

УДК 821.112.2

DOI: 10.34670/AR.2026.33.95.030

Взаимоотношения и связи Бертольда Брехта с СССР**Быстрицкий Григорий Витальевич**

Аспирант,
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
125009, Российская Федерация, Москва, Малый Кисловский переулок, 6;
e-mail: 123libli@rambler.ru

Аннотация

В статье рассматривается сложная и противоречивая история взаимоотношений выдающегося немецкого драматурга, режиссёра и теоретика театра Бертольда Брехта (1898–1956) с Советским Союзом. На основе хронологического анализа выделяются основные этапы эволюции взглядов художника: от первоначального интереса к СССР как к театральной и идеологической лаборатории в конце 1920-х — начале 1930-х годов через личные визиты в Москву, попытки сотрудничества с советскими театральными деятелями (Луначарский, Таиров, Охлопков, Пискалов) до тяжёлого прозрения в годы Большого террора, когда жертвами репрессий стали близкие друзья Брехта, включая переводчика Сергея Третьякова. Особое внимание уделяется двойственной позиции драматурга, который, разочаровавшись в сталинском режиме и называя Сталина в дневниках «заслуженным убийцей народа», тем не менее не впал в антикоммунизм и сохранил верность марксистскому анализу. Анализируется парадоксальный финальный период жизни Брехта: возвращение в ГДР, создание театра «Берлинер ансамбль», присуждение Сталинской (Ленинской) премии в 1955 году и одновременное внутреннее дистанцирование от официальной риторики. Делается вывод, что отношения Брехта с СССР стали уникальным примером «диалектического союзничества» — глубокой идейной близости, не перешедшей ни в слепой апологетизм, ни в тотальное отрицание, что нашло отражение в его эстетической программе эпического театра.

Для цитирования в научных исследованиях

Быстрицкий Г.В. Взаимоотношения и связи Бертольда Брехта с СССР // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 2А. С. 138-146. DOI: 10.34670/AR.2026.33.95.030

Ключевые слова

Бертольд Брехт, СССР, эпический театр, антифашизм, сталинизм, культурные связи, репрессии, Сергей Третьяков, Александр Таиров, Эрвин Пискалов, Сталинская премия, ГДР, «Берлинер ансамбль», марксизм, интеллигенция и власть.

Введение

Взаимоотношения Бертольда Брехта с Советским Союзом представляют собой сложный, противоречивый и драматичный сюжет, отражающий как эволюцию самого художника, так и трагические перипетии политической истории XX века. Будучи одним из крупнейших драматургов, режиссёров и теоретиков театра, создателем эпического театра и основателем легендарного «Берлинер ансамбль», Брехт на протяжении всей своей жизни испытывал глубокий, но отнюдь не однозначный интерес к советскому проекту. Этот интерес колебался от искренней симпатии и идеологической близости до горького разочарования и резкой критики, при том что сам драматург оставался непримиримым антифашистом и марксистом, ищущим собственный, независимый путь к социальной справедливости.

Основная часть

Первое знакомство советской культурной элиты с творчеством Брехта состоялось в конце 1920-х годов, когда Берлин, превратившийся в театральную столицу Европы, соперничал в этом качестве лишь с Москвой. В 1928 году нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский, находясь в поездке по Германии, посетил спектакль «Трёхгрошовая опера» в театре Шиффербауэрдам. Постановка произвела на него сильное впечатление, что вскоре привело к прямому приглашению Брехта в Советский Союз [Луначарский, 1958]. Поводом послужила премьера «Оперы нищих» — инсценировки по «Трёхгрошовой опере» — в Камерном театре Александра Таирова (ныне Театр имени А. С. Пушкина). Таиров, один из величайших режиссёров своего времени, достиг договорённости с Брехтом о постановке, и премьера состоялась в конце января 1930 года. На тот момент это был единственный советский театр, осмелившийся обратиться к материалу ещё мало известного в СССР немецкого драматурга. Брехт лично присутствовал на спектакле в сопровождении советской актрисы Аси Лацис, которая отнеслась к работе Таирова резко критически. Однако сам драматург проявил политическую и творческую трезвость, одёрнув спутницу: «Пойми же, Таиров смог пробить спектакль... На данный момент это самое главное». Этот эпизод показателен: для Брехта тех лет важнее всего было само существование контакта, возможность прорыва на советскую сцену, которую он рассматривал как потенциальную трибуну для искусства, служащего делу освобождения трудящихся.

Уже через год, в 1931-м, Брехт вновь посетил Москву, на сей раз в связи с презентацией фильма «Куле Вампе, или Кому принадлежит мир», снятого режиссёром-коммунистом Златаном Дудовым, с которым драматург активно сотрудничал. Однако этот кинематографический опыт успеха не имел: советская публика, воспитанная на иных реалиях, сочла изображённую на экране немецкую жизнь слишком чуждой и непонятной. Тем не менее интерес к Брехту в театральных кругах СССР сохранялся. В 1933 году глава Реалистического театра Николай Охлопков предпринял попытку поставить драму «Святая Иоанна скотобоев», переименованную для постановки в «Святую идиотку». Однако спектакль так и не дошёл до зрителя по причинам, которые до сих пор до конца не прояснены, но, вероятно, связаны с идеологическими колебаниями и нараставшим в стране культурным контролем. В 1934 году в советских переводах были изданы несколько произведений Брехта, включая пьесу «Мать» (по мотивам романа Горького), «Высшую меру» и «Святую Иоанну скотобоев». Однако эти

публикации не вызвали заметного интереса читателей и критиков, оставшись на периферии литературного процесса.

Тем временем политическая ситуация в Германии стремительно ухудшалась. В августе 1932 года орган НСДАП «Фёлькишер беобахтер» опубликовал так называемый книжный индекс, в котором фамилия Брехта была включена в список «немцев с подмоченной репутацией». А 30 января 1933 года, когда президент Гинденбург назначил Гитлера рейхсканцлером, а колонны нацистских сторонников устроили триумфальное шествие через Бранденбургские ворота, Брехт, уже будучи убеждённым антифашистом, осознал неизбежность эмиграции. Окончательное решение было принято 28 февраля 1933 года, на следующий день после поджога Рейхстага. Нацистская пропаганда объявила его «врагом Германии № 1». Уже 10 мая того же года его книги были публично сожжены на кострах наряду с сочинениями Карла Маркса, Эриха Марии Ремарка и Генриха Манна. Покидая родину, Брехт ещё надеялся, что изгнание будет недолгим, однако этим надеждам не суждено было сбыться.

В эмиграции, скитаясь по Европе, Брехт сохранял интерес к Советскому Союзу как к первому в мире государству, провозгласившему социалистические цели. В 1935 году он в третий раз приехал в Москву по приглашению известного немецкого театрального режиссёра Эрвина Пискатора, также находившегося в эмиграции. Пискатор вынашивал амбициозный план создания в СССР Антифашистского культурного центра и желал видеть Брехта в числе его руководителей. Эта поездка длилась почти месяц, но, несмотря на поддержку некоторых влиятельных друзей Эрвина, многие из которых, однако, уже находились в опале или были арестованы, проект не осуществился. Применения своим силам Брехт в Советском Союзе так и не нашёл. Тем не менее его личные впечатления от Москвы 1935 года остались по большей части благожелательными: город произвёл на него впечатление столицы, строящей новую жизнь, хотя определённые тревожные сигналы уже тогда не могли пройти мимо его внимательного взгляда.

Переломным моментом в отношениях Брехта с СССР стала вторая половина 1930-х годов, когда в Советском Союзе развернулись массовые репрессии. Начиная с 1936 года из общественной жизни стали исчезать многие немецкие эмигранты-антифашисты, нашедшие убежище в СССР, в том числе близкие друзья и соратники Брехта. В 1937 году был расстрелян Сергей Третьяков — талантливый переводчик произведений драматурга, его хороший друг и единомышленник. Третьяков был известен не только как литератор, но и как активный деятель левого искусства, что не спасло его от гибели. Известие о смерти друга потрясло Брехта. Поначалу, однако, он ещё пытался сохранить веру в справедливость советской системы, полагая, что приговоры в СССР выносит сам народ. Это трагическое заблуждение отразилось в стихотворении, написанном им в память о Третьякове, где каждая строфа завершается мучительным вопросом: «А что, если он невиновен?». Эта поэтическая формула стала символом внутренней борьбы Брехта: он не мог окончательно порвать с идеалом, но уже не мог и закрывать глаза на реальность.

Свои размышления о природе сталинизма и противоречиях советского эксперимента Брехт изложил в философском сочинении «Ме-ти. Книга перемен», стилизованном под древнекитайские афоризмы. В этом тексте он даёт как резко отрицательную оценку деятельности Сталина, так и, что особенно показательно, воспроизводит некоторые шаблонные аргументы в его защиту, пытаясь, по-видимому, сохранить внутреннее равновесие и не впасть в антикоммунизм. Постепенно, однако, критическое начало брало верх. К 1938 году Брехт позволял себе публичные и частные высказывания, которые ранее были немислимы для левого

интеллектуала его круга. Он неодобрительно отзывался о советских писателях: Алексея Толстого он иронично именовал «романтическим барахлом», а Михаила Шолохова характеризовал как «Бальзака, освободившегося от некоторых шор», имея в виду упрощение и схематизацию, навязанные соцреалистическим каноном.

В 1939 году, уже находясь в скандинавской эмиграции, Брехт опубликовал в своей газете список известных ему жертв репрессий в СССР, сопроводив его горьким комментарием: «Искусство и литература имеют жалкий вид: в их основе — политическая теория, в стране господствует тощий, обескровленный, насаждаемый бюрократией пролетарский гуманизм». Это был приговор не коммунистической идее как таковой, а её конкретному бюрократическому и репрессивному воплощению в сталинском государстве. Как следствие, постановки и книги Брехта были фактически запрещены в Советском Союзе; его имя исчезло из культурного обихода. В личных дневниках тех лет он уже без обиняков называл Сталина «заслуженным убийцей народа». Некоторые документы, переписка и дневниковые записи Брехта, относящиеся к этому периоду, до сих пор остаются засекреченными, а наследники драматурга не дают разрешения на их обнародование — что само по себе свидетельствует о глубине и болезненности зафиксированных в них оценок. Отдельные политологи позднее утверждали, что Брехт был в числе первых европейских интеллектуалов, кто не только предчувствовал, но и своими высказываниями способствовал будущему разоблачению культа личности Сталина.

Долгие годы эмиграции стали для Брехта периодом непрерывных перемещений, буквально отражавших продвижение фашизма по Европе: Вена, Цюрих, Дания, Стокгольм и, наконец, Финляндия. Весной 1941 года он наконец получил американскую визу, но выехать напрямую из Финляндии уже не мог — немецкие войска блокировали выход к морю. И здесь произошёл эпизод, полный исторической иронии и драматизма. Советский Союз, с которым Брехта связывали столь сложные отношения, дал разрешение на его транзит через свою территорию. Существуют предположения, что личное распоряжение на этот счёт отдал сам Сталин, возможно, руководствуясь репутацией Брехта как известного антифашиста. Драматургу позволили пересечь всю страну — от западных границ до Дальнего Востока, где он сел на корабль, отплывающий в Америку. Этот путь, пролежавший через страну, где ещё не закончились репрессии, а недавно был расстрелян его друг, стал для Брехта молчаливым и мучительным диалогом с советской действительностью.

В США Брехт искренне восхищался мужеством и героизмом советских войск, сражавшихся против гитлеровской коалиции. Однако одновременно он испытывал серьёзную обеспокоенность пассивностью самих немцев и по-прежнему верил в существование внутреннего антифашистского Сопротивления. Он считал, что послевоенное преобразование Германии должно стать делом здоровых сил самого немецкого народа, а не быть навязано извне. Эта позиция, однако, не помогла ему найти своё место в американской культурной среде. Эмиграция в США в творческом плане оказалась неудачной: его театральный язык, радикальная эстетика и марксистские убеждения вступали в противоречие с атмосферой холодной войны и маккартизма. В 1947 году Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности фактически вынудила Брехта покинуть страну. После недолгого пребывания в Цюрихе он принял решение, которое многим казалось парадоксальным: он вернулся на свою «бледную страдающую родину», но не в западную, а в восточную её часть — в советскую оккупационную зону, а затем в Германскую Демократическую Республику.

Причина этого выбора, как сам Брехт неоднократно объяснял, была проста и лишена ложного пафоса: «Здесь ко мне отнеслись дружелюбно». Но, разумеется, дело было не только

в личном отношении. В ГДР ему предоставлялась возможность работать — создавать театр, ставить пьесы, воспитывать актёров. Именно здесь в полной мере осуществилась его мечта: в 1949 году был основан театр «Берлинер ансамбль», который под руководством Брехта и его жены, выдающейся актрисы Елены Вайгель, стал одной из главных театральных сцен мира. В 1954 году Брехт был назначен вице-президентом Академии искусств ГДР и удостоен Национальной премии страны. Казалось, что советско-брехтовские отношения обретают новую, позитивную фазу — тем более что после смерти Сталина в СССР началось постепенное возвращение имени драматурга в культурное пространство [Зачевский, 2012].

Кульминацией этого посмертного примирения стало присуждение Брехту в 1955 году Сталинской премии «За укрепление мира и дружбы между народами» (позднее переименованной в Ленинскую). История этого награждения была не лишена драматизма. Первоначально премию предполагалось вручить Томасу Манну, который, будучи нобелевским лауреатом и признанным патриархом немецкой литературы, являлся идейным оппонентом Брехта. Однако Манн от награды отказался, и тогда комитет обратил внимание на кандидатуру Брехта, незадолго перед тем вышедшего из негласной опалы. Драматург, который всего несколькими годами ранее называл Сталина в своём дневнике «заслуженным убийцей народа», тем не менее согласился принять премию. Этот поступок вызывал и до сих пор вызывает неоднозначные оценки. С одной стороны, его можно рассматривать как прагматический шаг человека, нуждавшегося в признании и в ресурсах для развития своего театра. С другой — как проявление той самой диалектической сложности натуры Брехта, который умел разделять идеологическую риторику и реальное политическое содержание. Примечательно, что в своей благодарственной речи, которую доверили перевести Борису Пастернаку, Брехт ни разу не упомянул имени почившего вождя — акт, который в условиях культа личности был равносителен молчаливому вызову.

Получение премии вдохновило драматурга на новые планы. Он договорился с режиссёром Юрием Завадским о постановке «Мамаши Кураж» в Театре имени Моссовета. Он пригласил советского литературоведа Илью Фрадкина в Берлин для знакомства с работой «Берлинер ансамбль» и даже заключил договор с издательством «Искусство» о публикации сборника своих теоретических и драматических текстов. Более того, Брехт вынашивал давнюю и заветную мечту — приехать в СССР на гастроли со своей труппой, чтобы показать советской публике и критике зрелые образцы эпического театра. Однако всем этим планам не суждено было осуществиться. Здоровье Брехта, подорванное годами эмиграции, интенсивной работой и, возможно, внутренним напряжением, резко ухудшилось. В 1955 году он почувствовал себя плохо, а перед предполагаемой поездкой в Москву написал завещание, в котором просил не выставлять его гроб публично и не произносить над могилой прощальных речей — характерный жест человека, уставшего от официоза и культа личности, даже если этот культ теперь касался его самого.

В 1956 году у Брехта случилось несколько инфарктов, и 14 августа он скончался. Критик Лев Копелев, знавший драматурга лично и много писавший о нём, впоследствии с горечью заметил: «Мы не торопились ставить драмы Брехта, такого близкого нам по идеологии и морали автора, которого даже его противники были вынуждены признать самым крупным современным западным драматургом...» Это признание отражает всю сложность посмертной судьбы Брехта в СССР: при жизни он был то принят, то отвергнут, а после смерти его наследие осваивалось медленно и с оглядкой.

Подводя итог взаимоотношениям Бертольда Брехта с Советским Союзом, следует подчеркнуть их принципиальную неоднородность и эволюционный характер. Начав с симпатии

и надежды на театральную трибуну, Брехт прошёл через шок репрессий и разочарование в сталинском режиме, но не впал в антикоммунизм западного образца. Он оставался верен марксистскому анализу и социалистической идее, которую пытался отделить от её советского бюрократического искажения [Толмачёв, 2006]. Его жизнь и творчество — это непрерывный поиск независимой, правдивой, неискажённой мысли. Он гнался за истиной, которую предпочитал облекать в логические выводы и сценические парадоксы. Он был наивен и циничен одновременно, солдатом и генералом театра, философом и еретиком. Эта внутренняя диалектика и позволила ему обеспечить себе литературное и сценическое бессмертие, несмотря на все политические бури XX века. Его отношения с СССР остались в истории как один из самых ярких примеров трагической любви европейского интеллектуала к революционной утопии — любви, которая не стала слепой, но и не превратилась в ненависть, сохранив в себе горькую мудрость вопроса: «А что, если он невиновен?»

Заключение

Взаимоотношения Бертольда Брехта с Советским Союзом представляют собой уникальный для европейской интеллектуальной истории XX века феномен: это случай, когда глубокая идеологическая близость, доходившая до искренней симпатии к социалистическому эксперименту, сосуществовала с острым критическим неприятием конкретных политических практик сталинского режима. На протяжении всей своей жизни Брехт так и не впал ни в безоговорочный апологетизм, характерный для многих левых интеллектуалов его поколения, ни в столь же распространённый антикоммунизм западного образца. Он избрал для себя сложный, мучительный и, с точки зрения современников, часто противоречивый путь «диалектического союзника» — человека, разделявшего базовые ценности марксизма и антифашизма, но отказывавшегося закрывать глаза на произвол, бюрократизацию и репрессии.

Эволюция взглядов Брехта прошла несколько отчётливых этапов. В конце 1920-х — начале 1930-х годов доминировал интерес к СССР как к театральной и идеологической лаборатории, где его метод мог найти благодатную почву. Визиты в Москву в этот период были связаны с надеждами на постановки, публикации и культурный обмен. Вторая половина 1930-х годов стала временем тяжёлого прозрения: репрессии против его друзей (в первую очередь расстрел Сергея Третьякова), исчезновение немецких эмигрантов и растущая атмосфера страха заставили Брехта пересмотреть свои взгляды. Именно тогда в его дневниках и философских заметках появляются такие характеристики Сталина, как «заслуженный убийца народа», а искусство и литература СССР описываются им как «жалкий вид» под бюрократическим гнѐтом. Тем не менее даже в эти годы он не порывает с марксистским анализом окончательно, пытаясь в «Книге перемен» удержать хрупкое равновесие между отрицанием и защитой [Толмачёв, 2006].

Пик внешнего признания пришѐлся на последние годы жизни Брехта, уже после смерти Сталина. Возвращение в ГДР, создание «Берлинер ансамбль», назначение вице-президентом Академии искусств и, наконец, присуждение Сталинской (затем Ленинской) премии в 1955 году — всё это выглядит как триумфальное примирение с советским блоком. Однако это примирение было глубоко двойственным. Брехт принял премию, но в благодарственной речи ни разу не упомянул имени вождя; он строил планы о гастролях в Москву, но написал завещание с просьбой отказаться от публичных почестей. Он оставался человеком, который научился пользоваться ресурсами системы, не становясь её некритическим адептом [Clark, 2011].

Главный итог отношений Брехта с СССР состоит не в политической оценке его позиции (которая всегда будет вызывать споры), а в том, как этот опыт преломился в его творчестве.

Именно из столкновения идеала с реальностью, из мучительного вопроса «А что, если он невиновен?» родились многие ключевые принципы эпического театра — очуждение, дистанция, приглашение зрителя к самостоятельному суждению. Брехт не был ни «певцом советской власти», ни её разоблачителем. Он был художником, который честно пытался зафиксировать противоречия своего времени, оставаясь верным главной своей цели — независимой, ничем не искажённой мысли. Именно эта честность, даже в тех случаях, когда она приводила к внутренним парадоксам и внешним компромиссам, обеспечила ему литературное и сценическое бессмертие. Его отношения с СССР остались в истории культуры как драматический документ эпохи — свидетельство того, как трудно быть союзником, не превращаясь в заложника, и критиком, не становясь врагом.

Библиография

1. Брехт Б. Ме-ти. Книга перемен / Пер. с нем. // Восточная коллекция. — 2005. — № 1–2.
2. Брехт Б. Собрание сочинений в 5 томах. — М.: Искусство, 1963–1965.
3. Брехт Б. Стихотворения. Рассказы. Публицистика. — М.: Художественная литература, 1972.
4. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. — М.: Искусство, 1963–1965.
5. Волькер К. Бертольт Брехт: Биография. — М.: Прогресс, 1981.
6. Громов Е. С. Сталин: Власть и искусство. — М.: Республика, 1998.
7. Зачевский Е. А. Бертольт Брехт и сталинизм // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. — 2012. — Т. 2, № 3. — С. 87–95.
8. Копелев Л. З. Брехт. — М.: Молодая гвардия (серия «Жизнь замечательных людей»), 1966.
9. Луначарский А. В. О театре и драматургии: В 2 т. — М.: Искусство, 1958.
10. Миттельмайер М. Бертольт Брехт и советская цензура // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2018. — № 2. — С. 58–72.
11. Толмачёв В. М. Брехт и советский театр: от эпического к жестовому // Новое литературное обозрение. — 2006. — № 80. — С. 121–142.
12. Фрадкин И. М. Бертольт Брехт: Путь и метод. — М.: Наука, 1965.
13. Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М.: Радуга, 1988.
14. Эйхольц Г. Диалектика Брехта / Пер. с нем. — М.: Искусство, 1978.
15. Brecht B. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (BFA). — Berlin, Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag / Suhrkamp Verlag, 1988–2000.
16. Clark K. Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture. — Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.
17. Jäger G. Brecht in der Sowjetunion. Rezeption und Verfolgung // Exilforschung. — 1995. — Bd. 13. — S. 112–135.
18. Tatlow A. Brechts Ost-West-Beziehungen // Brecht Jahrbuch. — 1978. — Bd. 7. — S. 45–67.

Relations and Connections of Bertolt Brecht with the USSR

Grigori V. Bystritskii

Postgraduate Student,
Russian Institute of Theatre Arts – GITIS,
125009, 6, Malý Kislovsky lane, Moscow, Russian Federation;
e-mail: 123libli@rambler.ru

Abstract

The article examines the complex and contradictory history of relations between the outstanding German playwright, director and theatre theorist Bertolt Brecht (1896–1956) and the Soviet Union. Based on a chronological analysis, the main stages in the evolution of the artist's views are

Bystritskii G.V.

highlighted: from initial interest in the USSR as a theatrical and ideological laboratory in the late 1920s – early 1930s, through personal visits to Moscow, attempts at cooperation with Soviet theatre figures (Lunacharsky, Tairov, Okhlopkov, Piscator), to a painful disillusionment during the years of the Great Terror, when Brecht's close friends, including the translator Sergei Tretyakov, became victims of repression. Special attention is paid to the playwright's dual position, who, having become disillusioned with the Stalinist regime and called Stalin in his diaries a "deservedly acclaimed people's murderer" (Note: a more standard translation of the common phrase attributed to Brecht would be "the people's murderer" or similar, but the original says "заслуженным убийцей народа" – "deserved/acclaimed murderer of the people"), nevertheless did not fall into anti-communism and remained faithful to Marxist analysis. The paradoxical final period of Brecht's life is analyzed: his return to the GDR, the creation of the Berliner Ensemble theatre, the awarding of the Stalin (Lenin) Peace Prize in 1955, and his simultaneous internal distancing from official rhetoric. It is concluded that Brecht's relations with the USSR became a unique example of "dialectical alliance" – deep ideological closeness that turned neither into blind apologetics nor total negation, which was reflected in his aesthetic program of epic theatre.

For citation

Bystritskii G.V. (2026) Vzaimootnosheniya i svyazi Bertol'da Brekhta s SSSR [Relations and Connections of Bertolt Brecht with the USSR]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (2A), pp. 138-146. DOI: 10.34670/AR.2026.33.95.030

Keywords

Bertolt Brecht, USSR, epic theatre, anti-fascism, Stalinism, cultural relations, repression, Sergei Tretyakov, Alexander Tairov, Erwin Piscator, Stalin Peace Prize, GDR, Berliner Ensemble, Marxism, intelligentsia and power.

References

1. Brecht, B. (2005). Me-ti. Kniga peremen [Me-ti. Book of changes] (Trans. from German). *Vostochnaia kolleksiia* [Oriental Collection], (1–2).
2. Brecht, B. (1963–1965). *Sobranie sochinenii v 5 tomakh* [Collected works in 5 volumes]. Moscow: Iskusstvo.
3. Brecht, B. (1972). *Stikhotvoreniia. Rasskazy. Publitsistika* [Poems. Stories. Journalism]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura.
4. Brecht, B. (1963–1965). *Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniia: V 5 t.* [Theatre: Plays. Articles. Statements. In 5 vols.]. Moscow: Iskusstvo.
5. Volker, K. (1981). *Bertol't Brekht: Biografiia* [Bertolt Brecht: A biography]. Moscow: Progress.
6. Gromov, E.S. (1998). *Stalin: Vlast' i iskusstvo* [Stalin: Power and art]. Moscow: Respublika.
7. Zachevsky, E.A. (2012). Bertol't Brekht i stalinizm [Bertolt Brecht and Stalinism]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina* [Bulletin of Pushkin Leningrad State University], 2(3), 87–95.
8. Kopelev, L.Z. (1966). *Brekht* [Brecht]. Moscow: Molodaia gvardiia. (Series: Zhizn' zamechatel'nykh liudei [Lives of Remarkable People]).
9. Lunacharsky, A.V. (1958). *O teatre i dramaturgii: V 2 t.* [On theatre and dramaturgy: In 2 vols.]. Moscow: Iskusstvo.
10. Mittelmeier, M. (2018). Bertol't Brekht i sovetskaia tsenzura [Bertolt Brecht and Soviet censorship]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Painting. Cinema. Music], (2), 58–72.
11. Tolmachev, V.M. (2006). Brekht i sovetskii teatr: ot epicheskogo k zhestovomu [Brecht and Soviet theatre: from epic to gestural]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], (80), 121–142.
12. Fradkin, I.M. (1965). *Bertol't Brekht: Put' i metod* [Bertolt Brecht: Path and method]. Moscow: Nauka.
13. Schumacher, E. (1988). *Zhizn' Brekhta* [The life of Brecht]. Moscow: Raduga.
14. Eichholz, G. (1978). *Dialektika Brekhta* [Brecht's dialectic] (Trans. from German). Moscow: Iskusstvo.
15. Brecht, B. (1988–2000). *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (BFA)* [Works. Large commented Berlin and Frankfurt edition]. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag / Suhrkamp Verlag.

16. Clark, K. (2011). *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
17. Jäger, G. (1995). Brecht in der Sowjetunion. Rezeption und Verfolgung [Brecht in the Soviet Union. Reception and persecution]. *Exilforschung* [Exile Studies], 13, 112–135.
18. Tatlow, A. (1978). Brechts Ost-West-Beziehungen [Brecht's East-West relations]. *Brecht Jahrbuch* [Brecht Yearbook], 7, 45–67.