

**ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА ШАРЫПИНА**  
доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной литературы филологического факультета, Национально-исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского (Нижний Новгород, Российская Федерация)  
swawa@yandex.ru

## КОНЦЕПЦИЯ «ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ЭПОСА» РУССКОГО АВАНГАРДА И СТАНОВЛЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

Рассматриваются малоизвестные факты влияния эстетических принципов русского авангарда на художественные искания представителей немецкой социалистической драматургии. Искусство авангарда возникает в период аккордного наступления декаданса в европейской и русской культуре. В поисках выхода из ситуации абсолютизации упадка в искусстве теории авангарда создают концепцию эпоса будущего, призванного стимулировать прогрессивные изменения жизни. Строительным материалом «документального эпоса» в концепции С. Третьякова становятся факт, документ, газетная информация. Способом сцепления материала, выявляющим скрытую социальную энергию фрагмента, – монтаж по аналогии с принципом серийности в русском фотоавангарде. Анализ изученного материала позволяет прийти к выводу о том, что знакомство с эстетическими теориями и сценической практикой русского авангарда оказало конструктивное творческое влияние на находящуюся в стадии становления теорию эпического театра Б. Брехта.

Ключевые слова: русский авангард, «документальный эпос», немецкая социалистическая драматургия, эпический театр

Процесс русско-немецких литературных и культурных взаимосвязей, трансфера философских, эстетических, художественных идей и явлений – предмет пристального внимания исследователей на протяжении десятилетий как в немецкоязычном, так и в отечественном литературоведении [18], [19]. Однако есть еще вопросы, получившие недостаточное освещение в трудах ученых. Среди них проблема транснациональности феномена авангарда первой трети XX века и, как правомерно отмечает Ю. Н. Гирин, «ответ на вопрос о схожести и несхожести двух гомологичных типов авангардных культур – немецкой и русской» [5: 36]. Вопрос этот, по справедливому замечанию исследователя, связан со специфически авангардистским принципом культурной взаимообратимости, иллюстрацией которого в полной мере служит «своеобразная диалектичность взаимоотношений двух культур» [5: 37]. Опираясь на работу Н. А. Бердяева [4: 94], ученый проводит мысль о том, что в соответствии с особенностями русской ментальности в российском авангарде акцент переносится с национальной доминанты на универсалистскую – соборную. Добавим также, что большинство немецких авангардистов вышли из школы экспрессионизма, в манифестах которого неоднократно подчеркивалось, что их течение интернационально и носит вневременной характер [9: 310–311]. Однако в социокультурной атмосфере Германии после поражения в Первой мировой войне начинает активно формироваться германский националистический миф, тогда как в литературе и культуре Советской России преобладало интернациональное

начало, что было концептуально притягательно для Б. Брехта, И. Бехера, Ф. Вольфа, Э. Вайнерта и многих других. Интернациональный спектр сюжетов и тем носил для немецких писателей социалистической ориентации принципиальный характер. В своей речи на Первом съезде советских писателей Фридрих Вольф, один из наиболее ярких представителей немецкой социалистической драматургии XX века, заявлял, что вопросы о существовании и развитии немецкой антифашистской литературы не являются сугубо национальными, но имеют решающее значение для консолидации прогрессивных писателей мира в борьбе против фашизма. Этой теме была также посвящена яркая, выдержанная в пафосном стиле речь Сергея Третьякова, яркого публициста, поэта-футуриста (одного из лидеров группы «ЛЕФ»), драматурга-новатора, переводчика, чьи усилия сыграли значительную роль в консолидации советских и немецких писателей социалистической ориентации в предвоенное десятилетие. Среди примеров «образцового сотрудничества» среди советских и немецких писателей С. Третьяков вспоминает и свои контакты с Б. Брехтом<sup>1</sup>. Взаимоотношения С. Третьякова и Б. Брехта – одна из самых интересных страниц «срабатывания» русских и немецких писателей 1930-х годов. С. Третьяков был инициатором издания и переводчиком первой в Советском Союзе книги пьес Брехта «Эпические драмы». В свою очередь В. Е. Головчинер, опираясь на воспоминания дочери С. Третьякова Т. С. Гомолицкой-Третьяковой [7], пишет о неподдельном интересе Б. Брехта к творчеству советского писателя.

Остановимся на некоторых аспектах сотрудничества Сергея Третьякова с немецкими деятелями культуры. Первый связан с работой писателя над книгой «Люди одного костра» (1934), родившейся в результате путешествия писателя в начале тридцатых годов по «предгитлеровской» Германии, Дании и Австрии, где у него завязываются прочные и плодотворные контакты со многими прогрессивными деятелями культуры, антифашистами, в том числе с М. А.-Нексе, Г. Эйслером, О. М. Графом, Ф. Вольфом, И. Бехером, Э. Пискатором и Б. Брехтом. Написанная незаурядным мастером слова, талантливым публицистом, уже имевшим опыт во время работы в Китае, книга передает тревожную, взрывоопасную атмосферу в Германии, где «пустым коричневым солнцем лавочников, сходящих с ума от голодного отчаяния и оскаленных хищно, всходит одержимый фашист над германским горизонтом» [10: 471]. Очерки-портреты о немецких писателях появлялись по мере знакомства с культурой посещаемых стран, но замысел книги оформился вполне после костра 10 мая 1933 года на Опернплац в Берлине, который, с точки зрения Третьякова, «создал особо напряженное чувство кровного братства». На наш взгляд, эта книга очерков оказалась недооцененной в отечественном литературоведении, а ведь в ней не только содержатся мастерски выписанные портреты немецких писателей-антифашистов, свидетельствующие о незаурядном таланте Третьякова-очеркиста, тонкого мастера слова и говорящей детали, но и создан коллективный портрет еще, по сути, не оформившегося союза немецких писателей и деятелей культуры в борьбе против фашизма: это Э. Э. Киш, Э. Толлер, Э. Вайнерт, Л. Ренн, Г. Эйслер, О. М. Граф, Ф. Вольф, Э. Пискатор, Б. Брехт, И. Бехер.

Очерк-портрет о Б. Брехте имеет несколько редакций. И это не случайно, поскольку взаимоотношения между писателями носили особый характер и развивались на протяжении достаточно долгого времени (1931–1937) после личной встречи в Германии, где С. Третьяков читает серию лекций о советской литературе и развитии колхозного движения. Стоит согласиться с В. Е. Головчинер: именно расстрел С. Третьякова вызвал острую реакцию Б. Брехта, считавшего его не только учителем в области политической теории, но и авторитетом в эстетических концепциях современного искусства [6]. В 1935 году Брехт принимает участие в работе Первого Международного конгресса писателей в защиту культуры и мира, проходившего в 1935 году в Париже, посещает Москву по случаю V декады революционного искусства, отмечавшейся силами Международного объединения революционных театров и МОРПА, видит в СССР решающую силу в борьбе против фашизма. Это убеждение Брехта имело

тем более важное значение, поскольку в свете «московских процессов» 1936–1937 годов Союз защиты немецких писателей во Франции занял позицию изоляции Советского Союза от коллективной борьбы против фашизма. Выражая свою точку зрения, Брехт писал: «В наше время все усиливающейся путаницы главная задача антифашистских писателей – это умение отделять важное от неважного. А важна лишь неустанная, всеобъемлющая, проводимая всеми средствами и на широчайшей основе борьба против фашизма»<sup>2</sup>. В ходе «московских процессов» были арестованы многие друзья и соратники Брехта, судьба которых не была ему известна и тревожила писателя: Карола Неер, А. Лацис, М. Кольцов. Как свидетельствует Э. Шумахер, «Брехт был уверен в невинности всех без исключения арестованных, он расценивал эти “чистки” как защитные меры Советского Союза против “пятых колонн” в собственной стране» [12: 120]. В журнале *Jornal Dänemark* (1938/39) от января 1939 года Брехт в лаконичной, однако предельно эмоциональной манере, используя емкие и жесткие в смысловом отношении определения, констатирует: «Кольцов тоже арестован в Москве. Мой последний русский контакт на той стороне. Никто ничего не знает о Третьякове, якобы “японском шпионе”. Никто ничего не знает о Неер, которая якобы в Праге по заданию своего мужа осуществляла троцкистские махинации. Райх и Ася Лацис больше мне не пишут, Грете больше не получает ответа от своих знакомых на Кавказе и в Ленинграде. Бела Кун также арестован, единственный из политиков, кого я видел. Мейерхольд лишился своего театра, но ему разрешено заниматься оперной режиссурой. Литература и искусство кажутся замаранными, политическая теория морально деградировала, остается только политически ангажированный, распропагандированный, тощий, обескровленный пролетарский гуманизм (перевод наш. – Т. Ш.)» [14: 326–327]. Однако дневниковые записи, во всяком случае, при жизни Б. Брехта, не были достоянием всеобщей гласности, а трагической судьбе С. Третьякова, о которой узнает в 1938 году, он посвящает стихотворение, названное «Непогрешим ли народ?» («Ist das Volk unfehlbar?», 1939) [15: 1223–1225]. Ничего не зная о «тройках» НКВД, Брехт верил в то, что приговоры в СССР выносят «суды народа».

Отношения С. Третьякова и Б. Брехта – это не просто симпатия единомышленников. В. Е. Головчинер отмечает [6], что ко времени личного знакомства, как это ни парадоксально сейчас звучит, писатели обладали разным авторитетом в литературной среде. И если Брехт еще только утверждался как реформатор театра, направленного на активное включение в общественную, политическую жизнь и перестройку человеческого

сознания и социального просвещения человека, то более зрелый по возрасту и с уже устоявшимися взглядами С. Третьяков выступал как признанный авторитет, о чем свидетельствовал и его театральный успех, связанный с победным шествием пьесы-статьи «Рычи, Китай!» по сценам мира, и двухгодичное пребывание и путешествие по Китаю с чтением лекций в Пекинском университете о русской литературе в 1924–1925 годах, и пропагандистская поездка в Германию, Австрию, Данию, где его встречали как полпреда искусства новой России. Театральная слава Брехта, по сути, была еще впереди, и С. Третьяков выступил в роли мэтра, сделав первый перевод пьес Брехта в России, о чем впоследствии немецкий драматург никогда не забывал [6], попросив включить именно эти переводы в новое издание своих пьес в Советском Союзе в 1956 году. Именно к первому изданию пьес Брехта в России и был написан С. Третьяковым первый, еще не вполне законченный, этюд «Берт Брехт». Показательно само название этой переводной книги – «Брехт Берт. Эпические драмы». Уменьшительное «Берт» как бы подчеркивает дистанцию между писателями, а употребление по отношению к пьесам немецкого драматурга эпитета «эпические» показательно уже в том отношении, что Брехт в этот период своего творчества еще не использует подобный термин, называя свои произведения учебными пьесами, в то время как С. Третьяков активно его использует, выстраивая концепцию нового революционного искусства. Набрасывая портреты немецких писателей, в том числе и Брехта, С. Третьяков одновременно вписывает их в коллективный портрет немецкой ментальности эпохи предвоенных 30-х годов, о чем свидетельствует в «Главе разъяснительной» своей книги: «...я характеризовал основное каждого человека – его биографию, в которую все им написанное, нарисованное, сработанное входит лишь как частность, как выражение его характера, как его манера биться за свои принципы, как общественное оправдание его личного существования» [10: 453].

С. Третьяков делает каждого носителем определенных черт германской идентичности: основательность и тяжеловесность Бехера, спортивность, пристрастие к простой здоровой жизни и традиции политической рабочей солидарности, укорененной в сознании немецкого пролетариата, Вольфа. Брехт по праву становится носителем интеллектуальной составляющей немецкой ментальности, страны «мыслителей и поэтов» (*Denker und Dichter*), к сожалению, превратившейся в страну «мыслителей и вешателей» (*Denker und Henker*). В каждой немецкой пивнушке (*Kneipe*) есть свой «штамтиш» философствующих политических завсегдатаев: «Я удивлен. Формулы познания – это хорошо, но

где же формулы действия? – Товарищ Берт Брехт, подымитесь с вашего низкого кресла на точных шарнирах коленных суставов. Перестаньте на секунду пить сгущенный ликер умозаключений. Почему эти люди здесь, а не в ячейках, не в гуле митингов безработных? Почему в здешнем дымословии и словодымии мне почудилось слово “штамтиш политик”»? [10: 472].

Однако облик Берта Брехта – «сам живой контраргумент. Коренной немец из Швабии, он в то же время сплошное поношение всего, что мы привыкли считать немецким. Какой же это сын краснощекой ширококостной Германии, когда слово “щупляк” кажется здоровяком в сравнении с комплекцией Брехта! Он кажется нотой, выдтой из очень узкого кларнета. Вместо пиджака на нем жилетка, правда, с рукавами. Его горбоносое лицо можно сравнить и с Вольтером и с Рамзесом <...> Немец – ведь это человек, у которого в беде сначала кончается хлеб, потом продается посуда и лишь затем исчезает крахмальный воротничок <...> Какой же Брехт немец, если шею его обнимает мягая рубаша без галстука, если на премьеру, сияющую фраками и пластронами, он вваливается небритый и в черной рубаше? <...> Но не подумайте, что он рассеянный неряха типа Канта <...> Брехт – хороший шофер, он может собрать и разобрать машину. Шрам на его скуле – свидетельство об автомобильной катастрофе. Прочтите роман Фейхтвангера “Успех”. Там есть инженер Прекль. Он написан с Брехта» [10: 474]. Уникальный по экспрессии и точности деталей портрет немецкого интеллигента околотеатральной богемы!

Любопытно, что именно «строптивый», нестандартно мыслящий и находящийся еще в становлении своих этических, эстетических и политических взглядов Берт Брехт, а не давно уже определившиеся в своих эстетических и социальных пристрастиях и взглядах Ф. Вольф и И. Бехер, становится близким по духу Сергею Третьякову, давно сложившемуся в своих творческих и общественных исканиях соратнику Маяковского по журналу «ЛЕФ», одному из создателей концепции искусства авангарда, драматургу, работавшему с такими корифеями, как С. Эйзенштейн, В. Э. Мейерхольд. На наш взгляд, это связано с тем, что в его пьесах и формирующемся учении о драме и театре С. Третьяков увидел подтверждение и развитие на международном уровне своих собственных концепций. Аналогично и Брехт неоднократно подчеркивал новаторство его театральной практики и создание им новой театральной системы, знакомой ему прежде всего по гастролям в Германии театра Мейерхольда, неоднозначно освещаемым театральными критиками, привычно отстаивающими «переживание» Станиславского как универсальную основу любой театральной деятельности [6]. Брехт об-



ращает, прежде всего, внимание на тот момент, который становится главенствующим в его собственных размышлениях о театре. Это касается социальной, общественной функции театра, на которой настаивал немецкий драматург-новатор и которую он распознал в театральных экспериментах Сергея Третьякова<sup>3</sup>. Однако ключевое слово, определяющее новый социально ориентированный подход к искусству в концепции Брехта, еще им не найдено, но активно используется С. Третьяковым и русскими авангардистами, чье искусство к началу 30-х годов вступает в новую фазу своего развития [11]. Полемизируя с оппонентами о формах нового искусства, способного выразить масштаб революционных преобразований, С. Третьяков предлагает тезис, с одной стороны, подчеркивающий преемственность по отношению к «литературе факта», а с другой – констатирующий новую стадию развития искусства авангарда: «Наш эпос – газета». Этот тезис рождается в концепциях авангардистов не случайно. Михаил Бахтин, определяя суть эпоса, констатирует, что эпос реализует себя в «абсолютном прошлом» [1]. В этом контексте настоящее отделено от прошлого, воспринимает его как абсолют, обладающий непререкаемым ценностным авторитетом. Настоящее же – категория незавершенная, устремленная в будущее. Задача авангардного искусства, приветствующего синтетические формы, – создание эпоса: «То чем была библия для средневекового христианина – указателем на все случаи жизни, то чем был для русской либеральной интеллигенции учительный роман, – тем в наши дни для советского активиста является газета. В ней охват событий, их синтез и директива по всем участкам социального, политического, экономического, бытового фронта»<sup>4</sup>. Концепция искусства авангарда возникает в период аккордного наступления декаданса в европейской и русской культуре. В поисках выхода из ситуации абсолютизации упадка и деградации авангард обращается не к античному наследию или классическим реминисценциям, а в будущее и, как справедливо подмечает А. Фоменко, решается пожертвовать культурной «сложностью» предшествовавшего искусства, используя элементы архаического и даже примитивного [11]. Поиски новой эпической формы в концепции С. Третьякова не порывают с «литературой факта», а привносят в нее фундаментальную основательность за счет принципа монтажа газетных фрагментов-репортажей по аналогии с принципом серийности в русском фотоавангарде. В репортажах «внутренняя противоречивость становится структурным принципом построения целого». На создание эпоса будущего, как это и предполагается в синтетической форме, работает все: фотография, репортаж, монтаж, техника кинематографа, любые новинки машинной

индустрии, подтверждая его универсальность. С точки зрения С. Третьякова, эпос будущего – система, позволяющая устранить противоречие между искусством и жизнью, стимулирующая прогрессивные изменения, развитие. Следует согласиться с А. Фоменко, что «стремление сделать искусство частью коллективного производственного процесса и является основной предпосылкой» для формирования «документального эпоса» [11] русского авангарда. Развернутым утверждением продуктивности и универсальности принципов «документального эпоса» стала книга Сергея Третьякова «Люди одного костра». В «Главе разъяснительной» С. Третьяков поясняет, что не только «фашистский костер, на который свалены были произведения этих людей, создал особо напряженное чувство кровного братства» между теми писателями, чьи литературные портреты составляют ее содержание, но как творцов и людей их объединяет «поиск большого искусства, экстрагировавшего действительность и претендующего на всенародное воспитательное влияние» [10: 454].

С. Третьяков определяет коренное отличие «документального эпоса» от героического эпоса прошлого, связанное с недостижимостью образов героев древних эпосов, приводящей к их обожествлению и соответственно недостижимости их уровня для человека будней. Героика нового эпоса, с его точки зрения, должна быть достижимой для каждого творца новой жизни, не превращая его в монумент. Эпос будущего активен и публицистичен. Он не просто повествует, он передает информацию сознательно и социально направленную. Качества нового эпоса Третьяков замечает в политическом театре Пискарева, публицистической драматургии Вольфа, фото-монтаже Хартфильда. Строительным материалом подобного эпоса становится факт, документ, газетная информация, а способом сцепления материала, выявляющим скрытую социальную энергию фрагмента, должен стать монтаж. Пожалуй, самой яркой фигурой немецкого «документального эпоса» для С. Третьякова становится Бертольт Брехт. Одним из главных понятий в концепции Брехта, как известно, является «жест», в который он вкладывал, как всегда, свое особое видение. Это не просто техника пантомимы, элемент актерской игры. Брехт употребляет латинское слово «gestus» (дело, движение, действие). В этом контексте понятие жеста приобретает в концепции спектакля и раскрытии основного конфликта пьесы основополагающее значение. Действия (жесты) актеров во время спектакля должны высвечивать социальные роли, поведение людей в изменяющейся действительности: «Большие современные темы следует рассматривать в мимической перспективе, им надлежит иметь жестовый характер. Они должны опреде-

ляться отношениями между отдельными людьми и группами людей между собой»<sup>5</sup>, – так напишет впоследствии Брехт, утверждая универсальное значение жеста. В теории Брехта жест следует понимать как форму развития действия не только на сцене, но и как основу внутреннего развития сюжета. Принято считать, что наиболее аргументированную концепцию функции жеста в теории «эпического театра» Брехта создает В. Беньямин. Жест для Беньямина – ключевое понятие в новом театре нового пролетарского искусства, служащее для внешнего выражения «эффекта очуждения» [2], [3], [13]. Во время спектакля жест, наряду с зонгами, выполняет важнейшую функцию дробления сценического действия, поскольку деление на акты в драмах Брехта отсутствует.

Однако эта проблема не менее актуальна и в концепции «документального эпоса» С. Третьякова, уделившего ей в соответствии с этим большое внимание в своей книге, констатируя, что Брехт как режиссер строит игру актеров на системе выразительных движений. Иногда при построении мизансцены ведущим становится именно жест, сопровождаемый вначале лишь интонационной мелодией, и только в заключительной стадии «прорастая» словом. Это происходит потому, констатирует автор, что, с точки зрения Брехта, «жест был раньше слова», а немецкий язык (язык Лютера) характерен выразительной «сращенностью с жестом». Основное содержание книги «Люди одного костра» (подписана в печать в 1935 году) определилось еще до приезда Брехта в Москву в 1935 году, и, как видим, концепция жеста уже представляется сформированной в воззрениях немецкого драматурга. Однако и во время пребывания в Москве идет сложное коллективное (с Третьяковым) осмысление новаторских принципов «эпического театра». Так, С. Третьяков, прекрасный знаток китайской действительности и китайского искусства, два года проживший и путешествовавший по Поднебесной, обращает внимание Брехта на игру китайского актера Мей Лань Фаня, вместе с труппой гастролировавшего в это время в Советском Союзе. Школа Мей признана уникальной восточной системой театрального исполнительства, наряду с системой Станиславского и эпическим театром Брехта. Нововведения, которые Мей внес в жанр пекинской оперы, во многом утвердили Брехта в справедливости его концепции и помогли окончательной формулировке функций жеста и эффекта очуждения. Возможность применения восточной традиции в европейском театре обсуждалась во время беседы представителей советской культуры: Владимира Немировича-Данченко, Сергея Третьякова, Всеволода Мейерхольда, Александра Таирова и Сергея Эйзенштейна на встрече у Мей Лань Фаня. На этой встрече присутствовал Бертольт

Брехт. Это случайное событие во время московской поездки оказывается тем не менее знаковым. Немецкий драматург еще более утверждает в актуальности китайской темы, привлекавшей его и раньше, для своего творчества. С другой стороны, Брехт во время этой поездки углубляет свои теоретические обоснования роли жеста в технике эпического театра, результатом чего и становится статья «Эффекты очуждения» в китайском сценическом искусстве<sup>6</sup>. Пребывание в Москве оказалось для Брехта очень продуктивным, так как определяется наполнение и закрепляется название основного принципа «эпического театра» – «эффекта очуждения». Именно тогда, во время пребывания в СССР в 1935 году, Брехт узнает от С. Третьякова о термине русского формалиста В. Шкловского «остранение», близком по смыслу к одному из основных принципов в теории эпического театра – «эффекту очуждения» (*Der Verfremdungseffekt (V-Effekt)* – «очуждение») [8: 156]. В. Шкловский видит суть «приема остранения» в создании особого восприятия, так называемого видения предмета, которое достигается путем «затруднения формы» художественного произведения. Таким «остранением» может быть «рассказывание о предмете словами, его определяющими и рисующими, но, обычно, при рассказывании о нем не применяющимися», что направлено на «вывод вещи из автоматизма восприятия»<sup>7</sup>. Брехт придает немецкому слову общеэстетический смысл и связывает его применение с провозглашаемой им социально-преобразующей функцией искусства. В 1936 году писатель употреблял также термин «отчуждение» (*Entfremdung*), восходящий к эстетической концепции Гегеля, обозначавшего этим словом необходимые предпосылки к процессу познания. Брехт явно учитывал и семантические нюансы лексемы, использованные, в частности, К. Марксом в теории общественно-производственных капиталистических отношений [16: 253–254], [17: 310]. Заметим, что в книге «Люди одного костра» нет упоминаний об актере Мей Лань Фане, как и о таком краеугольном принципе эпического театра, как «эффект очуждения», что свидетельствует, на наш взгляд, о том, что материал очерка был собран еще до второго приезда Брехта в Советский Союз. Характерно, что, анализируя некоторые знаковые к тому времени пьесы Брехта, Третьяков останавливается особо на инсценировке по роману А. М. Горького «Мать» («*Die Mutter. Leben der Revolutionärin Pelagea Wlassowa aus Twer*», 1931), называя ее первой по-настоящему эпической пьесой. С. Третьякова эта пьеса интересует с нескольких точек зрения. Во-первых, она имела большое политическое значение, поскольку была поставлена в гитлеровской Германии в юбилейный год русского писателя, во-вторых, эта учебная пьеса импонировала русскому писа-

телю-авангардисту своим воспитательным значением как иллюстрация роста революционного сознания тверской работницы Пелагеи Власовой, а следовательно, это была пьеса о воспитании нового человека новой эпохи. В-третьих, сам текст пьесы и ее сценическое решение свидетельствовали об интернациональном звучании пьесы Брехта: «Что это за русский учитель в эпоху 1905 года, который проводит вечера за кружкой пива, исходя в политических спорах с приятелями на тему о том, что наука и техника бессильны улучшить человеческую жизнь и что суть лишь в нравственной переделке каждого? Что это за учитель, принимающий вечерами ножные ванны и шпенглерианским голосом говорящий о закате цивилизации? <...> Все это, конечно, не Россия. Но зато это чистокровная Германия. Переделайте русские названия в пьесе на немецкие, и вы получите повесть о сегодняшней немецкой революционерке-профессионалке, проделывающей свою

кротовую работу по просветлению сознания миллионов германских Власовых, еще не осознавших своей действительности» [10: 487–488].

С. Третьяков подчеркивает, что Б. Брехт создает абсолютно самостоятельное произведение, вышедшее за исторические рамки романа о Пелагее Ниловне Власовой, пролетарке из сормовской рабочей слободки. Это произведение Брехта имеет интернациональный адресат. Именно интернациональное, общечеловеческое зерно, заложенное в концепции русского авангарда, и оказалось чрезвычайно притягательным для немецких социалистических писателей, вышедших из рядов экспрессионизма. С. Третьяков как личность и как художник оказался настолько яркой и многогранной индивидуальностью, что творческие контакты с ним дали мощный импульс для развития немецкой социалистической драматургии и, прежде всего, эпического театра Бертольта Брехта.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См. об этом подробно в выступлении С. М. Третьякова на съезде: Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: ГОСЛИТИЗДАТ, 1934. С. 344–345.
- <sup>2</sup> Цит. по: Брехт Б. Театр. Т. 5/1. М.: Искусство, 1965. С. 110.
- <sup>3</sup> См. об этом подробно: Брехт Б. Театр. Т. 5/2. М.: Искусство, 1965. С. 50.
- <sup>4</sup> Подробно о задачах нового авангардного искусства: Третьяков С. Новый Лев Толстой // Новый ЛЕФ. 1927. № 1. С. 36–37.
- <sup>5</sup> Подробно об этом: Брехт Б. Последний этап — «Эдип» // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. М., 1965. Т. 5/2. С. 196.
- <sup>6</sup> Брехт Б. «Эффекты очуждения» в китайском сценическом искусстве [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://tafiz.ru/world\\_drams/brecht/china.htm](http://tafiz.ru/world_drams/brecht/china.htm) (дата обращения 14.02.2016).
- <sup>7</sup> Подробно об этом: Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М., 1929. Цит. по репринтному изданию: Leipzig, 1977. С. 19.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.
2. Беньямин В. Маски времени: эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004. 480 с.
3. Беньямин В. О понятии истории // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 81–90.
4. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М.: Наука, 1990. 224 с.
5. Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 400 с.
6. Головчинер В. Е. Сергей Третьяков – учитель Бертольта Брехта // Сибирский филологический журнал. 2014. № 2. С. 117–125.
7. Гомолицкая-Третьякова Т. С. О моем отце // Третьяков С. М. Страна-перекресток. Документальная проза. М., 1991. С. 554–564.
8. Леонова Е. А. Немецкая литература XX века: Германия. Австрия. М.: Флинта, 2010. 360 с.
9. Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. 640 с.
10. Третьяков С. М. Дэн Ши-хуа. Люди одного костра. Страна-перекресток. М., 1962. 770 с.
11. Фоменко А. Русский фотоавангард // Наше наследие. 2007. № 81 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8104.php> (дата обращения 15.02.2016).
12. Шумахер Э. Жизнь Брехта. М.: Радуга, 1988. 352 с.
13. Benjamin W. Autor als Produzent // Gesammelte Schriften. F/M., 1991. 2 Band. 2 Teil. P. 683–701.
14. Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 26. Berthold Brecht Journale I 1913–1941: Tagebücher 1913–1922. Journale 1938–1941. Autobiographische Notizen 1919–1941 Aufbau-Verl. Brel. und Weimar; Suhrkamp Verl. Frankfurt am Main, 1994. 696 p.
15. Bertolt Brecht. Die Gedichte. Herausgegeben von Jan Knopf. Suhrkamp Verl. Frankfurt am Main, 2007. 1647 p.
16. Brecht-Lexikon. Ana Kugli / Michael Opitz (Hrsg.). Stuttgart; Weimar, 2006. 289 p.
17. Knopf J. Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. München: Carl Hanser Verlag, 2012. 560 p.
18. Jarmatz K., Barck S., Diezel P. Exil in der UDSSR. Leipzig, 1979. 662 p.
19. Lehmann J. Russische Literatur in Deutschland. Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart / Verlag J. B. Metzler. Stuttgart, 2015. 432 p.

Sharypina T. A., Lobachevsky State University (Nizhni Novgorod, Russian Federation)

## ON CONCEPTUAL IDEAS OF “DOCUMENTARY EPOS” IN RUSSIAN AVANT-GARDE AND EVOLVEMENT OF BERTOLT BRECHT’S THEATRICAL PRACTICE

A few little-known facts, which impacted development of the aesthetic principles of the Russian avant-garde on artistic conceptions of representatives of the German socialistic drama, are considered in the article. Avant-garde movement appeared during the time of decadence preponderance in European and Russian culture. Trying to address the problem of decaying art, the avant-garde theorists introduced a set of conceptual ideas of the future epos aimed at the stimulation of life development. Real facts, documents, and newspaper materials act as a construction material for the “documentary epos” in conceptual ideas of S. Tretyakov. The method of cohesion, which reveals hidden social energy of the fragment, has a mosaic nature, by the analogy with the principles of seriality in Russian avant-garde art. Analysis of the studied materials lead us to a conclusion that exposure to aesthetic theories and theatrical practice of the Russian avant-garde exerted particular influence on B. Brecht’s theory of the epic theatre.

Key words: Russian avant-garde, “documentary epos”, German socialistic drama, epic theatre

## REFERENCES

1. Bachtin M. *Epos i roman* [Epos and novel]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 304 p.
2. Ben'yamin V. *Maski vremeni: esse o kul'ture i literature* [Masks of the time: essay about culture and literature]. St. Petersburg, Simpozium Publ., 2004. 480 p.
3. Ben'yamin V. On the concepts of history [O ponyatii istorii]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2000. № 46. P. 81–90.
4. Berdyaev N. A. *Istoki i smysl russkogo kommunizma* [The origin and essence of the Russian communism]. Moscow, 1990. 224 p.
5. Girin Yu. N. *Kartina mira epokhi avangarda. Avangard kak sistemnaya tselostnost'* [Worldview of the avant-garde epoch. Avant-garde as a systematic integrity]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2013. 400 p.
6. Golovchiner V. E. S. Tretyakov – a teacher of Bertolt Brecht [Sergey Tret'yakov – uchitel' Bertol'ta Brekhtha]. *Sibirskiy filologicheskii zhurnal*. 2014. № 2. P. 117–125.
7. Gomolitskaya-Tret'yakova T. S. About my father [O moem ottse]. *Tret'yakov S. M. Strana-perekrestok. Dokumental'naya proza*. Moscow, 1991. P. 554–564.
8. Leonova E. A. *Nemetskaya literatura XX veka: Germaniya. Avstriya* [German literature of the XXth century: Germany. Austria]. Moscow, Flinta Publ., 2010. 360 p.
9. *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: programnye vystupleniya masterov zapadnoevropeyskoy literatury XX veka* [To call things by their proper names: programmed appearances of masters of Western European literature of XXth century]. Moscow, 1986. 640 p.
10. Tret'yakov S. M. *Den Shi-khua. Lyudi odnogo kostra. Strana-perekrestok* [Den Shi-Khua. People of the same campfire]. Moscow, 1962. 770 p.
11. Fomenko A. Russian photo avant-garde [Russkiy fotoavangard]. *Nashe nasledie*. 2007. № 81. Available at: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8104.php> (accessed 15.02.2016).
12. Shumaker E. *Zhizn' Brekhtha* [The Life of Brecht]. Moscow, Raduga Publ., 1988. 352 s.
13. Benjamin W. Autor als Produzent // *Gesammelte Schriften*. F/M., 1991. 2 Band. 2 Teil. P. 683–701.
14. Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 26. Berthold Brecht Journale I 1913–1941: Tagebücher 1913–1922. Journale 1938–1941. Autobiographische Notizen 1919–1941 Aufbau-Verl. Brel. und Weimar; Suhrkamp Verl. Frankfurt am Main, 1994. 696 p.
15. Bertolt Brecht. Die Gedichte. Herausgegeben von Jan Knopf. Suhrkamp Verl. Frankfurt am Main, 2007. 1647 p.
16. Brecht-Lexikon. Ana Kugli / Michael Opitz (Hrsg.). Stuttgart; Weimar, 2006. 289 p.
17. Knopf J. Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. München: Carl Hanser Verlag, 2012. 560 p.
18. Jarmatz K., Barck S., Diczel P. Exil in der UDSSR. Leipzig, 1979. 662 s.
19. Lehmann J. Russische Literatur in Deutschland. Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart / Verlag J. B. Metzler. Stuttgart, 2015. 432 p.

Поступила в редакцию 22.03.2016