощта“, в която Брехт обективно е проследил индивидуалните основания за неучастие на широки работнически маси в Берлинското януарско въстание през 1919 година. Именно политическата незрялост, бюргерските привички и начин на мислене у редица завърнали се от фронта войници-пролетарии попречи за размаха и успеха на въстанието. Брехт тогава още не е марксист, но той разбира като реалист психологията на такива войници, какъвто е и главният герой на пиесата. И напразно Райх отминава с няколко повърхностни бележки произведението, търсейки смисъла му в „тясната в идейно отношение“ и „политически незряла“ позиция на Брехт. Подценявайки обективното художествено съдържание на тази пиеса, Райх в други случаи пък е преувеличил качествата на някои пиеси от „назидателния период“ на драматурга. Твърде многогласно той говори например за „Света Йоана от кланиците“, без да разграничава достатъчно художествеността от елементите на оголена тезисност в произведението. И при други „назидателни пиеси“ Райх почти заобикаля проблема за илюстративността в този род драматургия. Неведнъж, увлечен от полемичен патос или от инерцията на едно хрумване, авторът прибързва в тезите, олеква в изводите. Защо например е било необходимо утвърждението на Брехтовия индивидуален метод да се извършва за сметка на други велики художници, какъвто е случаят с паралела между Брехт и Достоевски на страница 402? Преповтарянето на няколко изтъкнати от употреба негативни харак-

теристики за Достоевски няма да ни убеди в злата сила на неговия гений, а в същото време едва ли ще наложи и „предимствата“ на Брехтовия тип художествено мислене.

Самият жанр, в който е написана монографията, има и своята непроизводителна, малоченна страна. Отделните произведения се разглеждат систематично, анализите са разгърнати и обстоятелствени. Понякога обаче този ход на анализа — пиеса по пиеса, образ по образ — започва да ни се струва мравешки ход, да ни уморява и дори на места да умъртвява интереса ни. Вероятно затова и монографията е по-значителна в разделите, които обобщават театралния опит и особеностите на Брехтовата личност, отколкото в аналитичните глави. Съчетанието на изследователския метод с публицистичното изложение води автора до многословие, до повторение и отклонения, което също разсейва интереса ни. А изследователски книги от такъв характер имат предназначението да стигнат не само до специалисти, но и до по-широка аудитория. Публицистичността в стила би трябвало да съдействува, а не да пречи за „четивността“ на книгата.

Но въпреки всичко ние сме признателни на Райх за извършеното сериозно дело. Онова, което все още не е постигнато днес, ще бъде догонено утре. А книгата на Райх е солидна опора за бъдещите изследвания на целия комплекс от въпроси, възникващи във връзка с усвояването на оригиналното наследство на Брехт, което обогатява перспективите и разширява границите на социалистическия реализъм.

★

По времето, когато се запознах с монографията на Райх, ми попадна друга една книжка за Брехт — този път от немски автор. Ще ми се и за нея да кажа няколко думи, още повече че тя е написана в съвсем друг план.*

Авторът Херберт Йеринг е типичен не като литературовед-изследовател, а като театрален критик. Неговият жанр е театралната рецензия, критическата скица и портрета. Година наред след Първата световна война той завежда театралния подлистник в един берлински вестник. Там се отзовава за всяка по-характерна постановка, в две-три странички фиксира своите впечатления за стила на спектакъла. Критикът се отличава не само с остро развите си „сетива“ за възприемане, но и с вкус и критерий за съвременното, новото, прогресивното. Не случайно той е първият, който още при премиерата на Брехтовата младежка пиеса „Баал“ про-

* Herbert Jhering — Bertolt Brecht und das Theater, Rembrandt-Verlag, Berlin, 1959.

зорливо откри експлозивната сила на оригиналния талант. Докато други автори-ти и театрални ментори в Германия се мръсеха от драстичните предизвикателства на младия бунтар, Йеринг видя зад младежката дързост сериозното начинание да се преобрази театралния живот в страната. На 5 октомври 1922 г. Йеринг писа: „Тази нощ 24-годишният поет Берт Брехт промени литературното лице на Германия. С Брехт в нашето време прозвуча един нов тон, една нова мелодия, едно ново прозрение“. От тогава и до смъртта на драматурга критикът съпътствуваше всяка негова проява, бележеше със своите сеизмографски рецензии новите постижения на писателя-новатор.

В новата, луксозно издадена книжка, Йеринг е скицирал върху три десетки страници театралния портрет на Брехт. Той е синтезирал многогодишните си впечатления в няколко средни моменти от развитието на Брехт, където се проявява най-недвусмислено новаторската мисия на драматурга. Йеринг си позволява волюта да започне от новото в театралния език на Брехт, без да се опасява, че ще бъде заподозрян във формално-естетически подход. След като е установил как младият автор формира сякаш наново езиковото съзнание на немската литература, Йеринг тегли лициите към основните насоки на Брехтовото творчество. Езиковият експеримент на Брехт се оказва акция с голям обществен смисъл. Брехт обновява езика на драматургията, който е изтърган от фалшива патетика, разкъсан от експресионистични кръсци. Той насочва сценичното слово към точния и безмилостен обществен анализ, към забулните и скрити в мъглата на официалната фразеология истини. Както в интонацията, така и в жеста и лексиката неговата драматургична реч е прецизна, точна в социалния си адрес, антипод на патетичната надутост. Брехт развенчава всичко, което напомня фасадно „величие“ и гипсова монументалност в театралния стил.

Йеринг прави няколко екскурзии към десетилетието след Първата световна война, за да набележи главните станции на Брехтовото театрално новаторство. Той припомня как много от новите средства, които въвежда тогава Брехт в театъра, са прозвучали като нещо драстично, възприемали са се като шок от упоритите традиционалисти, докато днес същите средства са получили вече пълна гражданственост в модерния театър. Такъв е случаят с „Опера за пет пари“, чиято премиера през 1929 г. предизвиква цяла буря. Преди това прочуто представление почти не съществуват мостове между „сериозния театър“ и сценичното „раз-

влечение“. Именно на „Опера за пет пари“ бе отредено да реформира жанра на забавната и развлекателната пиеса, да го сближи с времето, да му спечели нова публика. Същността на Брехтовия експеримент се състои в смелото начинание да използва жанра на музикхола и да прокара чрез него радикална обществена критика, да го направи форма на зла социална агресивност.

След 1933 г. Брехт изяснява своите търсения, постепенно изгражда зданието на своя епически театър. Преди него понятието за епос в театъра е сравнително чуждо. Брехт пръв дава епически акцент на немската драматургия. Той стига до корена на явленията, като разказва една фабула, като демонстрира един сюжет. Без да се увлича от гола тенденциозност в отделните реплики и думи, той организира своето идейно настъпление чрез цялостната структура на пиесата. Отделните сцени са композирани с една неумолима художествена логика. Те отчуждават от фалшиви емоции, за да тласнат към същественото. Истината се улучава с най-точен прицел. С истинско вдъхновение критикът разказва за премиерата на „Майка Кураж и нейните деца“ в Берлин на 11 януари 1949 година. Това е представление, което не само влиза в историята на немския театър. То самото прави история. Отново немската сцена се издига до ранга на световна сцена, този път чрез един драматург и режисьор, който се намира не в началото на своите опити, а който е събрал поуците на няколко десетилетия и сега ги прилага за основаването на един нов тип театър. Този ден трябва да се смята и за рождена дата на признатия днес по цял свят „Берлинер ансамбъл“.

Своите размисли за Брехтовите новаторски начинания Йеринг свързва с духа на новата обществено-политическа, техническа и научна епоха, която даде импулси за Брехтовото дело. Автомобилът, радиото и самолетът придружават първите театрални експерименти на Брехт във Ваймарската република. Разделението на атома и изпробването на водородни бомби съпътствуват последните му опити. Техническата революция се извършва на нов обществен фон върху нашата планета: социализмът е в настъпление. Без социализма и без техническото столетие изкуството на Брехт е немислимо. Двата аспекта, които са разделени у мнозина съвременни западни автори, при Брехт станаха продуктивни, те действуваха при него в единство.

Йеринг завършва своята театрална скица с един много съществен акцент. Той говори как следва да се развиват Брехтовите традиции в днешния театър. Той предупреждава срещу тенденциите за вкосте-

няване и догматизиране на Брехтовия стил. „Необходимо е — смята той — след смъртта на Брехт да предпазваме този театър от една фалшива последователност спрямо неговия стил. Брехт се намираще постоянно в движение. Понякога на репетициите той почти дразнеше режисьорите. Затова още по-недвусмислено трябва да се насочим срещу два рода прояви: срещу закостеняването на неговия стил, което някои млади не винаги успяват да избягат и срещу вкостеняването на ред критически формули, които започват да стават обичайни в литературните и научни писания“. Йеринг взема две различни изпълнения на ролята на Галилей от двама изключителни актьори: Чарлз Лаутон в Америка и Ернст Буш в Берлин, за да покаже, че Брехтовите роли и сюжети не се подчиняват на догматически и неизменни закони, че те изискват творческия език на големите артисти и режисьори, за да бъдат отново и различно интерпретирани.

Театрално-критическият етиюд върху Брехт, за който говори, прави впечатление не толкова с литературното, колкото с театралното си виждане. Или по-точно казано: в него драматургията не се възприема само или предимно като написан текст и литература, а преди всичко и изключително като произнесено слово и реализиран жест върху сцената. Друго

не можем и да си представим истински театрален критик, освен като прецизен ценител на сценичното изпълнение, който притежава чувствителен апарат за възприемане, с безпогрешен поглед за всички пропорции в съотношението между драма и сцена, с развита способност да формулира наблюденията си точно и изясно. Този вид критика се чете с естетическо удоволствие, защото тя се ражда в съприживяване, в интимен контакт между автор и критик. Тя е точна — без да бъде педантична, артистична — без да бъде вкусовско капризна. Тя не възпроизвежда целия портрет на писателя, а всяка бръчица и гънчица по лицето му, а следва главните, характерологични извивки на неговия профил.

Обемистото изследване на Райх и театралният портрет на Йеринг по своему обогатяват и изясняват представите ни за Брехт. Те ни говорят за различното на „работните пътища“ в дейността на литературоведа и критика, които могат и трябва да се следват, докато се постигне истината и за най-сложните художествени явления.

Естетическата платформа на нашето учение е достатъчно широка и подвижна, за да осигури както разнообразие на жанровете, така и всестранно проявление на творческите личности в областта на литературната наука и критика.

МИНКО НИКОЛОВ



БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ УКРАИНСКОТО СПИСАНИЕ „РАДЯНСКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО“

„Радянське літературознавство“ („Съветско литературознание“) е двумесечно списание, орган на Института за литература „Т. Г. Шевченко“ при Академията на науките на УССР и на Съюза на украинските писатели. „Радянське літературознавство“ излиза от 1957 година. То е връстник на „Литературна мисъл“. За тези близо пет години списанието си е спечелило широка популярност, станало е необходимост за литературоведи, преподаватели, студенти, за всички, които се интересуват от въпросите на литературознанието. Списанието е привлякло голям брой сътрудници от всички краища на страната. Наред с литераторите от Киев в него печатат и преподаватели от университетите и педагогическите институти в Львов, Харков, Одеса, Херсон, Днепропетровск и др., учители, които работят в различни

градове и села на републиката, сътрудници от чужбина. На страниците на списанието срещаме имената на изтъкнати украински литературоведи, а наред с тях и имената на млади, начинаещи литературни критици и историци.

Ще се спрем тук на една годишнина от списанието — четвъртата, излязла през 1960 година. Но тъй като ограничаването само с една годишнина не дава възможност да се направят някои изводи за характера на списанието и за общите насоки на неговото развитие, ще се позволаваме на места и на статии, поместени в други годишнини. В същото време по-подробното разглеждане на една от годишнините дава възможност прегледът да бъде по-конкретен.

„Радянське літературознавство“ има няколко постоянни рубрики, които определят в общи линии облика на списанието: