

В. Е. Головчинер

Томский государственный педагогический университет

Сергей Третьяков – учитель Бертольта Брехта

Аннотация: В статье идет речь о творческих контактах двух писателей. Представлено издание в Советском Союзе первой книги пьес Брехта «Эпические драмы» по инициативе Третьякова, в его переводе, его этюд о немецком драматурге в двух вариантах (1934, 1936), выступление Третьякова на Первом съезде советских писателей (1934), а также стихотворение Брехта «Непогрешим ли народ» (1939) о трагической участи человека, которого он называет своим учителем. Интерпретация этих малоизвестных фактов дает дополнительное основание говорить о приоритете русского опыта в истории эпической драмы как направлении поисков в европейском искусстве XX в.

The paper deals with creative contacts of two writers. Analysis is made of the plays by the German playwright Bertolt Brecht collected in his first book and published in the Soviet Union on the initiative of Tretyakov in the latter's translation, of Tretyakov's etude about the German playwright in two options (1933, 1935); of Tretyakov's paper read by him at the First Congress of Soviet Writers (1934), and of Brecht's poem «Are People Infallible?» about a tragic fate of the person whom he calls his own teacher. The interpretation of these little known facts gives additional grounds to speak about the priority of the Russian experience in the history of the epic drama as the direction of searches in the European 20th century art.

Ключевые слова: эпическая драма, С. Третьяков – драматург и интерпретатор Брехта, «Рычи, Китай!», первая книга пьес Б. Брехта.

Epic drama; S. Tretyakov S., playwright and interpreter of B. Breht; «Growl, China!»; the first book of plays by B. Breht in Russian.

УДК 82.0 : 001.8 (100)

Контактная информация: Томск, ул. Киевская, 60. ТГПУ, историко-филологический факультет. E-mail: golovchiner@mail.ru

В незавершенных диалогах «Покупки меди» (а это один из двух основных диалогов-трактатов Брехта, написанных, как отмечает его комментатор Е. Эткинд, преимущественно в 1939–1940 гг. [Брехт, 1965, т. 5/2, с. 550]) крупнейший деятель немецкого театра XX в. писал, что «наибольшее влияние на него оказали два поэта и один клоун» [Брехт, 1965, т. 5/2, с. 367]. Он здесь же назвал их имена. Один поэт – это Г. Бюхнер – автор популярной в годы юности Брехта пьесы «Войцек» (1836), другой – уличный певец, драматург, актер Ф. Ведекинд, который играл в собственных пьесах в стиле, сложившемся в кабаре. Клоуна М. Валентина Брехт видел в юности выступающим с короткими скетчами в пивном зале [Там же].

Но примерно в одно время с «Покупкой меди» Брехт пишет стихотворение «Непогрешим ли народ» («Ist das Volk unfehbar?») о трагической участи человека, которого называет *своим учителем* – и оно явно не о Бюхнере, не о Ведекинде, не о Валентине. Слова *мой учитель* выделены отдельной – первой строкой стихо-

творения, они требуют особой длительности, значительности, торжественности в произнесении, хотя бы и мысленном.

1

Мой учитель,
Огромный, приветливый,
Расстрелян по приговору суда народа.
Как шпион. Его имя проклято.
Его книги уничтожены. Разговоры о нем
Считаются подозрительными. Их обрывают.
А что если он не виновен?
(перевод Б.Слуцкого)
[Брехт, 1965, т. 5/1, с. 481].

Формула *мой учитель* звучит еще раз в центральном, 4-м фрагменте. Вопрос «А что если он не виновен?» проходит рефреном через все семь строф-фрагментов стихотворения и задает трагическую доминанту его целому. Фрагменты-строфы от начала к концу текста становятся все короче, концентрируют энергию в завершающем – седьмом двустишии: в нем неотступный вопрос задан сразу, вынесен в первую строку и усиливается новым.

7

А что, если он не виновен?
Как можно было его послать на смерть?
[Там же, с. 482].

Вопросы-мысли бьются в сознании, не находят важного для этики и эстетики Брехта *ответа-действия*, потому что ситуация, заданная началом стихотворения, необратима: «Мой учитель... Расстрелян...».

В комментарии к тексту стихотворения в 5-томном «Театре» Брехта сообщается: «Стихотворение было написано, когда Брехт узнал о смерти Сергея Михайловича Третьякова (1892–1939). Известный советский писатель С. М. Третьяков был одним из первых в СССР переводчиков и пропагандистов творчества Брехта. Брехт, в свою очередь, перевел на немецкий язык пьесу Третьякова «Хочу ребенка». Писателей связывала долголетняя дружба. Брехт считал Третьякова одним из своих учителей в области марксизма. В период культа С. М. Третьяков был незаконно репрессирован. Посмертно реабилитирован после XX съезда КПСС» [Брехт, 1965, т. 5/1, с. 520].

Этот комментарий И. Фрадкина нуждается в корректировке. Первый корректив следует сделать по поводу пьесы Третьякова «Хочу ребенка» (1926) – ее перевод для Брехта сделал в начале 30-х гг. Эрнст Хубе, но поставить понравившееся произведение в Германии Брехт не успел – к власти пришли фашисты [Гомолицкая-Третьякова, 1991, с. 563]. Второй корректив касается утверждения о том, что Третьяков является «одним из первых в СССР переводчиков и пропагандистов творчества Брехта». Нет, «не одним из первых». Он, по сути, был первым переводчиком и первым пропагандистом немецкого художника в России, потому что случившийся до него перевод «Трехгрошовой оперы», сделанный по заказу А. Таирова для Камерного театра (премьера в 1930 г.), для режиссера и его театра был явлением окказиональным – пропагандой, представлением творчества Б. Брехта как сколько-нибудь значительного драматурга в Камерном театре никто озабочен не был. Достаточно сказать, что О'Нил в то же время был представлен в нем тремя пьесами («Косматая обезьяна», «Любовь под вязами», «Негр»).

Принципиальное соображение по комментарию Фрадкина касается природы «учительства» Третьякова. Стихотворение не дает ни малейшего основания сужать его значение для Брехта до учительства «в области марксизма». Последний воспринимает случившееся в самом широком, гуманистическом аспекте: «Мой учитель, / огромный приветливый...». Острота человеческого переживания Брехта в связи с гибелью Третьякова особенно видна на фоне аналогичных ситуаций.

В мае 1935 г. в Москве состоялся вечер в честь Б. Брехта, на котором, как сообщает В. Колязин, выступали немецкие эмигранты: композитор Г. Гауска, актеры А. Гранах, К. Неер (она играла в первой постановке «Трехгрошовой оперы» Поли Пичем и на вечере исполняла зонги из этого спектакля). Через год они были арестованы. «Наивно-простодушная Карола назвала Брехта в числе самых близких знакомых и даже как одного из претендентов на ее руку» [Колязин, 1998, с. 241]. Поверженный известием об их аресте Брехт, не надеясь на свой авторитет, обратился за помощью к Л. Фейтвангеру.хлопоты последнего по освобождению увенчались успехом только в отношении Гранаха, а «ослепительной красоты актриса... умерла в лагере близ Оренбурга на втором году войны» [Колязин, 1998, с. 241–242]. Эти ситуации, как и ряд других, в судьбах близких Брехту людей не отразились в его художественных текстах, и это тоже по-своему выделяет значение Третьякова в сознании и судьбе Брехта.

Третьяков был расстрелян, по разным источникам, в 1937 или в 1939 г. Будет ли когда-нибудь найдены его архив, обширная переписка (в том числе с крупнейшими писателями-антифашистами Европы), не известно. Об отношении Третьякова к Брехту говорит прежде всего его инициатива перевода трех ранних пьес немецкого автора («Орлеанская дева скотобоев», «Мать», «Высшая мера»¹), инициатива издания первой книги пьес немецкого драматурга. Для брехтоведения важно и определение в ее названии их природы как *этические драмы*, поскольку сам Брехт называет свои пьесы еще и «учебными» [Брехт, 1965, т. 5/2, с. 28], и «диалектическими» [Там же, с. 51–53], и «неаристотелевскими» [Там же, с. 65, 76, 99]. Полагаю, что все эти дефиниции можно рассматривать как дополнительные по отношению друг к другу, в разных высказываниях акцентирующие какую-то сторону утверждаемого, в том числе и Брехтом, эпического направления поисков в драме и театре².

Для нашей темы важно, что к этому, первому изданию книги пьес Брехта на русском языке Третьяков пишет «вводный этюд» – портрет «Берт Брехт». С учетом реалий двух лет, прошедших после выхода книги, написанных Брехтом новых произведений, его впечатлений во время двух приездов в Москву, Третьяков дополняет, дорабатывает этот «этюд» для своей книги «Люди одного костра» (сдана в печать в 1935, вышла в 1936 г.). И еще один текст заслуживает самого серьезного внимания – выступление Третьякова на Первом Всесоюзном съезде советских писателей (1934): в центре его внимания – отношения с немецким писателем.

К моменту встречи Брехта с Третьяковым (во время пребывания последнего в Германии в начале 1931 г.) они обладали разным авторитетом, разной известностью. И первое, чем это обусловлено, – возраст. Третьяков был на шесть лет старше, успел сделать больше (он родился в 1892, Брехт – в 1908 г.). Для эпохи, в которую они жили, было очень существенно, в каком возрасте, в какой степени они оказались втянуты, как в воронку, в водоворот исторических событий (первая мировая война, череда революций, государственных переворотов). К концу 1920-х гг. Брехт осознавал, что жизнь его будет связана с театром, но свой путь

¹ «Бертольт Брехт был непоколебимо последователен в своем отношении к Третьякову и его памяти. Когда в 1956 году он узнал о новом издании своих пьес в Москве, то выразил желание, чтобы в нем были напечатаны их переводы, сделанные его советским другом» [Ростоцкий, 1966, с. 239].

² С. М. Третьяков пишет о художнике Д. Хартфильде, режиссере Э. Пискаторе, драматурге Б. Брехте, художнике Г. Гроссе, композиторе Г. Эйслере, поэте И. Бехере и др. как о «людях одного костра», имея в виду не только то, что их произведения были брошены в фашистский костер перед рейхстагом, но и то, что их объединяло друг с другом и с ним самим «общее, может быть, даже самими не осознанное общее качество... Для них всех характерен поиск эпоса» [Третьяков, 1936, с. 17].

к театру, активно участвующему в общественной жизни, в перестройке сознания людей, он только начинал нащупывать. Постановками своих первых пьес – «Человек есть человек» (1926), «Трехгрошовая опера» (1928) был недоволен: в осуществленной режиссером Э. Энгелем «Трехгрошовой опере» «яд Брехта был замаскирован чадрой из музыки Вайля и авантюрным сюжетом» [Третьяков, 1934, с. 11]). Сам как режиссер он делал первые шаги.

За плечами Третьякова уже была громкая слава одного из создателей «левого» искусства (читаем – авангарда), соратника Маяковского по журналу «ЛЕФ», автора поэтических сборников, драматурга, с которым работали самые замечательные режиссеры его эпохи – С. Эйзенштейн¹, В. Э. Мейерхольд. Последний дважды обращался к С. М. Третьякову как к драматургу («Земля дыбом» в 1923 г., «Рычи, Китай!» в 1926 г.). Спектакль по пьесе «Рычи, Китай!» как принципиальный для линии Театра имени Мейерхольда (далее – ТИМ) в числе трех был выбран режиссером для гастролей в Германии в 1930 г. О значении С. М. Третьякова в поэзии, в кино, журналистике нужно писать отдельно. Он был талантлив, известен, интересен, успешен во всем, чем занимался. В 1925 г. был приглашен для чтения лекций по русской литературе в Пекинском национальном университете, в 1930/31 г. ездил с лекциями по Германии.

Спектакль по пьесе Третьякова «Рычи, Китай!» Брехт видел и выделил среди представленных на гастролях ТИМа в Берлине. Она выросла из «факта», из газетной заметки о реальном инциденте, случившемся в июне 1924 г. в китайском городе Ваньсян. Но, думается, важнее и интереснее, в том числе и для Брехта, другое: как факт преобразован художником в отношении множества людей из разных стран, разного цвета кожи форму эпической драмы [Головчинер, 2001, с. 56–75]. Там, где под названием произведения обычно обозначается жанр, Третьяков пишет: «событие в 9 звеньях», указывая тем самым и на документальность основы изображения, и на монтажную природу своей драмы. В каждом из звеньев он выделяет еще *явления*. При этом в качестве важнейшей, цементирующей целое, сквозной в них вырастает проблема *цены*. Она разворачивается в разных аспектах, выступает в функциях мотива. В первых явлениях обсуждается оплата агентом американской фирмы мистером Холеем труда кули, лодочников; потом стоимость кожи, которую готов оплатить ему китайский купец Тай-ли и французский коммерсант; и сразу, следом говорят о цене девочки – дочери лодочника Чи, которую торгует у него старая Ама, поставляющая «жен» белым. Наконец, обостряя отношения китайского берега и английской канонерки, возникает проблема цены жизни янки, утонувшего из-за своей жадности, – он не хотел платить полагающиеся десять тунзурлов бедному Чи, бросился на него с кулаками, промахнулся и, не удержав равновесия в закачавшейся лодке, не умеющий плавать, пошел ко дну. Капитан английской канонерки думает, «скольких китайцев *стоит* один убитый белый». В конце концов он определил *цену*: предъявил ультиматум городу, потребовав, кроме всего прочего, казни двух лодочников, иначе «с городом будут разговаривать пушки».

Остропроблемная, новая по форме пьеса в ТИМе была взята в работу сразу, как только написана; спектакль, созданный даже не самим Мастером, а его учеником В. Федоровым, показывали на гастролях в Германии в 1930 г. в ряду мейерхольдовских постановок русской классики (возили «Лес» Островского и «Ревизор» Гоголя). «Пьеса была поставлена, кроме Москвы, и в других городах, появилась в переводах на украинский, грузинский, татарский, армянский языки.

¹ С. М. Эйзенштейн поставил две пьесы Третьякова – «Слышишь, Москва?!» (1923) и «Противогазы» (1924), участвовал в совместной переработке пьесы А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в спектакль «Мудрец» в Первом рабочем театре Пролеткульта (1923), после которого оба написали теоретические статьи с обоснованием монтажа как формы нового искусства [Головчинер, 2011, с. 104–106].

Вскоре пьеса перешагнула за рубеж нашей страны... Шествие (ее. – В. Г.) можно сравнить разве что с победоносным маршем по экранам мира “Броненосца Потемкина” С. Эйзенштейна [Ростоцкий, 1966, с. 233]. Кстати, именно Третьяков написал титры к этому фильму, получившему мировую известность. К 1930 году пьеса «Рычи, Китай!» была поставлена в трех городах Польши, в Вене; в Японии вышла отдельным изданием. В Германии в 1929–1930 гг. пьеса шла в нескольких городах. Ограничимся информацией Б. Ростоцкого о резонансе пьесы только в это время – время крепнущих отношений Третьякова и Брехта. Последний не мог не ощущать его авторитета старшего товарища.

Брехт высоко оценил направление поисков Третьякова в драме и В. Э. Мейерхольда в театре. Он был возмущен немецкими рецензентами, которые «упрямо стоят на своем “переживании”» и «не заметили сложившуюся, созданную систему театра» (выделено мной. – В. Г.), о которой сам Брехт много размышлял, но реализовал не сразу¹. Он увидел и оценил в спектаклях ТИМа осознанно утвержденную на месте старого театра переживания новую систему театра. В сохранившихся фрагментах 1930 г. Брехт писал: «Чтение немецких газет производит весьма удручающее впечатление. Историческое место мейерхольдовского эксперимента среди опытов по созданию большого, более рационального театра представляется коллекционерам впечатлений не интересным». У Б. Брехта вызвало восхищение, «насколько великолепно здесь поставлены на свое место все понятия... здесь существует настоящая теория общественной функции театра» [Брехт, 1965, т. 5/2, с. 50].

Спектакль «Рычи, Китай» он выделил особо: «Пожалуй, больше всего раздражал показ англичан в Китае. В пьесе “Рычи, Китай!” русские-де проявляют слишком мало интереса к возможной любезности англичан в частной жизни. Как будто в пьесе о кровавых злодеяниях короля Атиллы необходимо особенно останавливаться на том, каким он был приятным ребенком» [Там же, с. 50–51]. Брехта вполне удовлетворило представление китайского инцидента С. М. Третьяковым: современный драматург должен представлять не «частную жизнь», не личные качества («приятного ребенка»), а деяния – «злодеяния» короля как государственного деятеля. И русский драматург сделал это впечатляюще уже в пьесе 1925 г.

В конце 1920-х гг. Б. Брехт напряженно размышляет о новом театре, отвечающем, в его представлении, задачам времени, пытается систематизировать свое представление об отличиях драматической формы театра от эпической в «Примечаниях к опере “Расцвет и падение города Махагони”» (1930). Думается, биографическая, реальная основа этой статьи, широко используемой в части противопоставления двух типов театра, учитывается не всегда: оппозиции этой схемы («не абсолютные», как указывает в сноске сам автор, а показывающие «лишь некоторое смещение акцентов» [Брехт, 1965, т. 5/1, с. 300]) сформулированы в работе над оперой. Не принимая категорически этого искусства («опера, существующая ныне, – опера кулинарная» [Там же, с. 298]), стремясь разрушить в ней все, что служит наслаждению гурмана, он вокальное воплощение событий оперы переводит в повествование, в рассказ о них. С этого пункта – с «рассказа о событии», сформулированного в работе над оперой, – Брехт будет потом неизменно начинать противопоставление двух типов театра – драматического и эпического.

Третьяков, как было отмечено, трижды, на протяжении первой половины 30-х гг., обращается к теме Брехта: в переводе и издании отдельной книгой его пьес с вступительной статьей («портретом»-«этюдом», 1934), в выступлении на Первом съезде писателей (август 1934 г.) и еще раз, при подготовке книги

¹ Свою систему театра, близкую мейерхольдовской, он смог реализовать, видимо, только когда получил впервые (1949 г.) свою сцену, здание театра; по гастролям «Берлинского ансамбля» в начале 1950-х гг. об эпическом театре Брехта узнала Европа.

«Люди одного костра» о деятелях немецкой культуры (подписана в печать в июне 1935 г.). Выступление на съезде по времени оказывается в центре сюжета «Третьяков – Брехт». В нем не было уныло-трафаретных признаний величия строек пятилетки, самобичевания, покаяния за то, что не смог еще выразить новизны исторического момента в своих произведениях, чем отмечены речи многих писателей. Речь Третьякова была энергичной, образной, отчетливой в постановке задач взаимодействия и взаимовлияния писателей, пишущих на разных языках. «Надо соприкоснуться через знакомство. Не просто через знакомство – через дружбу. Не просто через дружбу – через сотрудничество... Быть с ними (зарубежными писателями. – В. Г.) в переписке, учиться друг у друга, уважая... Я сам чувствую, как крепнет ощущение товарищеской близости в дружеской моей работе с Брехтом. Я его перевожу, кое-что перенимаю, многое у него опротестовываю, но к каждому шагу его отношусь крайне внимательно и, если хотите, нежно. Таких отношений, такой переписки желаю каждому из вас. Мне кажется, основная форма срабатывания писателей – это переводы произведений» [Первый съезд..., 1934, с. 345].

Может показаться, что Третьяков здесь повторяется. Но он идет на сознательное удвоение текста как художник: нагнетание глаголов использует как суггестивный прием – по-своему воздействует, внушает свою мысль залу. Сначала говорит о том, что *надо* делать вообще, ставит задачу: *надо* соприкоснуться, дружить, сотрудничать – «учиться друг у друга, уважая». Потом для убедительности приводит *факт* из своего опыта, и в перечислении тех же действий нарастает выражение приязни, живого человеческого чувства, мало вязавшегося с казенной атмосферой съезда: «к каждому шагу его (Брехта. – В. Г.) отношусь *крайне внимательно* и, если хотите, *нежно*». «Дружеская близость» помогает «переводить», «кое-что перенимать», «многое у него опротестовывать», но сначала «перенимать». Выраженное здесь ощущение *со-трудничества* – дружеского взаимодействия, взаимопонимания, видимо, разделял и Брехт: это делает понятным пафос его стихотворения: он потерял учителя-друга («Mein Leherer / Der große, freundliche...») [Brecht, 1993, S. 535], а не учителя марксизма, как об этом писал в комментарии Фрадкин.

Дружеское и даже *нежное* отношение Третьякова к Брехту выразилось уже в укороченном имени, снимающем дистанцию между героем и автором в названии *этюда* «Берт Брехт». Интерес к не знакомому еще немецкому драматургу возник во время поездки Третьякова по Германии в конце 1930-го, в 1931 г. Этот момент четко фиксируется в *этюде*: «В истеричном протесте зрительницы фешенебельного театра против непривычной пьесы впервые я почувствовал, что такое Брехт» [Третьяков, 1936, с. 14]. В те же дни состоялась встреча, начались разговоры, возникла идея перевода пьес Брехта, их издания в России отдельной книгой. По этому поводу шла, по свидетельству Гомолицкой-Третьяковой, переписка; в 1932 г. Брехт приезжал в Советский Союз, останавливался в квартире Третьяковых, они, по свидетельству его дочери, подолгу говорили [Гомолицкая-Третьякова, 1991, с. 500]. Думается, в результате общения двух писателей определилось и название для книги пьес Брехта на русском языке: из ряда брехтовских дефиниций, подчас сужающих смысл новизны пьес или уводящих от собственно эстетической их природы (*учебные, диалектические*), было зафиксировано, думается, наиболее точное. Не случайно именно оно закрепилось в последующие десятилетия в широком культурном сознании за пьесами Брехта.

Сравнение двух вариантов текста третьяковского *этюда-портрета*, имеющего одно название, оставим для другого случая. Но один момент следует отметить. Описание Третьяковым театральных принципов Брехта в изданиях *этюда-портрета* разных лет практически совпадает (подчеркнем: речь идет преимущественно о театре с его аудиовизуальной выразительностью, а не о драме как искусстве слова), но в текст 1936 г. введена отсутствовавшая в издании 1934 г. таблица. В двух

колонках Третьяков фиксирует для советского читателя позиции, по которым эпический театр Брехта отличается от *аристотелевского* (прилож. 1). Отметим, что и название отвергаемого театра (в «Примечаниях к опере “Расцвет и падение города Махагони”» у Брехта он представлен как «драматическая форма театра»), и количество оппозиций (в «этюде» Третьякова их 10, а у Брехта в одном случае 13–15, в другом – 17), и их формулировки указывают на относительную самостоятельность схемы у русского единомышленника немецкого режиссера. Третьяков по-своему представил в ней то, что отстоялись в совместных обсуждениях, что уже было зафиксировано в описании театра Брехта в этюде о нем в 1934 г.

Обращение к другим материалам вызывает новые вопросы. В 1935 г. журнал «Звезда» публикует переведенную с немецкого языка В. Стеничем статью А. Брустова «Бертольд Брехт (опыт характеристики)». Она написана так, как будто этюда Третьякова о Брехте, его переводов пьес и изданной на русском языке книги 1934 г. не существует (а может быть, немецкому автору она была не известна). В статье А. Брустова тоже приводится схема различий *драматической* и *эпической форм театра*, и дается она по 19 пунктам [Брустов, 1935, с. 153].

Интересный факт, имеющий отношение к предмету наших размышлений, обнаруживает В. Г. Клюев. Он пишет, что в сравнительной таблице «Примечаний к опере...» 1930 г. Б. Брехт подвел первый итог развития теории эпического театра: «Уже в следующем издании эта же таблица (Лондон, 1938) претерпевает изменения, причем отнюдь не только редакторского характера. (Странным образом этого не замечают ни В. Хехт, ни составители советского пятитомника, поскольку публикуя таблицу 1938 г., датируют ее 1930 г.)» [Клюев, 1966, с. 79]. И Клюев приводит обнаруженную им таблицу 1930 г., видимо, в своем переводе [Там же, с. 78]: в ней различия указаны по 15 позициям (прилож. 2). Какую-то ясность в осмысление проблемы с обсуждаемой схемой Брехта могли бы с большим основанием внести немецкие коллеги, работающие с его архивом. Пока же можно говорить о том, что имеющие рабочий характер схемы Б. Брехта – 1930 ли, 1938 ли года, как это заметил Клюев, существенно различаются в редакциях разных русских публикаций. Та, что представлена Третьяковым, более отжата, строга, лапидарна, и в совокупности с описанием эпического театра вне таблицы, может быть, наиболее близко и точно передает суть эпического театра – они оба были его создателями, но С. М. Третьяков добился впечатляющих результатов раньше Б. Брехта. И это тоже давало Б. Брехту все основания считать его своим *учителем*.

Литература

- Брехт Б. Театр: В 5 т. М., 1963–1965.
- Брустов А. Бертольд Брехт (опыт характеристики) // Звезда. 1935. № 9.
- Головчинер В. Е. «Рычи, Китай!» С. Третьякова как публицистическая разновидность эпической драмы // Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2001. С. 56–75
- Головчинер В. Е. О двух разновидностях эпической драмы // Русская литература XX–XXI веков: Сб. науч. тр. Екатеринбург, 2011. Вып. 12. С. 96–111.
- Гомолицкая-Третьякова Т. С. О моем отце // Третьяков С. М. Страна-перекресток. Документальная проза. М., 1991. С. 554–564.
- Клюев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Б. Брехта. Опыт эстетики Б. Брехта. М., 1966.
- Колязин В. Брехт под «колпаком» НКВД // Современная драматургия. 1998. № 1. С. 241–246.
- Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934.
- Ростоцкий Б. Драматург-агитатор // Третьяков С. «Слышишь, Москва?». М., 1966. С. 207–240.

Третьяков С. М. Люди одного костра. М., 1934.
 Третьяков С. М. Берг Брехт // Брехт Берг. Эпические драмы. М., 1934. С. 3–24.
 Bertolt Brecht: Gedichte 4, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Berlin und Frankfurt/Main, 1993.

Приложение 1

Аристотелевский и эпический театр
 по: Третьяков С. Берг Брехт // Люди одного костра. М., 1936. С. 338.

<i>1. Аристотелевский театр</i>	<i>2. Эпический театр</i>
Действие	Повествование
Погружает зрителя в сценическое действие и рас- ходит его активность.	Делает зрителя наблюдателем, но будит его активность
Растрагивает.	Требует решений.
Переживание.	Мировоззрение.
Внушение.	Аргумент.
Зритель сопереживает.	Зритель изучает.
Человек задан как известное.	Человек – предмет исследования.
Заинтересованность исходом действия.	Заинтересованность ходом действия.
Предыдущая сцена обуславливает последующую.	Каждая сцена независима.
Органическое вырастание.	Монтаж.
Чувство.	Разум.

Приложение 2

Эпическая и драматическая формы театра в «Примечаниях к опере
 “Расцвет и падение города Махагони”» Б. Брехта 1930 г.
 по: Клюев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Б. Брехта.
 Опыт эстетики Б. Брехта. М., 1966. С. 78.

Драматическая форма театра	Эпическая форма театра
С помощью действия вовлекает в сценическое событие, истощает его активность, пробуждает его эмоции	Рассказывая, ставит зрителя в положение наблюдателя, но пробуждает его активность заставляя принимать решения
Переживание	Отображение мира
Зритель становится соучастником чего-то	Он противопоставляется этому
Внушение	Аргумент
Эмоции остаются в сфере эмоционального	Эмоции перерабатываются сознанием в выводы
Зритель оказывается вовлеченным, сопереживает	Зритель противопоставлен, изучает
Человек рассматривается как нечто известное	Человек оказывается предметом исследования
Человек неизменен	Человек изменяет действительность и изменяется сам
Заинтересованность в развитии действия	Заинтересованность ходом действия
Рост совершается по прямой с эволюционной непреложностью	Монтаж зигзагами скачками
Человек как нечто определенное	Человек как процесс
Сознание определяет бытие	Сознание определяет бытие
Чувство	Сознание

(Сетки в таблицах высвечены мной, графика и знаки препинания даны в соответствии с публикациями. – В. Г.).