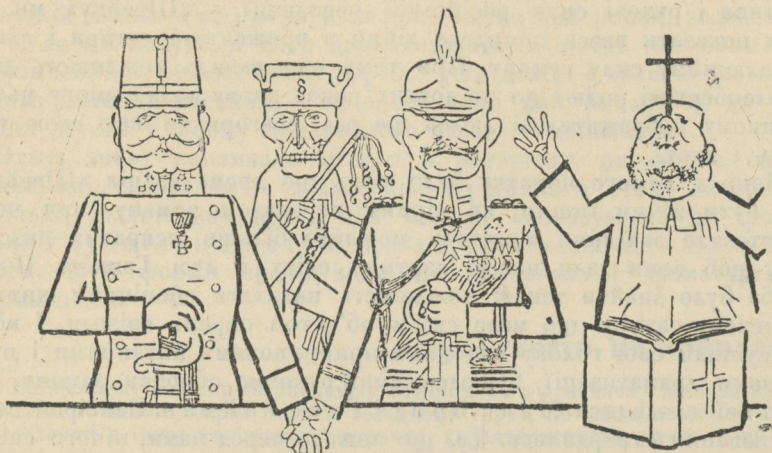




Георг Гросс. З мультиплікації до „Швейка“

ХІХ

ЕПІЧНА САТИРА

„ПРИГОДИ БРАВОГО САЛДАТА ШВЕЙКА“

З 25 січня 1927 р. до 12 квітня 1928 р.

Сліди, що їх лишила по собі війна в поезії останнього десятиліття, яскраво відбивають велике напруження в соціальному і духовному розвитку Європи. На той час, як інші письменники «посідають до війни певну позицію», роман Ярослава Гашека заслуговує на увагу тим, що в ньому війна, так би мовити, сама себе нищить. Війна сприймається в ній так, як її бачить звичайнісінька людина: то є тріумф здорового людського розуму над фразою. Через те, що Гашек і його герой Швейк стоять по той бік від усіх успадкованих і визнаних понять, по той бік будь-якої умовності, ми переживаємо в цій романі зіткнення безпосередньої людини з неприродністю масового вбивства і мілітаризму на тій площині, де все, що має сенс, обертається на нонсенс, героїзм — на смішне, а божественний світовий лад — на дику божевільню.

Після того, як ми намагалися розкрити в «Гопля, живемо!» нарис десятилітнього відтинку німецької історії, а в «Распутіні» **139**

коріння і рухові сили російської революції, у «Швейку», ми хотіли показати ввесь комплекс війни в прожекторі сатири і явити революційну силу гумору. При тому нас вабила можливість дати Палленбергові ролю, що по довгих роках знову дала б змогу цьому великому зображателю людей ще раз розгорнути всю свою умілість і хист.

Мені з самого початку було ясно, що драматизація «Швейка» має бути нічим іншим, як вірним переказом роману, при чому повставало завдання нанизати можливо більше яскравих епізодів так, щоб вони дали повну картину світу в дусі Гашека. Потім треба було знайти також можливість надихати сценічним життям Гашекову сатиру, що мала своїм об'єктом окремі епізоди. І коли ми сушили собі голову над цими принциповими питаннями і проблемами драматизації, був одержаний рукопис обробки роману, що коло неї заходилися Макс Брод і Ганс Райман. Найгірші наші побоювання ствердились. Те, що лежало перед нами, нічого спільного з Гашеком не мало: то був псевдокомічний «денцицький» водевіль, де на догоду «комічному» розгортанню акції і в наслідок намагання збити справжню «театральну п'єсу», Гашекова сатира зникала без сліду.

Що робити? Опрацювати це опрацювання видавалося річчю безнадійною, бо Брод і Райман виходили з поглядів, цілком протилежних нашим; отже й зробили вони п'єсу на тій площині, куди не було мосту від нашого розуміння речі. Але Брод і Райман посідали всі права, і тому руки нам були зв'язані. Почалися довгі перемови, час минав, а справа не посувалася. Нарешті я зважився сам заходитись коло опрацювання за допомогою Брехта, Газбарра і Лянії, сподіваючися, що Брод і Райман, поставлені перед довершеним фактом, визнають правильність моїх вчинків і погодяться з нашим опрацюванням, яке цього разу, певне, було поза підозрою, що воно є насильство над автором.

ФОРМА СЦЕНИ

Вперше перед нами була не п'єса, добра чи то кепська, зроблена сценічно чи розмовно (але яка все ж зважала б на формальні вимоги театру), а роман. Та ще й такий роман, де, дарма що головна постать була пасивна, все мало наставлення на рух; Швейка перевозять — до в'язниці, з в'язниці — Швейк супроводить священика, коли той іде на месу, Швейка везуть у пересувному кріслі на військовий огляд, його приставляють залізницею на фронт, він цілими днями іде, щоб розшукати свій полк, — коротко сказавши, навколо його — безнастанний рух. Все рине безупинним потоком,

І чудово виявляється у цій плинності епічного матеріалу весь неспокій війни. Уже, коли я вперше читав цей роман, задовго до того, як ми подумали його драматизувати, я дістав уявлення про нескінченний і безнастанний перебіг усіх подій. І коли перед нами встало питання виставити на сцені саме цей роман, то це уявлення згусло у форму конкретного засобу — конвайєру¹.

Отже, знову впливала цілком з матеріалу, ця форма сцени принаймні, сказав би я, з художньо-агрегатного стану матеріалу. І тільки цілком випадково, між іншим, «показувала» ця форма сцени і суспільний стан: розклад, схиб суспільного ладу з його рейок. А з форми сцени знов же впливала і драматургічна форма п'єси.

ДРАМАТУРГІЯ НА КОНВАЙЄРІ

Всі зроблені досі спроби інсценізувати романи в основному зазнали краху. Здебільшого нічого, окрім постаті головного героя, не лишалось, але й він, поставлений в іншу течію акції, втрачав характеристичні риси свого оточення і ставав неправдоподібним як особистість.

Подвійно тяжким було завдання драматизувати роман Ярослава Гашека. В данім разі був не роман, як викінчене ціле, а колосальна збірка анекдотів і пригод, до того ж навіть і не закінчена. З самого початку Швейк, як особа, був уже сформованим і в перебігу подій зовсім не зазнавав дальшого розвитку. Він ніколи не виступає, як особа чинна, а тільки як людина, що терпить і зносить; його можна було увияти в кожній ситуації, але тільки не в якомусь кінцевому етапі якогось кінця. Розгортання роману визначено виключно розвитком подій в їх часовій послідовності від року 1914 і до середини світової війни. Отже, всі елементи, що становили собою Гашеків твір, не зважаючи на широкий масштаб в охопленні матеріалу, наслідком чого було кілька томів, не піддавались драматичному опрацюванню.

Першою спробою була згадана вище драматизація за старими методами. Швейк, як постать, був вилучений з роману і поставлений у вигадану акцію. Спроба, як це й можна було передбачати, дала незадовільні наслідки. Швейк, дарма що автори використали найкращі місця оригіналу, цілком утратив властивий йому дух. Його оповіданням і пуантам бракувало розмаху, Гашекова докладність в обробленні матеріалу видавалась потрібною і неминучою в його епічному творі; течія ж драматичної акції все звужувала і дрібнила. Зовні приставлена до його постаті акція, що до того ж являла собою любовну пригоду, вибивала ґрунт з-під принципово-політичного в творчості Гашека. Найголовнішим ставало вже не оточення і його представники, а додані до нього, в наслідок сценічної кінечности комедії, незначні поодинокі особи. Удари, що їх Гашек скерував на монархію, бюрократію, військо і церкву, втрачали таким чином всю свою силу. Із Швейка, що все сприймає серйозно, поки воно не стає смішним, що все виконує, поки це не стає

¹ «Піскатор має таку технічну фантазію, якої ми до нього ніколи не подибували; він звільнив усі сили сцени, виманив у неї всі її таємниці, його конвайєр справді є щось більше, ніж звичайний трюк, Піскатор знищив класичну одність місця, часу і простору і, завдяки геніальному опануванню усіх новітніх технічних засобів, повернув сцені характер чогось чародійного (Курт Керстен, «Die Welt am Abend» з 24 січня 1928 р.)

саботажем, що все стверджує, але в такий спосіб, що саме цим нищить усе стверджуване — вийшов денщик-простак, який сам того не підозрюючи, доводить до щасливого кінця пригоди свого обер-лайтенанта.

Неуспіх цієї спроби, якій автори надали проте вигляду цілком сценічної п'єси, ще раз довів неслухняність спроб перекроювати романи на п'єси для театру. Наслідком цього було те, що від «драматизації» самої постаті відмовились і, замість театральної п'єси, навколо Швейка вирішили виставити частини самого роману.

Перед цим пляном повстала лише одна трудність: форма теперішньої сцени. Здавалося неможливим опанувати, побороти епічне розгортання матеріалу старими театральними засобами. Підлога сцени була нерухома, і знов доводилося розривати події роману на окремі сцени, що безсумнівно суперечило характерові Гашекового твору. Цю перешкоду Піскатор переміг, обернувши нерухому підлогу сцени на котку. Одним упевненим рухом руки він знайшов сценічний засіб, відповідний до епічного розгортання роману: то був конвайєр.

Проблема була цим розв'язана не тільки з погляду технічного, але й драматургічного. Опрацьовувачам роману вже не треба було шукати сценічного побудовання, стороннього оригіналові: вони могли обмежитись вибором драматично найяскравіших сцен з роману та й пристосувати текст до гри. Групування матеріалу могло лишитися суто гашеківським; відкритим залишилось тільки питання, як сценічно оживити оточення, що для постаті Швейка мало вирішальну вагу. Як і завжди відповідає на таке питання Піскатор фільмом, і ріжниця цього разу полягала лише в тім, що фільм був трюковим. Там, де Гашек (а саме на початку розділів) робить безпосередні і принципові пояснення до теми, Піскатор подав відтворені у фільмі малюнки Георга Гросса. Цим він досяг ефективного згущення контрсил до Швейка, (в цій місці згадаємо, що одного часу Піскатор мав ідею вивести на сцені, як постать, самого Швейка, а всіх контргероїв подати лише в малюнках).

Щождо співгероїв Швейка, то оскільки вони не були елементом, який ніс на собі акцію, їх персоніфіковано в образі ляльок і маріонеток. При тому розподіл, відповідний до різних класових ідеологій постатей, гадалося спершу зробити багато виразніше.

Після того, як були встановлені форма сцени й сценічні засоби, драматургії не лишалось нічого, як тільки стиснути роман, що на прочитання його треба було покласти щонайменше 24 години, до його основних рис, на такі розміри, щоб він забрав тепер 2½ години, не змінючи разом із тим властивого йому стилю (на жаль, не можна розподілити Швейка на п'ять вечорів, як це гадав одного часу Піскатор). Щоб взагалі зробити сценічними окремі частини оригіналу, їх треба було скорочувати і стискати, а часом і цілком по-іншому перегруповувати. Крім того, пильно зважалося на те, щоб не користуватися з інших текстів, окрім Гашекового.

Особлива і фактично не цілком усунена трудність полягала в кінці. Гашек умер над своїм рукописом і не дав змоги вгадати, яким буде кінець його твору. Кожен довільний кінець мав здаватися накиненим, кожен природний — сценічно неефективним. Сцена на небі, що про неї так багато говорилось і яка завдячує своїм виникненням одному місцю з Гашека, а саме «снові кадета Біглера», являла б собою новозапровадження, що заважало б постаті, бо її не можна було довести на підставі оригіналу. Отже, рад-не-рад, а доведлося задовольнитися з компромісового розв'язання справи — з кінця, що був одночасно і сценічно яскравим, і відповідним до постаті Швейка.

Шлях, що на нього виходили цієї п'єсою, відкривав широкі перспективи для прийдешнього. Духовна революція, що серед неї ми живемо, зумовлює не

тільки радикальну реформу суто технічних засобів, але й провадить також до розкриття нового в дарині матеріялу і форми. Театр уже не може орієнтуватися нині на драматичну форму, що виросла з певних спеціальних і технічних умов,—в момент, коли ці умови зазнають радикальних змін. Виникає нова форма драми, покищо невикінчена, переходова, але повна невичерпних можливостей. Буржуазні історики мистецтва, можливо, намагтимуться за допомогою естетичних законів протипоставити «вандалізм» класи, що підводиться і йде наперед, «чистоту» своїх мистецьких форм. Піскатор завоював для сцени революційний роман, а це є справа, warta чогось більшого, ніж усі ці балачки про естетику.

Газбарра («Welt am Abend», Січень 1928 р.)

КОНВАЙЄР

Уперше повинен був актор провести свою ролю, їздячи, ходячи і бігаючи. Умовою для цього мусіла бути абсолютна безгучність бинд. Під час перших перемов з фабрикою нам виразно і ясно обіцяли зробити це. Але коли ми вперше побачили працю конвайєрів (це було 8 січня 1928 р., в театрі на Ноллендорфплянц), то дістали таке вражіння, ніби на повний хід працював паровий млин. Конвайєри тріщали, стукотіли і пихкали так, що здригався весь театр. Навіть найбільше напруживши легені, ледве чи можна було пронизати голосом отой гуркіт. Про діалог на тих страховищах, що так шалено мчали, не було чого й думати. Здається, ми попадали на стільці партеру і сміялися з розпачу. Це було за 12 день до прем'єри. Хоча техніки й запевняли, що вони можуть зменшити гуркіт, але про обіцяну безгучність не було вже й мови. Ми стояли перед загрозою забарних перешкод і здавалося, що все ставлення підпадало великому сумніву. Як це було й щоразу, я побачив, що мою ідею можна здійснити тільки частково. Цього разу ситуація була ще тяжча тим, що хоча ми мали в Палленбергові нечувано доброзичливого і самовідданого актора, але він був вражливим і його, звичайно, нервувала незвична апаратура, навіть тоді, коли вона ще не функціонувала. Почалась тяжка робота коло вдосконалення конвайєрів, яка забирала кожную хвилину того часу, коли сцена не була мені потрібна для репетицій. Уживши незмірної кількості графіту, мила і мастила, зміцнивши підлогу сцени важкими дерев'яними підпорками, зробивши нові підстілки, укривши повстю кільця ланцюгів і обклавши також повстю весь конвайєр, нарешті пощастило зменшити шум остільки, що він уже глушив мову не цілком.

Проте, актори, щоб їх можна було чути, все ж мусіли говорити дуже піднятими голосами.

Решта сценічного урядження була надзвичайно проста. На всій сцені, окрім двох конвайєрів, було тільки дві обтягнені полотном і поставлені одна за одною рями і нарешті велика полотняна плас-

кість. Частину реквізиту подавано на сцену на конвайєрах, а частина висіла на линвах, так що його можна було підіймати й спускати. То була найпростіша, найдосконаліша і до того найрухоміша сцена з усіх, які я будьколи конструював. Все відбувалося швидко і, здавалося, майже без людської праці.

Особливим моментом у цій сценічній апаратурі видавався мені комізм, що в ній полягав. Всі технічні зміни мимоволі викликали сміх. Було досягнене, як здавалося, цілковите погодження межі матеріалом і апаратом. Бо для всього цілого я і уявляв собі щось подібне до Knock about Stil, що нагадувало б вар'єте і Чапліна.

КІНЕЦЬ ОПРАЦЬОВАНОГО „ШВЕЙКА“

В пресі нам багато разів закидали невдалий кінець опрацювання. При тому спускали з ока, що ми збиралися грати не п'єсу з експозицією, апогеем і катарсисом, а «Пригоди бравого салдата Швейка» Ярослава Гашека. Автор їх помер перше, ніж скінчив свій твір, а Ванекові, видавцеві спадщини, також не пощастило довести роман до кінця. Такий матеріал справді може бути вичерпаний тільки з смертю героя. Отже, ми стояли перед дилемою і цілком були того свідомі. Пропозицій, як закінчити твір, годі було порахувати.

Ідею, як закінчити п'єсу, підказав, кінець-кінцем, сам роман. Підгоном до написання сцени «Швейк на небі» був опис сну кадета Біглера в самого Гашека. Після того, як він боровся з усіма земними авторитетами, ця сцена мала звести його в кінці ще й з «понадземними» авторитетами, і вони в цій сцені мали показатися перед ним теж незначними, неіснуючими. Ми подали цю ідею Бродові, він прийняв її з захопленням і після докладного обміркування з Газбарра, що розвинув для цієї сцени основну драматургічну ідею, написав її в дусі, що цілком задовольнив усіх нас. Згодом твердили, ніби я не пустив цієї сцени, боячись, що вона діятиме надто радикально. А справді: на репетиціях виявилось, що жахливе видовище калік, які проходять перед богом в кінці п'єси, було непереносним.

Ця сцена була показана і саме на першому закритім ставленні для окремих відділів «Народнього театру». Під звуки маршу Радецького на конвайєрі через сцену перейшла юрба закривавлених і пошматованих салдатів; на чолі її йшов воєнний інвалід, що йому були відстрілені обидві ноги і який з своїми цурпалками мусів через силу держатися кроку. Бог, контргерой цієї сцени, був зображений на фільмі страшним і диким (за малюнком Гросса); під час розмови з Швейком він меншав в обсязі перед очима глядачів.



Лише один раз грана кінцева сцена „Швейка“.
Парадний марш повоєнних калік перед богом на конваєрі

Під час ставлення ми побачили, що сцену цю треба відкинути. Її можна було б лишити, коли б у нас було ще днів десять на репетиції (крім того, у Брода вона вийшла надто довгою). Але в тих умовах, що ми їх мали, в нас не було вже часу, щоб поставити сцену так, як вона того вимагала.

Таким чином і вийшло, що того дня, коли давалося ставлення для представників преси, ми фактично не мали кінця п'єси. Виставу цю ми тоді закінчили умовою межі Швейком і Водичкою: «О шостій після світової війни», але задоволеними з цього розв'язання справи не були.

А втім не можна дібрати до цього матеріалу ніякого кінця, і тому найкращим розв'язанням здавалося нам безпосередньо урвати п'єсу, навіть коштом зменшення впливу в публіці; і п'єса лишалась незакінченою так само, як і в Гашека.

Форма, що виникла в «Швейку», звичайно не була досконалою, конечною. Знов же, як і в «Распутіні», вона являла собою прототип, що його конкретизувати є безперечним призначенням для письменників наступних генерацій. Все можна було зробити виразнішим, гострішим, ефектовнішим, коли б ми мали на це час.

Аджеж ніколи не треба забувати, в яких умовах повинен був наш театр завойовувати собі кожен крок. Коли б ми могли використати на позитивну роботу коло п'єси всі дні і тижні, змарновані на дискусії з обома авторами першого опрацювання, то багато чого, безперечно, виглядало б інакше, але закид, ніби ми недобачили кращих місць в романі і скомпонували менш яскраві, здається мені несправедливим. Протягом тижнів ми раз-у-раз проробляли томи «Швейка», багато друзів театру, що брали з літературного інтересу участь у роботі, теж допомагали нам вибирати найкращі місця. Я не думаю, щоб ми недобачили чогось такого, що можна було б використати відповідно до того плану, який ми накреслили всі гуртом. Деякі сцени ми повинні були так чи інакше випустити **145**

просто з тієї причини, що ставлення тяглося б тоді не три години, а вдвоє більше. Ми поминули ці сцени, сподіваючись наступного сезону виставити другу частину «Швейка».

Через незрозумілу нескромність цей плян подано до вселюдної відомості, і Макс Брод відразу ж заявив листом про свої претенсії. Можна сумніватися в тому, що друга частина справила б таке саме враження. Мабуть, що справді вона стала б лише збіркою анекдотів, бо моторність першого рухомого пляну роману ми використали уже в сценах «З батьківщини на фронт».

СЦЕНІЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ Й ФІЛЬМ

Значіння навколишнього світу, що я його зобразив у «Швейку» за допомогою фільму і маріонеток, було ще більше, ніж в інших п'єсах, де постаті з'ясовуються почасти сами собою.

Ці маріонетки зовсім не були моєю «художньою ідеєю» — вони являли собою застигли типи політичного і суспільного життя старої Австрії. Ми розрізняли при тому кілька ступенів: напівмаріонетки, типи, подібні до маріонеток і напівлюди. Цьому фантастичному світові був протиставлений Швейк, як єдина людська істота. Один час я думав навіть довести цю ідею до крайніх висновків, і взагалі дати Палленберга-Швейка як єдиного актора, весь же навколишній світ механізувати фільмом, маріонетками і голосномовцями.

Здійснення своїх плянів я уявляв собі так: часом мали грати маріонетки — мертві ляльки з вельми утрированими позами і в таких же масках; часом актори повинні були виступати в справжніх масках, в яких особливість їх функцій теж була б утрирована.

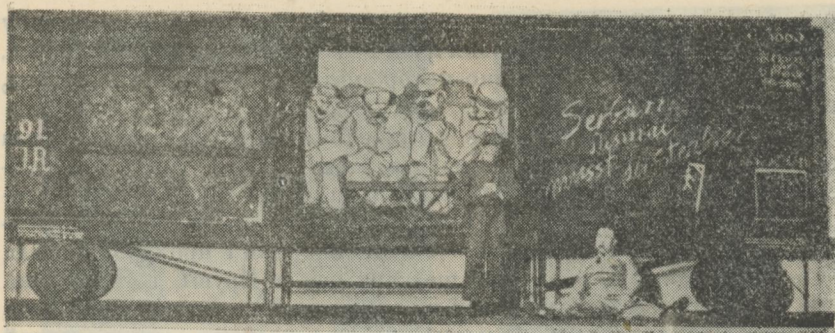
В типів, подібних до маріонеток, і в напівлюдей утрирування полягало в сценічній масці і в костюмі. Наприклад, в'язничний патер мав зроблений з газу й вати велетенський кулак, що відразу ж його характеризував.

Все було скероване на те, щоб досягти само очевидного й чіткого розрізнення типів, щоб утрирувати окремі постаті до ступеня блазенсько-символічного.

Для цієї роботи не можна було мати на увазі нікого іншого, окрім мого давнього друга Георга Гросса. Так виник великий графічний твір, що зацікавив також і прокурора: сторінки цього твору стали за матеріал до «процесу в справі блюзнірства», порушеного проти Гросса й видавництва Малік. Малюнки до «Швейка» охоплювали коло 300 аркушів.

Не менше значіння для стилю «Швейка» мав реквізит.

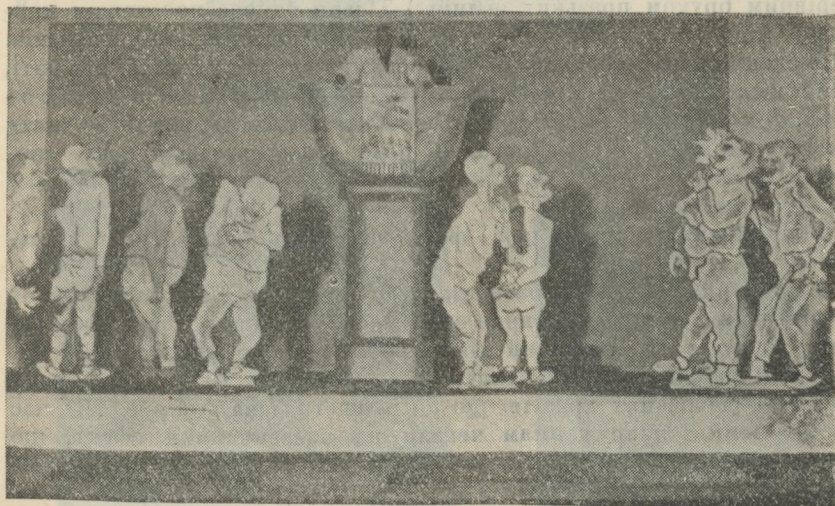
146 Функція комічного припала також і йому; через це його теж треба



По дорозі на фронт. "Швейк" промовляє до фельдфебеля (долі). У вагоні — салдати-маріонетки

утримувати в напрямку карикатури. На жаль і тут багато чого лишилося в початковій стадії.

Величезне значіння для характеристики навколишнього світу мав у «Швейку» фільм. Цього разу, відповідно до стилю, що його вимагав матеріал, я не міг обмежитися фільмом натуралістично-документальним. Фільм також мав підлягати карикатурно-сатирич-



В кам'яниці для арештантів. Арештанти-маріонетки. Сцена з'являється на конвейєрі

ному аспектові всього ставлення; отже й виник з мого підгону політично-сатиричний трюковий фільм за малюнками Георга Гросса. В ньому починали свої комічно-моторошні рухи маріонетки війська, церкви і поліції.

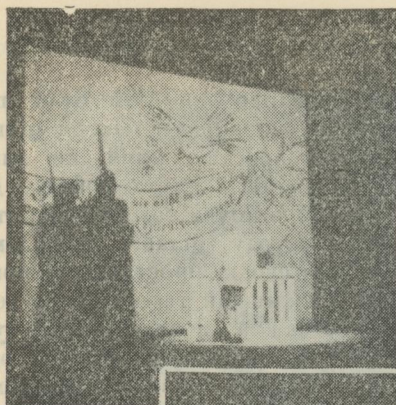
Але головна заслуга Гросса у створенні цього фільму полягала не тільки в справді таки геніальнім формулюванні типів, а насамперед у тім, що він тим фільмом вихопив Швейка (а справедливіше, Швейкове оточення) з історичної зв'язаности і досяг контакту з актуальністю. Військові лікарі, офіцери і прокурори стали постатями, що й на сьогодні ще життєві в Прусії і Німеччині. Цим Гросс переносила боротьбу на політичну площину сучасности.

Поруч із трюковим фільмом був, звичайно, використаний і натуралістичний фільм. А саме там, де йшлося про те, щоб створити атмосферу для окремих сцен, на вулицях Праги, під час переїзду залізницею тощо. Щоб мати картини вулиць, ми навіть послали до Праги нашого керівника кіноздімання Гюблер-Каля. Сценічне оформлення з конвайєром вимагало цілком нової, відмінної техніки здімання, що й наразилась на великі перешкоди. Нам була потрібна абсолютно спокійна картина, що переходила б перед очима розміреним маршевим темпом. Через те, що апарат можна було поставити тільки на авто, то в результаті цього картини зигзагувато підіймались і опадали (бо автомобіль проїжджав нерівним бруком пражських вулиць.) Тільки наново поєднавши найкращі місця, могли ми досягти певною мірою задовільних наслідків.

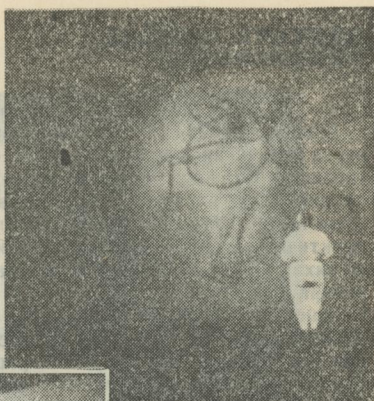
В сцені походу на Будвайс і в воєнних сценах кінця я, нарешті, намагався поєднати натуралістичний фільм з трюковим. В сцені будвайського «анабазису» я звелів перевести на зняту з натури кінострічку намальовані ряди дерев; завдяки цьому поняття безперервности, безнадійного марширування було виявлене багато міцніше.

В проміжних сценах цей фільм натурально переходив у намальовані діапозитиви.

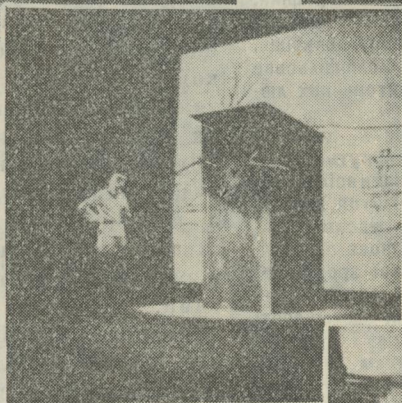
В кінцевій сцені — треба сказати, що ця думка з'вилася в мене за півгодини до початку прем'єри, продиктована розпачливим бажанням врятувати невдалий кінець — я звелів пустити поверх нерухомих проєкцій з пошматованими трупами садатів нескінчену смугу намальованих хрестів, що бігли на глядача з обрію. Під час прем'єри ми з напруженням чекали на надзвичайний ефект, що випробуваний був за пів години перед тим. На жаль, ми чекали даремне. Нерухомі проєкції з'явилися, хоча й блідо, проте мандрівних хрестів видко не було. Коли скінчилося ставлення, то з'ясувалось, що кінотехнік, зовсім позбувшись голови, хоч і пустив фільм, але забув відкрити в апараті відтулину.



Швейка і
приставили
(Проекційні
куліси)



Швейка і
військовий
лікар
(трюковий
фільм)



У дворі касарні



Конвайер згори

У середині: Двір полевої жандармерії (Проекційна куліса)

ПОСТАТЬ ШВЕЙКА І ПАЛЛЕНБЕРГ

ПРИМІТКИ НА БЕРЕГАХ

Ервін просто поставив в глибині сцени перед мальовником величезну малярську таблицю, обтягнену білим папером, і я супроводжую на ній сценічну гру великими гієрогліфами, олівець бігав контрапунктично вгору й униз, я накидаю штрихи, а краще сказавши, відзначаю найкращі і потрібні супровідні тексти і Гашенову злість, що лишаються невіданими внизу. Факт той, що Ервін створив тут широке поле для нової графіки, справжній малярський манеж, що для теперішнього мальовника привабливіше, аніж задхла естетика і бібліофільське графічне морочення для витончених людей з освітою.

В данім випадку часто цитовані „Daumiers“ сучасності можуть грізно пророкувати і розмальовувати всілякі жахи. — Які мають бути в митця засоби, коли він хоче говорити з масами безпосередньо? Звичайна річ, нова площина вимагає нових засобів, нової зрозумілої та короткої мови в стилі малювання — безперечно, великі виховні можливості для плутаних голів і хаотиків! Тут нічого не вдієш і з імпресіоністичним гуш-гуш. Хай штрих буде фільмічним — ясним, простим і не дуже тонким (через надто міцне світло), хай, окрім того, буде ще твердим, приблизно, як малюнки і готичні дереворити або ляпідарні нарізні малюнки на камені пірамід!

Тут, молодий художнику і мальовнику, до твого розпорядження — стіна. Коли ти маєш щось сказати, використай її!

Георг Гросс.

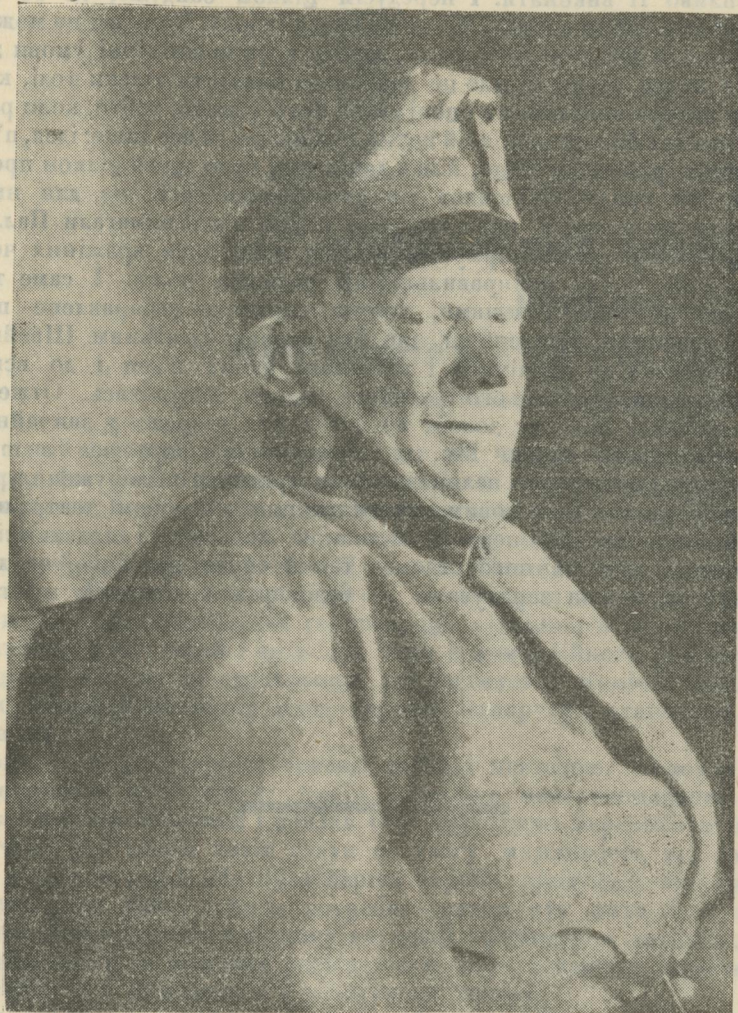
тип без суспільних зв'язків, який і в комуністичному суспільстві розкладав би і руйнував.

Для цієї ролі, як ми її розуміли, в Німеччині можна було знайти лише одного виконавця — Макса Палленберга, і нікого іншого. Нам дуже часто закидали (навіть і наші політичні друзі) те, що ми дали ролю Швейка саме цьому акторові: нібито ми спокусилися театральною зорею. Не знаю, що цим хотіли сказати, бо для мене є тільки поняття актора з даними і актора без хисту.

Роздаючи ролі, ніколи не можна виходити з якогось іншого по-

Особливо спірним було питання, чи справді Швейк цілковитий простака, який не знає, що говорить і що робить, доводячи війну і кожен авторитет до абсурду цілком несвідомо, тільки своєю простацькою поведінкою, чи він тільки удає з себе простака, а справді чинить усе цілком свідомо. В кожному разі всі ми погоджувались на тому, що досить самого існування такої особистості, щоб перед нею зникли всі авторитетні поняття, як церква, держава і військо. Швейк впливає не тим, що нападає на щонебудь і заперечує, а навпаки, тим, що він саме схвалює все існуюче, не спиняючись перед останніми висновками.

Значіння Швейка полягало в тім, що він не тільки звичайний жартівник, який своїми жартами, кінець-кінцем, стверджує речі й умови, але разом із тим і великий скептик, що своїм упертим і невтомним схвалюванням справді все заперечує. Швейк, як міркуємо ми, є глибоко асоціальний елемент, не революціонер, що хоче нового ладу; це



Бравий салдат Швейк (Макс Палленберг)

гляду, як той, щоб людина, яка взяла на себе цю роль, мала дан-
вичерпливо її виконати. І передусім цілком байдуже, чи то буде
початківець, чи то «зоря». Часто це буває «зоря». Чому ми не можемо
використати для себе його хисту, навіть коли економічні умови зро-
били з нього «зорю»? Але це дає право нападати тільки тоді, коли
такого актора виводять на сцені задля його самого, тобто, коли роль
створено для його особи, якій потім, підбивається все інше: ідея, п'єса,
ставлення, режисура тощо. Але в данім разі було щось цілком проти-
лежне. Ми грали «Швейка» не для Палленберга, не для нього
створили ми роль, а, навпаки, роль і ідея п'єси вимагали Паллен-
берга. Вимогу треба формулювати так: найбільше вражіння через
найкращий, тобто найправильніший розподіл ролей. І саме тоді,
коли, як це було і з нами, хочуть справити забаравлене полі-
тично вражіння. Палленберг, що був справді ідеальним Швейком,
приспосовувався до сценічних і технічних даних п'єси і до всього
ансамблю так, що з цього годиться тільки дивуватись. Отже і з
цього погляду він теж зовсім не був у нас «зорею» у звичайному
розумінні цього слова. Він, що остаточно оформився в школі
Райнгардта, потребував величезного внутрішнього напруження, щоб
дати собі раду з цим новим, математичним способом театральної
гри. Він зробив цей перехід з дивною легкістю і еластичністю
і з погляду артистичного створив такий образ, що його, не при-
більшуючи, можна зарахувати до безсмертних постатів в історії
театру.

XX

ЕКОНОМІЧНА КОМЕДІЯ

„КОНЬЮНКТУРА“

ТЕАТР ПІСКАТОРА — ТЕАТР ІМ. ЛЕССІНҐА

(з 8 квітня до 3 травня 1928 р.)

В одній розмові, що припадає ще на час заснування нашого театру, Лео Лянія розповів мені про ідею комедії, яка дуже мені сподобалась. В нього була думка змалювати шахрайство, що робиться на революціях і до того ж показати, як ідея перемагає також і тих осіб, що хочуть ужити її на зло. Комедія, яка покищо називалася «Червоне проти білого», стосувалася до подій у Китаї; в центрі стояв китайський генерал, що потрапив в Англії до рук спритного ділка, який і визискує його з комерційного розрахунку, як щось подібне до страховища для буржуазії. Комічні наслідки цього гешефту, на якому ділок нарешті банкрутує, становили каркас п'єси.

Комедія в цім першім викладі вийшла невдалою. Основна ідея не покривала всієї п'єси. Акція здавалася непереконливою. Сам Лянія був невдоволений і поклав собі ґрунтовно переробити п'єсу, при чому він також хотів узяти на увагу можливості, що випливали з обсади ролів. Це була перша спроба продукції, яку продиктували наш театр і його потреби — автор тут наче б є лише уповноважений сцени; в тісному контакті з режисером заходжується він з першого ж моменту розв'язувати своє завдання, маючи перед собою всі можливості і передумови театру.

Ми, всі разом, поїхали в липні до Герінґсдорфу, і в той час, як я з Газбарра і Толлером переводили підготовчу роботу до ставлення «Голя, живемо!», Лянія працював коло нової редакції п'єси «Червоне проти білого», що дістала тепер назву «Кон'юнктура». На кінець липня були виготовлені дві дії комедії, і коли Лянія прочитав нам п'єсу, вона нам надзвичайно сподобалась, а надто пані

Дюр'є, що сподівалася для себе від головної ролі великого ефекту й успіху. Ми поклали, що комедія піде другою з черги.

Я уже пояснював, чому ми вирішили ставити «Распутіна» безпосередньо після «Гопля». Але, що більше і інтенсивніше працювали ми коло «Кон'юнктури», що ясніше пізнавали ми завдання нашого театру, виявлялося, що комедія, навіть в останньому її викладі, задовольнити нас не може. Все ясніше бачили ми, що не повинні лишатися, так би мовити, на поверхні проблем, що нам потрібно дійти кореня речей і що матеріал п'єси надто солідний і поважний для того, щоб зробити з нього тільки тло для забавної ідеї.

Цим матеріалом був «гас». Знову матеріал показався незайманою цілиною, і саме цей матеріал, особливо актуальний завдяки романові Ептона Сінклера «Oil» і політиці дня, вимагав значно більшого поглиблення і поширення, ніж це було в комедії Лянії.

Лянія теж бачив ці труднощі, але його вабила думка піднести п'єсу до нашого рівня, отже й відхилив він різноманітні пропозиції поставити п'єсу в його редакції по інших сценах і заходився втретє переробляти свій твір.

Що інтенсивніше опрацьовували ми вдвох проблему і матеріал, тим більші труднощі виявлялися нам. Ми разом проробили цілі томи літератури, статистики, доповідів з економічних питань, і нам ставало щораз зрозуміліше, що в матеріалі «Кон'юнктури» полягали зародки економічної комедії широкого стилю, можливості, які відкривали театрові цілком нові перспективи. Але — був уже початок лютого, а 1 березня треба було відкривати п'єсою Лянії театр Лессінга. Дилема, що її не можна було розв'язати. З одного боку — потреба ставити п'єсу Лянії, з другого матеріал і проблема комедії, що шкода було їх профанувати в формі звичайної п'єси для розваги, тимчасом, як вичерпливе опрацьовування, яким я тільки й уявляв собі його, потребувало багатьох тижнів і місяців праці.

Робота могла дати наслідки лише компромісового характеру. Знову перед нами встали зовнішні обставини, брак часу та інші ділові труднощі, дужчі за наші власні бажання й наміри.

Про оформлення матеріалу і свої наміри Лео Лянія писав у програмовій брошурі до п'єси так:

МАТЕРІАЛ

Перед спробою драматично оформити актуальні політичні і економічні матеріали та проблеми з самого початку встають великі труднощі, а надто в Німеччині. Буржуазна повоєнна Німеччина, хоч як «по-американському» вона й держиться, все ще мислить — коли не брати на увагу малий прошарок індустріальних кіл — віджитими формами, слухає з пригніченими нервами,

а окуляри, через які вона розглядає реальне життя, забрали її очам останню свіжість сприйняття. Ця природна короткозорість інтелектуального бюргерства збільшується ще штучним звуженням кругогляду: навколо кожного писемного стола збудовано високі стіни, і жаден погляд не пробивається на вулицю крізь чвертки рукопису, крізь аркуші folio головної книги, крізь картон рисовної дошки.

В Америці студент під час канікул — селянин, кельнер, робітник телеграфу, лікар, фармер, та й майже кожна людина, що набуває; він увиходить протягом свого життя в контакт з дюжиною професій; отже й лежить перед ним змалечку одкритим господарче життя. Чи воно йдеться про акції, нафтові товариства, електричну промисловість, біржу, техніку, пресу, юстицію, через виховання і пристосування до життя в усіх верствах і клясах природно з'являється точне знання «практичного», зовнішнього життя. Радянська Росія переживає політику, як свою долю — безпосередньо, близько до серця. А тимчасом у Німеччині всі чинники спрямовані на те, щоб загнати одиницю в її професію і звання так, що вона ледве доходить самостійного і ясного погляду на речі, події і інституції соціального життя. Через те, що в нашій країні акції і вугільне господарство, техніка і політика є питання спеціальні, відкриті тільки для вузького кола посвячених на це осіб; через те, що переважній більшості народу, і насамперед, звичайно, клясово свідомому робітництву, заборонено навіть поглянути на рухові колеса соціального механізму, то тісних зв'язків межи окремою людиною і явищами суспільного життя нема, тих зв'язків, що з них повинна виходити економічна і актуальна комедія, якщо вона не хоче задовольнятися лише зовнішнім, периферичним тлумаченням політичних та економічних подій.

АВТОР І РЕЖИСЕР

За теперішніх часів ми не можемо задовольнятися цим позверховим методом. Нас уже більше не задовольняє показувати тільки наслідки, брати політику тільки як інтересне задне тло, що перед ним потім демонструється якінебудь психологічні дрібні кунштюки. Ми хочемо бачити не епізоди часу, а сам час, хочемо його розуміти до краю ясно, хочемо раз-у-раз пізнавати його з усіма його укритими зв'язками. Проте нинішній театр почувається безпорадним і розгубленим перед таким поширенням і опрацюванням політичного матеріалу. Коли ж я взагалі міг зробити своєю комедією таку спробу, то тільки завдяки драматургічній і режисерській допомозі, що її мав при тому від Ервіна Піскатора.

ЗМІСТ ДРАМИ І СЦЕНІЧНА ФОРМА

Герой дієї комедії — гас. П'єса має показати комплекс економічних питань, що стосуються до цього матеріалу, а також закони й фази його економічного розвитку і їх політичні наслідки. За місце акції я обрав Албанію; хоча ця країна покищо і не має великої ваги для міжнародного газового ринку, саме в ній можна простежити на малому зовнішніх етапи світової політичної боротьби в її елементах. Стосунки Требіч-Лінкольна до Албанії не мають документального характеру. Але цей авантюрист, що його руку знати в усіх грабіжницьких наскоках і кривавих та палких суперечках за нафтові джерела Мехіко, Баку і Моссула, є такий виразний і типовий, що я дозволив собі вільність додати до історичних подвигів Требіч-Лінкольна ще один геройський вчинок, перенісши його з Китаю та Німеччини до Албанії. Піскатор у своєму ставленні виходив з того, щоб матеріал у всій

його конкретності й судильності подати пластично й виразно через побудову кону. Його пропозиції як режисера і підгін вказали мені шлях, що ним ідучи, я намагався здійснити наміри, які повстали не з довільної і несподіваної думки або з хвильового й нетривкого надхнення, а вирости з завдань та ідей, що їм наш театр хоче служити. Від нього запліднена, і повстала, в наслідок колективної роботи, згадана комедія.

Стомлені і знервовані вже з похапливої праці в першій половині сезону, ми заходилися коло цієї п'єси. Спочатку, здавалося, все йшло гаразд. Перша дія, наслідком гуртової роботи, вийшла дуже вдалою; виявилося, що, заходившись коло цього матеріялу п'єси — «гасу», ми досягли не тільки поглиблення змісту, але й знайшли змогу здійснити цілком нову форму комедії. Я хотів розгорнути й показати від її коріннів «боротьбу за гас» і в такий спосіб прийшлося до того, що в основу мого ставлення було покладене те устаткування сцени, що раз-у-раз поступало наперед і що мало діяти в тісному зв'язку з розвитком акції. З порожнього кону — голого поля повинна була з найменших зародків розвиватися, як лявіна, боротьба за випадково знайдене нафтове джерело, а рівнобіжно з тим і робиться перед очима глядача сценічне оформлення, демонструючи тим увесь технічний процес нафтової продукції. Починаючи з відкриття нафтового джерела і включно до підготовчих робіт коло свердління ґрунту, до спорудження свердлових веж, до перетворення нафти на крам, акція (конкуренція, убивство, махінації, хабарі, революція) увесь час мала розгортатися перед глядачем і тим втягувати його у міжнародню політику навколо гасу в цілому її обсязі.

Але тільки в першій дії пощастило надати форми нашому намірові. В другій знову повстала потреба знайти контакт з акцією оригіналу, потреба конечна, бо інакше головна роля цілком би провалилась. Ми не могли дати собі ради з цими суперечностями. В новому трактуванні головну ролю грала тільки мідь гасу; комедія ж базувалась на героїні, і її треба було так чи інакше рятувати, бо в новому викладі вона правила тільки за епізод. Отже, в усьому і скрізь компроміси. І, як це завжди буває, компроміси помстились.

Почалося з того, що ми змушені були знову відкласти ставлення «Кон'юнктури», спершу на два тижні, потім на чотири. Репетиції до «Кон'юнктури», дуже затримувані через потребу раз-у-раз, день-у-день переробляти п'єсу наново, посувалися дуже поволі і цілком урвалися, коли Тілла Дюр'є заслабла і не могла їх відвідувати.

Тим часом я працював з Лянією коло супроводного фільму, що цього разу мав виконувати в п'єсі цілком іншу функцію і складався за новими поглядами.

Розгортаючи сценічно-динамічно акцію, я тим самим надавав устаткуванню сцени й реквізитові свого власного значіння; отже фільм мав не тільки пояснювати та поширювати тло п'єси, і ілюструвати її, але й правити для комедії за міцні «рямці» в справжньому розумінні цього слова.

Ця журналістська комедія мала розвиватися з газети: весь виріз сцени закривала газетна сторінка — полотно, поділене, як і часопис, на окремі шпальти, що кожна з них відповідала певному місцю акції на кону. Тоді, як на сцені межі конкурентними групами, італійським і французьким концернами розгорталася боротьба за нафтове джерело, на полотні точилася люта газетна війна межі Францією і Італією: графічно — трюковим фільмом і друкованим словом показувано на ній суперечності світової політики. Я досягав цим надзвичайної простоти й зрозумілості подій, що ставали плястичними й наочними, як у підручнику. Газетна сторінка весь час пересувалася, раз-у-раз вона зникала або проривалася, і тоді перед очима глядача розкривалася сцена; дія починалась саме в той момент, коли кінчався газетний коментар. Нарешті газету починає полум'я — албанська революція досягає свого апогею підпадом нафтових джерел.

Взагалі мені здається, що ставленням «Кон'юнктури», якому в кожному разі вже не можна закидати переважені апаратом і технічними засобами, була зроблена робота, найдоконаліша з погляду спрощення сценічних засобів і зруйнування форми.

ПОЛІТИЧНІ МЕЖИ ОБ'ЄКТИВНОСТІ

П'єсою «Кон'юнктура» ми вперше ступили на шлях актуальної світової економічної політики. Справа була для нас дітклива, бо цим ми зачіпали позицію Радянського Союзу в цій економічно-політичній боротьбі за ринки для збуту нафти, а також його стосунки, радше — суперечності до американських та англійських концернів, що видобували і спродували нафту — коротко сказавши, його становище, як конкурента, в межах капіталістичного світового господарства.

Коли б п'єса обмежилась тільки цією проблемою, то, мабуть, можна було б висвітлити її з усіх поглядів без будь-якої двозначності. Можна було б показати, що Радянський союз свідомо провадигь капіталістичну політику в пуганнях світової економіки саме для того, щоб підтримати своє значіння для міжнародного робітничого руху. Але в данім разі проблема була пов'язана з сюжетом національної революції в нафтовому районі, де Радянський союз виступав з одного боку як економічний, а з другого — як

революційний чинник. В передостанній редакції, що її ми назвали «бородінською», головна жіноча постать являла собою представницю російського нафтосиндикату і одночасно політичного агента Третього інтернаціоналу. Злозичливі або нетямущі елементи могли зробити з цього той висновок, що Радянський союз затіває національні революції, щоб на вигідних умовах заволодіти нафтою. Щодо цієї редакції драматургічне бюро, яке разом із тим було в нас і політичним бюро, висловило великі сумніви. І якщо я спершу обминав ці думки і провадив репетиції відповідно до цієї редакції аж до дня прем'єри, то тільки сподіваючися за допомогою наших випробуваних уже педагогічно-режисерських засобів усунути зазначену вище небезпеку двозначности в тлумаченні ролі Радянського союзу в цій п'єсі, присвяченій боротьбі за нафту.

На жаль, надія не виправдалась. Ввечері, коли я провадив перед спеціально запрошеними особами генеральну репетицію (я умисне запросив переважно осіб, близьких до політики: представників Комуністичної партії Німеччини, російського торгового представництва, російського повпредства тощо), з'ясувалося, що постать Барзіної характеризувала радянську політику, як неширу і двозначну. Вся річ була в тім, що тут не можна було репрезентувати в одній особі обидві сфери інтересів (які Радянський союз намагався виразно розчленувати за допомогою всіх можливих засобів), не завдавши Радянському союзові тяжкої шкоди. Вийшло б якраз протилежне тому, що ми мали на думці показати цим ставленням — наслідки, які і для театру ховали в собі багато непередбачуваного. Я ж мав цілком певне рішення: краще закрити театр, ніж дати ставлення, яке дозволило хоча б найменші сумніви щодо політичного настановлення нашої сцени.

Генеральна репетиція скінчилася о 3-ій годині вночі 7 квітня 1928 року. В кімнаті директора лессінгівського театру, де стояв такий затхлий дух, немов у ньому з часів Брамса ніколи не відчиняли вікон, зібралася критика. Всі промовці — а найтемпераментнішим був виступ представниці комуністичної партії — визнали «бородінську редакцію» за непридатну. Представник «Rote Fahne» заявив, що коли п'єса буде поставлена в допіру баченій редакції, то він, особисто з цього приводу жалкуючи, вперше буде змушений якнайгостріше напасти на театр Піскатора — з мотивів політичних. Я цілком погоджувався з слушністю закидів, хоча багато чого здавалося мені в аргументації своїй перебільшеним.

Надворі поволі наставав день, що в його кінці мала бути прем'єра. Бліді, з слідами безсоної ночі на обличчях, невмивані і неголені, цілком виснажені з роботи, що протягом трьох тижнів

остільки виготовленою п'єсою, де ледве чи слід було щось іще змінити, і яку ми, не зважаючи на це, не могли виставити. То було найтяжче навантаження для наших нервів з часу виникнення нашого театру. Єдиним, хто звався спокійним, навіть майже бадьорим, був наш давній друг Берт Брехт, з повсякчасною чорною сигарою в роті і з відважно насуненою на лоб шкіряною кепкою. Він бачив можливість не сьогодні, так завтра переробити всю ролю головної жіночої постаті щодо її функції і запропонував відразу ж узятися до праці разом з Газбарра і Лянія. Правда, цілком зрозумілою передумовою для цього була потреба відкласти прем'єру принаймні на два дні; сумнівною річчю також здавалося, чи погодиться на ці зміни Дюр'є.

Та й справді — пропозиція цілком обернути ролю, що її вона побудувала за певною лінією, повинна була здатись їй незадовільною.

Тим часом стрілки показували п'яту годину. Надворі настав прегарний весняний день. Я ще раз прокляв своє покликання. Нас гнітив тягар, що нести його ми, з нашими силами, ледве чи могли. Поїхали до мене на помешкання, де добру половину дня працювали коло нової концепції ролі Барзіної. Не позбавлений певного комізму вийшов той факт, що особа, яка досі репрезентувала Третій інтернаціонал і російський нафтосиндикат, нині мала виступати, як представниця південно-американських АВС-штатів, що лише симулювала свою ролю радянського агента. Таке розв'язання справи дозволяло нам лишити текст ролі незмінним з виїмком самого кінця і закінчити п'єсу «геніяльною несподіванкою». Не можу сказати, щоб я під час усього того почувався добре.

П'єса, яка — з виїмком перших сцен — страждала на занадто кволе розгортання діалогу і сцен, через такий кінець мала ще більше пересунутись на площину чистої комедії. Але що ж нам лишалось, коли ми хотіли за всяку ціну врятувати ставлення? І хоча нерви пані Дюр'є теж були напружені до найбільшої міри, проте вона з гідною подиву дисциплінованістю держалася аж до дня ставлення. Якщо ми не оцінили тоді належно її готовости принести всяку жертву для порятунку п'єси, то це треба приписати тільки нашому перевантаженню і надмірній рознервованості з причини наведених обставин.

Відгомін, що його знайшла «Кон'юнктура» в пресі, був не менше суперечливий, як і під час інших ставлень сезону. Цікаво, що права преса, що до того просто не могла вичерпатись у плямуванні «пустельної нудьги» наших вистав, раптом тепер почала галасувати про «зверх — Бродвай» і «опереткове ставлення».

«Тяг» писав так: «Піскатор робить зверх-Бродвай. Москва, Голлівуд і вся бульварність віджитої Європи стаються тут у кульмінаційному пункті. Весь світ — наче велетенська установа для ідіотів. Світова революція потребує вже оперетки, щоб вивабити собаку з-за теплої пічки».

Політичні одінки давала цього разу демократична преса.

«Vossische Zeitung» відзначала як лихе, що «публіка знаходила задоволення в шахрайствах Требіч-Лінкольна і висміювала їх. Але це задоволення має суто буржуазний характер, бо таке ж саме дістають із оперет чи французьких водевілів. Мета театру Піскатора зробити з бюргерів комуністів. Але чи не вплине його сцен так, що швидше комуністи стануть бюргерами? Якщо обидві класи мають спільну втіху з спільних улюблених — а втіха завжди є посідання — то чи не впадуть вони тоді в обійми одне одному? Якщо сміються обидва табори, то класовій боротьбі настає край, а пан Піскатор стає батьком соціального миру».

Далі «Vorwärts»: «Більше ставлень, більше оживлення, ніж минулої зими. Тенденція над міру не випирає з цього ставлення. Правда, драматург, режисер і актори ще експериментують, але здається, що вони ще на один крок наблизились до того театру, якого ми хочемо: до театру, що технічно і духовно структурою своєю був би спорідненим з нашим часом і являв би собою щось більше, ніж порожню й нікчемну розвагу».

Основних рис матеріалу і основних проблем художнього опанування його торкнулися Керр, Спрінг і критик «Rothe Fahne».

«Безперечно, що в данім разі заходжуються коло проблеми, в тисячу раз важливішої, в тисячу раз актуальнішої, ніж любовні муки якоїбудь красивої душі, психологічні злихи ліричних юнаків і інші «людські проблеми», що їх з такою пильністю та заопадливістю трактує буржуазне письменство. Треба мати всю тупість буржуазних літераторів, щоб уважати цей об'єкт за «нудний» і «прісний» і коли, разом з тим, за цікаве, мабуть, уважають, які почуття керували хлопцем X, коли він убивав батька, або дамою Y під час її сімнадцятої подружньої зради, або вбивцею з мотивів садистичних Z, коли він відбував свою справу».

Все це веселе, захватне, барвисте, життєве. В усьому знати здорову і ушпиливу дотепність: соляну кислоту, що роз'їдає елеїні фрази про мир і євангелію Ліги націй — і гротескною гострістю викриває шахрайство і безчесність капіталістичної системи. З цих елементів і в цій п'єсі могло виникнути щось подібне до дотепної політичної карикатури з слідами оперети і ревію, коли б...

Коли б тільки тема: боротьба за нафту, величезний конфлікт імперіалізму і підвалини майбутньої світової війни — не була така велика, така широка, така неохопна, що розбиває форми свого сценічного втілення скрізь, де її Лянія і Піскатор зачіпають!

Отже й виходить: не можна замикати найважливішої проблеми теперішнього світу в тісні рамки сценічної акції, що в своєму наставленні вказує на дещо опереткове. Це є пункт вирішальний для справи.»

(«Rothe Fahne», Берлін 12 квітня 1928 р.)

XXI

РІК СТУДІЇ

Ідея студії була майже здійснена вже в «Народньому театрі». Тепер, коли ми мали власний театр, перевести цю ідею в життя було річчю цілком зрозумілою. За того часу вона, під назвою «Молодий Народний театр» («Die junge Volksbühne»), мала служити активізації «Народнього театру». У нас справа з самого початку склалась інакше. Наш театр в цілому мав те завдання, що в «Народньому театрі» припало б на студію. Через це я й вбачав, що головна вага її — в царині сценічного навчання. Не було чого сподіватися, що молоді керівники і режисери розвинути наші сценічно-технічні або основні політичні ідеї далі, ніж це міг зробити сам театр, який у цілокупності своїй був експериментальним. Але що студія цілком спромоглась би зробити, це було опрацювання п'єси на підставі сценічної практики. Перевага студії щодо цього полягала в тім, що їй не ставали на заваді ні міркування

В СПРАВІ СТИЛЮ

Ніколи, в не однім із моїх ставлень, я не керувався будь-яким стилем у розумінні певного роду мистецтва. В кожному окремім випадку стиль був для мене річчю другорядною, я завжди мав на увазі тільки ді найбільшій мірі підсилити вражіння, і саме те вражіння, що виходить від матеріалу (вражіння, яке при правильному доборі матеріалу є ідентичне з політичним). Щоб досягти впливу, я брав засоби там, де їх знаходив, підсилював засоби театральні і притягав разом із тим засоби, далекі від театру. Але часом мав створитися в певному розумінні спеціальний спосіб використання цих засобів, мав виникнути „стиль“.

Дехто плував цей стиль із засобами і називав його „технічним“; інші ж належно зрозуміли, що стиль цей є нерозривно пов'язаний з політичним принципом, що „ідея творить адекватний собі стиль“¹.

¹ ... Техніка, як засіб виразу... В цьому політехнікумі прагнуть з найостаннішими виразовими засобами... Вони походять з царини напівмистецтв і демімуз: вони є фрагменти, що їх навіяв фільм, ревію, танець, джаз-банд, голосноMOVED. Але на той час, як досі ці галузі підмистецтва переважно слугували забаві, то тепер їм надають поважнішого значіння: рука упорядника підбиває їх вищому принципові: «ідеї». (Бернгардт Дібольт. Театр Піскатора).

матеріального характеру, ні оглядання на репертуар на вечірніх виставах і на публіку.

Студія мислилася як учнівська корпорація, що вчиться насамперед на своїй власній роботі. Щоправда, преса накидала студії також завдання створити новий стиль гри і випробовувати нові сценічні засоби. Але це мало рацію тільки в тому, що студія мала пробувати пов'язати в формі «школи» все те, що на репетиціях і ставленнях основного театру виходило як інтуїтивне і випадкове.

Цим малося на увазі не сприяти наслідувачам, а визернити цінне з атмосфери випадкового і ствердити його як стиль випробуваного і перевіреного експериментами й повтореннями.

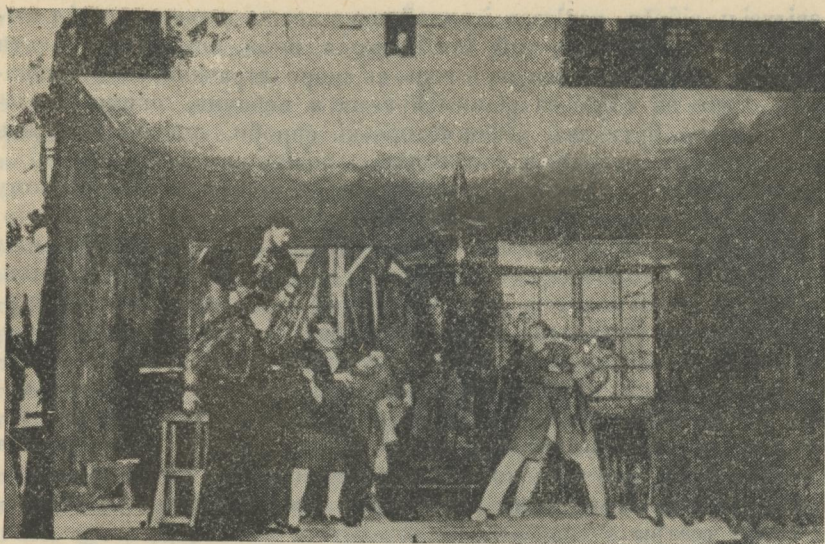
Цілком зрозумілою передумовою було те, що школа розглядала своє завдання не з формальних, естетичних поглядів, що двигуном її праці була воля до політики. Дивна річ, але студія лишилась політично зв'язаною значно менше, ніж театр Піскатора. Тяжко знайти пояснення цьому фактові, якщо не зважати на брак політичної стиглості і не взяти на увагу надмірного цінування формальних понять, що йому так легко улягає молодь.

Протягом сезону студія поставила чотири п'єси: «Туга за рідним краєм» — Франца Юнга, «Співливі гувльіси» — Ептона Сінклера, «Священна війна» — Отто Ромбаха; «Юда» — Еріха Мюзама.

Спершу я розглядав факт самого ставлення, як незначний. Готування, робота коло п'єси видавалися мені важливішими, ніж сама п'єса. Але цей погляд змінився. Я не хочу робити закидні комусь зокрема, ні всім разом. Я сам знаю, якого усіх сил напруження вимагають регулярні ставлення; отже й студія зазнавала шкоди у своєму спокійному розвитку — без злої волі з будь-якого боку. Але мені все ж здається, що учням і початківцям своїм важливішими здавались виступи у певній ролі перед пресою, ніж факт навчання і роботи. Так само, як і авторам та й всім іншим учасникам.

А тепер щодо п'єси. «Туга за рідним краєм» була прийнята на пропозицію театральної управи. Франц Юнг був одним із перших, що намагалися революційно діяти своїми п'єсами. Перші його драматичні твори ставив «Пролетарський театр» (див. ст. 62). Ми багато чого сподівалися від нього, але дух неспокою, що гнав його від заснування дивних конторських підприємств до керування сірниковими фабриками, від журналістики до комерційних трансакцій і досі не дав йому дійти стиглості. Протягом всіх цих років зв'язок із Юнгом був невеликий. Його гірняцька драма «Анна-Марія» була прийнята в «Народньому театрі» для ранкових вистав з моєї пропозиції. Але я лишив «Народній театр», і цей факт не дав можливості виставити п'єсу. Тепер же, коли в моєму розпорядженні

162 був власний театр, я вважав за обов'язок додержати свого слова.



„Туга за рідним краєм“, Франца Юнґа. Шинок у гавані

Сама п'єса лишилася мені чужою. Та й всі п'єси цього проміжку часу: «Комерція», «Легенда» і «Туга за рідним краєм» були творами занепаду, де все базувалося на неясних жестах, уривчастих фразах і напівсловах.

Створювалося вражіння, ніби хтось рухає устами, щоб висловити свої найглибші і найкращі думки, і проте ніхто не може почути жадного слова. Згодом глядачам і представникам преси легко було підвестись, похитуючи головою, з своїх місць і назвати перший експеримент студії невдалим. Нам було важливо знов поставити, звести Юнґа з реальними даними театру (тому саме ми й дали йому змогу цілком незалежно працювати щодо загального планування вистави і щодо гри акторів зокрема); через це наслідки, якщо вони взагалі мали виявитись, могли стати помітними лише через довгий час.

Я не хочу сказати, що «Туга за рідним краєм», будучи поставлена, не мала позитивних рис як вистава. Штеккель, що був за режисера, цілком сповірів технічне устаткування і декоративну частину на Джона Гартфільда, який провів прекрасну роботу, особливо щодо проєкції, де він міг працювати з добре відомим йому фотографічним матеріалом. Правда, вражіння від ставлення не перейшло меж естетичного. Цим ствердилось, що засоби, які **163**

я звідусіль зібрав, пов'язав і винайшов з метою досягти політичного впливу, навіть у тій стадії, коли вони починали ставати «стилем», цілком сходили на нівець, як скоро втрачали своє призначення. Саме на «Тузі за рідним краєм» я побачив, якими невдалими мають бути всі реформаторські спроби, що не виходять з центрального пункту, з світогляду, з політичної волі.

Другою п'єсою, що я її давно гадав виставити в «Народньому театрі» була «Співливі гувльіси» Ептона Сінклера. Це був твір, що ним ми могли позондувати, якою мірою і з яким впливом слід нам провадити політичну агітацію серед специфічної нашої публіки. П'єса була суцільна в своєму значінні, її характеризувала та примітивність, що промовляє з життєвих фактів і діє часом міцніше, ніж усі формулювання. Вона була збудована на революційних піснях американських робітників і могла оперувати з широкими масами. Я сам охоче виставив би цю п'єсу, але цьому заважало готування до «Кон'юнктури»; отже, після довгого обміркування режисурі була доручена молодому асистентові Ернсту Леннерові, що вже ставив один раз згадану п'єсу в віденському «Соціалістичнім театрі».

До п'єси додали були спеціальний фільм, більша частина якого, як виявилось, була зайвою.

Також і інші сценічні засоби були застосовані дещо схематично. Але все це ані трохи не пошкодило, коли б пісні справді несли на собі всю п'єсу так, як це я собі уявляв: хвиля співу рине через увесь театр, виповняє глядну залю; групи співаків, розташовані на ярусах, за партером, у коридорах. Але, на жаль, організація цих хорів вийшла недосконалою.

Шкода, що її завдала ставленню відсутність великих хорів, була дуже велика. Буржуазна преса майже однодушно відкинула п'єсу, почасти з політичних мотивів. Проте Альфред Керр за всіх, що відчували в сценічній акції справжній світ муки і страждання, хоч яка недосконала вона була — висловився так: «Що важить ота мистецька оцінка! Ти відчуваєш рух уперед. Поривання у височінь. П'єсу написала людина уперта, людина вузька. Напівхудожник написав її... але брат нам. І треба, ще раз треба йому подякувати». («Berliner Tageblatt», 2 березня 1928 р.)

Ставлення показало, що наш театр конче потребував пролетарської публіки, яка могла без упереджень, наївно, з готовістю сприймати все, що відбувалося на сцені, відповідно до його змісту і суті. І саме такої публіки бракувало, почасти мусіло бракувати, бо їй не ставало коштів на те, щоб наш театр відвідувати. За два тижні ми примушені були зняти п'єсу з репертуару, бо вона не вирівнювала видатки. Через те, що «Кон'юнктура» ще не була

готова, до репертуару знову запроваджено п'єсу «Гопля, живемо!» Ми гадали вирівняти нею принаймні поточні видатки театру.

Цілковитий неуспіх мала п'єса молодого франкфуртця Отто Ромбаха «Священна війна». П'єса ця майже в монологічній формі, трактувала про фанатичний вибух заперечення війни в одному офіцерові, що його завербувала діловита дочка капіталіста, як чичероне на французьких бойовищах.

Авторові не пощастило втілити цю гарну основну ідею в драматичні форми, навіть більше, йому ледве вдалося відповідно оформити її щодо мови. Цього не можна було виправити і масовою продесцією з червоними прапорами в кінці п'єси. Я був на окремих репетиціях, але умисне не втручався, бо для мене передусім важило дати студії вчитися на власній роботі. І не тільки студії, а також і авторові, що згодом гірко скаржився нам, бо п'єса його не мала ніякого успіху. Грунтовне незрозуміння суті студії!

Четвертою п'єсою, що її грали перед загалом під відповідальність студії був «Юда» Еріха Мюзам; її ставлення збіглося, з шістдесятим роком з дня народження цього письменника. То була п'єса, що з здоровими театральними засобами, а до того ж і не-претенсійно переносила в робітничий рух проблему зрадництва. Персонажі були взяті з часів мюнхенської радянської республіки. Ставлення вийшло охайним і симпатичним. Поодинокі голоси преси порушили потім питання, чому ми передніше не запровадили цієї п'єси до вечірнього репертуару.

В цьому місці я хотів би на це сказати, що при всій особистій симпатії і повазі до Мюзам, товариша Толлера в його ув'язненні в фортеці Нідер-Шененфельд, де п'єса й виникла, усе ж таки тип драми, якого вимагає активний політичний театр, має в принципі виходити з іншого змісту і інших форм. В п'єсі йшлося про перенесення індивідуальної психологічної проблеми, душевного конфлікту (правда, з мотивів політичних) в атмосферу широкого руху. Отже це була драма у її звичайному, загальноприйнятому розумінні: вона провадила про одиничний факт. Мюзам, зрозуміла річ, не зрозуміє мене ненавже, коли я скажу, що вважаю цей шлях за неправильний. У своєму «Сакко й Ванцетті» він зробив крок наперед у напрямі, що його я вважаю за єдино плідний, а саме—до великого історичного матеріалу. Якщо політична драма повинна досягти педагогічного впливу, то вона має брати за свою вихідну точку не індивідуум, а документ. Вона повинна стати до своїх персонажів у якомога безособищу «ділову» позицію, щоб бути об'єктивною — не в розумінні неутральности, а в розумінні матеріалістичного сприймання історичних подій.

До п'єси «Юда» громадськість поставилась так прихильно, що запомогове товариство вирішило завести її до вечірнього репертуару. На жаль, надія вирівняти нею поточні виатки не справдилась. Прибутки з неї були такі мінімальні, що персонал, який складався тоді з 60 чоловіка, одержав по десятиденнім ігранні не більше, як по 4 марки на кожного,

Як я говорив на початку, завдання студії не вичерпувалося ставленнями перед загалом. Головна робота полягала в лекціях. Був складений твердий навчальний план, до якого, приділивши кожній дисципліні певне число годин, запровадили: вивчення мовної техніки, дикцію, вивчення сцени, оформлення сцени, драматургію, мови і загальноосвітні предмети (історію, історію мистецтва, літературу тощо). Величезної ваги я надавав фізичному розвитку учасників студії, а також і всіх співробітників театру; тим то поставлено їм за обов'язок брати участь в годині гімнастичних вправ. Опанування свого тіла, певні і чіткі рухи, що дає тільки спорт, видаються мені конечною передумовою для новітнього актора. Я особисто пристрасно люблю бокс.

Загалом кажучи, перший рік існування студії дав деякі наслідки, вона могла б розвинутися в добре організовану школу нашого напрямку, коли б несподівана економічна катастрофа театру не поклала край усій дальшій роботі.

Все ж праця студії і об'єднання учасників її не зникли без сліду. «Група молодих акторів», що під час сезону 1928/29 р. гастролювала в Берліні і по країні з п'єсою Лямпеля «Бунт у виховнім домі», виросла із студії. Одну п'єсу Лямпеля («Путч») студія готувала до ставлення, а «Бунт» мала тільки на меті — щоправда, уже в той час, коли театр фактично перестав існувати.

XXII

КРАХ

Я дійшов до розділу, де говоритиму про одну з тяжких зупинок на тернистому шляху несамохитнього директора театру. Я кажу «несамохитнього» тому, що моє честолюбство ніколи не було на цей пост скероване і проте раз-у-раз, майже нічого для того не роблячи, я був через обставини змушений його обіймати. Причини краху можна доглянути, виходячи з багатьох поглядів, залежно від того, яку позицію щодо цього театру посісти. Розуміється, що коли я нижче заходжуюся з'ясовувати ті причини, то додержуюсь у цьому того погляду, що гарантує найбільшу об'єктивність. Особисті мої помилки пов'язані з об'єктивними умовами. І сьогодні, коли нас відокремлює від тих подій півтора року часу, видно, як тісно переплелися між собою одні й другі; через це тяжко зважити і точно сказати, на що саме треба покласти більшу або меншу провину.

Наймолодший і безперечно, найактивніший театр Берліну — Піснатора на Ноллендорфплянці потрапив у фінансові труднощі. І якщо громадськість інформується за них лише допіру, то це не значить, що вони не існували раніше. Одразу загострила справу конкурсова претенсія за минулі податки. Заборгованість сягає тут 53.000 марок із 450.000 марок усього пасиву, що йому протистоїть лише 223.000 марок активу.

(Замітка в пресі)

Спершу вдамось до моїх особистих помилок. Цілком справедливо, що ставлення, що я провів за весь той час, поглинули величезні суми. Але кожне з цих ставлень було сценічно виповненим, аж до останньої хвили. Щоб задовольнити вимоги, які я, виходячи з політичних моментів, повинен був ставити художній стороні справи, потрібні були величезні кошти на освітлення, матеріал, апаратуру і людей. Все було експериментом, поштовхом наперед, нерушеною цариною. Експерименти ж коштують грошей. В театрі справа стоїть так само, як у техніці або в науці: перше, ніж з'являться наслідки, що оплатять витрати, треба попередку вкласти великі суми грошей. Чи можна назвати провиною те, що я ставив дуже високі вимоги? Я керувався в усьому тільки одним поглядом: **162**

в міру можливого надати нашій справі найпереконливіших, найефектовніших — пропагандистських форм.

Протягом перших шести місяців усе промовляло не тільки за художньо-політичний, але й за матеріальний успіх. Кожного вечора я вимагав касових рапортчиків і кожного вечора я мав задовільні відомості. Публіка стояла натовпом коло кас театру на Ноллендорфпляці. Аншлаг з написом «Квитки випродано» був звичайним щоденним явищем. «Швейк» давав рекордові прибутки від семи до дев'яти тисяч марок за вечір. Ніщо не вказувало на те, що кошторис театру збалансовано нетривко. Я мав цілковиту довіру до О. Каца, мого ділового директора; щоб мати коло себе людину, яка дбала б про заклад, як про свій власний, я наділив його тими самими правами і повноваженнями, що їх мав сам. До того ж робота в театрі поглинула мене цілком, і в мене не було ні часу, ні сил, щоб перевіряти ще й суто діловий бік справи в її деталях.

Отже я й не заперечував проти думки найняти друге приміщення театру, на чому настоював Кац. Мене не тягло до того, щоб мати другий театр. Але я дався переконати себе в потребі цього з двох причин. На початку сезону ми запровадили абонементи, що охоплювали сім ставлень, і взяли на себе зобов'язання поставити для окремих відділів «Народнього театру» принаймні п'ять п'єс. До лютого ми спромоглися тільки на три, серію ж «Швейка», на нашу думку, не можна було не брати на увагу. Уже перед тим, щоб виконати зобов'язання перед нашою публікою, ми мусіли припинити ставлення «Гопля, живемо!» і «Распутіна», саме тоді, коли вони користалися з найбільшого успіху. Перервати ставлення «Швейка» ми не хотіли ні за що — теж з причини його успіху.

Далі ми мали, так би мовити, художнє зобов'язання перед пані Дюр'є, навіть цілком поминаючи її заслуги щодо існування нашого закладу в цілому. День-у-день щораз краще відчували ми, що її треба випустити у великій ролі, і п'єса Лянії «Кон'юнктура» була найліпшою для того нагодою.

Неспокій, що я його з самого початку відчував до рентабельності театру, зник з причини несподівано великого успіху.

Отже, зважаючи на наведені вище аргументи, я — дуже нерішуче, не без деякого передчуття непевності — дав свою згоду заорендувати театр Лессінга. Дальші події розгорнулися швидко й фатально.

В театрі на Ноллендорфпляці грають «Швейка», в театрі Лессінга з 1 березня має йти «Кон'юнктура». Ми сподіваємося, що Палленберг гратиме в «Швейку» ще після того, як почнеться літо, а принаймні до 1 травня. Натомість чуємо від Палленберга, що з огляду на своє турне по Південній Америці, він до наших

послуг не довше, як до 12 квітня. Наслідком цього — певне становище в театрі на Ноллендорфплаці; зважаючи на нього, ми мусимо ставити нову п'єсу. То був «Останній імператор» Жана Ріхарда Бльоха; режисерував Карльгайнд Мартін.

«Кон'юнктура» пішла не з 1 березня, а з 8 квітня. Через те, що театр Лессінга був заорендований з 1 березня, ми рад-не-рад, мусили виступити з якоюбудь готовою річчю. Ми спиняємося на проробленій в студії і до певної міри підготованій також і для вечірніх вистав п'єсі Сінклера «Співливі гульвіси». Успіху нема. За два тижні мусимо зняти п'єсу і запровадити знову до репертуару «Гопля, живемо!», річ, що її ми вважали для Берліну покищо за неутерту. Але виходить, що й тут ми помилились. Проте мусили лишити її в репертуарі до того часу, поки не була остаточно виготовлена «Кон'юнктура».

В обох театрах іде гарячкова праця. Надмірне напруження з боку старих сил і поруч недостатнє керування новоприйнятими. З огляду на такі обставини, ми вже не мали цілковитої довіри до п'єси Бльоха. Дефіцит у театрі Лессінга зростає, мов' лявіна. І «Швейк» уже йде не так, як на початку. Причина цього почасти полягає в тому, що ми заорендували театр Лессінга: публіка думає, що ми відмовилися від театру на Ноллендорфплаці. У нас в руках ще залишилась одна тільки карта, на яку ми ставимо все — «Кон'юнктура», назва фатальна при тій ситуації.

«Останній імператор» поглинає величезні кошти. Мартін «готує на найкращому маслі»: Фріда Ріхард, Сібілла Біндер, Ернст Дойтш, Штайнрюк. Крім того, дорогі декорації, все нове. Спеціальне встаткування, що може на бажання зменшувати і збільшувати виріз сцени, немов у фотографічному апараті, кінознятки спеціально для цього ставлення. Проекційний апарат, що відтворює на полотні «схвилювану воду». Зробити все це було цілковитим правом Мартіна. Хто ж зважився б відмовити запрошеному на гастролі режисерові в коштах і засобах, що без них, на його думку, йому не обійтись. Привітна усмішка Када, що стала приказкою, набула деякої нерухливості. Ми справляємося ще з усіма поточними грошовими зобов'язаннями. Але з якими труднощами!

8 квітня пішла «Кон'юнктура». 14 квітня «Останній імператор».

Обидві п'єси супроводив матеріальний неуспіх. Ми граємо їх до початку травня, все ще сподіваючись на зміну ситуації. Видатки на обидві п'єси виносять коло семи тисяч марок на вечір. Останні резерви мобілізовано. І раптом податкові органи призначають аукціон. За несплату 16.000 марок.

Все, що пішло по цьому, не мало нічого спільного з ідеєю театру Піскатора. Це були тільки рятівничі борсання з метою, якщо **169**

можна вдержати заклад. Театр Лессінґа ми передали літній дирекції на чолі з Емілем Ліндом для її англійської детективної халтури «Будинок ч. 17», а театр на Ноллендропляці ми до 31 травня підтримували п'єсою Марселя Ашара «Мальбрук зібрався у похід», що її виставив Ервін Кальзер. Потім і цей театр довелося передати Емілеві Лінду, що поставив «Могилу ватажка». Коли це сталося, театр Піскатора перестав покищо існувати. Останнім спокохом старої ідеї було ставлення заснованого тимчасом запомогового товариства акторів п'єси Еріха Мюзама «Юда», що її ми спочатку виставили до святкування шістдесятих роковин з дня його народження. Але й цим долю театру вже не можна було змінити.

Що було в цьому особистою провинною, а що зумовлено самими обставинами?

Певна зміна в настроях буржуазної публіки сталася з часу ставлення «Співликих гульвіс», але ми не приділили цьому достатньої уваги. Ця зміна була пов'язана з позицією театру Піскатора взагалі. Восени 1927 року ми виступали з виразною, хоч, можливо, трохи заширокою програмою. І громадськість сприйняла виникнення нашого театру як початок нової театральної ери.

Оскільки це сталося з міркувань близьких до суті нашої справи і при цілковитій оцінці нашої позиції, заперечувати проти цього не було чого. Але цим самим на нас покладено надто великі вимоги; від нас чекали сенсації за сенсацією. Отже й зазнав наш театр, що саме після перших запальних атак потребував періоду дальшого спокійного розвитку, тиснення з боку публіки, з чим не дасть ради жаден заклад. Не міг уникнути цього тиску — мушу це визнати — і я як режисер. Я добре бачив, що механізм берлінської гонитви за прем'єрами поволі зсуває ідею нашого театру з її рейок. Майже з математичною точністю можна було сказати, коли саме ця публіка повернеться розчаровано до нас спиною і коли вона перестане бачити в нашій роботі щось сенсаційне. Аджеж її зовсім не обходило роз'яснювання проблеми, що її наш театр собі ставив.

Хоча багато хто вважав «Кон'юнктуру» за найдозріліше і найдосконаліше з моїх ставлень, проте я гадаю, що в даному разі настав той психологічний момент, коли буржуазна публіка прийшла до театру з вимогами, неможливими до виконання, або ж поклавши в душі, що дасть вивести себе з стану рівноваги тільки новим нечуваним режисерським трюком.

Але «Кон'юнктура» була п'єсою, в якій мене ще більш, ніж у попередніх, обходило висвітлити матеріал — міжнародні економічно-політичні стосунки і «проблему часу». Менш ніж будьколи

і в даному разі я досяг проте нової форми в урядженні сцени, то це неминуче впливало з самого матеріялу. Я цілком можу собі уявити, що певна частина публіки була розчарована меншим, ніж раніше, використанням таких сценічних засобів, як фільм і голосномовець і що в факті появи на сцені справжнього осла не бачила компенсацію за те, що я цього разу не розкидав даху на театрі Лес-сінга, чи то не вивів на кін особисто Гінденбурга. Ця зміна в настроях сама по собі припала б мені до вподоби. Завдяки їй ми нарешті вийшли б із перегрітої атмосфери сенсаційного. Але з другого боку відкинення саме цього шару відвідувачів насунуло найбільшу економічну загрозу для нашого закладу.

Якщо буржуазна публіка, сподіваючись сенсації, почулася кінець-кінцем обманеною, то, з другого боку, впливові серед пролетаріату люди картали позицію театру, бо вона здавалася їм не досить революційною.

В іншому місці я вже говорив, що керування театром в умовах капіталістичного економічного ладу не залежить виключно від волі управи: театр не може подавати продукцію, незалежну від публіки, аджеж вона утримує його грошми, сплачуваними за квитки. Певно, знайшлося б дуже мало таких людей, що знаючи мене особисто і весь мій розвиток до того часу, відмовили б мені в суб'єктивній волі і в чесності намірів. Але, щоб надати на довгий час виразного обличчя театрові, який у своїм існуванні залежить від грошових надходжень, самого цього не досить. Всі ті критики з лівого боку, що певне з чистих мотивів заінтересованости в спільній справі, почувалися до права закинути театрові Піскатора щораз більше відхилення від простої революційної лінії, забували, що наш репертуар мав з економічних міркувань відповідати одночасно і найпоступовішим групам пролетаріату і публіці буржуазній. Скільки зусиль докладав я, щоб праця йшла згідно з вільними від закидів політичними поглядами, може довести саме випадок

Можна було загодя передбачити, що сноби-капіталісти з Вест-Берліну, які спершу плавом пливли, захоплені, до театру, незабаром відкинуться від нього. Театр „Думки“ був для них тільки літературним гострим словом. Той, хто покладатиметься на це суспільство — зазнає поразки. Усі спроби, що розраховували на, здавалося б, літературні вимоги цих кіл, швидко називалися катастрофи: прекрасну трупку Бертгольда Фіртеля, вони витримали лише один сезон; „Театр акторів“ і „Драматичний театр“ повинні були незабаром по заснуванні закритись.

Для театру Піскатора настав час, коли потреба людей, спраглих сенсації, дістати моральний ляпас була вже задоволена. А пролетарські відвідувачі ніяк не могли утримувати цей дорогий заклад, навіть коли б вони заповняли в театрі всі місця до останнього. Платню за вхід, що на її спромоглися б ці неможливі верстви, Піскатор не міг би вирівняти видатків жадного з своїх великих ставлень, принаймні в цьому театрі.

„Welt am Montag“, 18 червня 1928 р.

з «Коньюнктурою», коли ми були радніші закрити театр на три дні, що значило втратити близько 20.000 марок, ніж дати ставлення, яке хоча б малою мірою могло завдати шкоди інтересам революційного руху. Вимагати від театру радикальнішої позиції було б цілком законною річчю тільки тоді, коли б ті самі впливові люди доклали б усіх своїх старань, щоб притягти до театру по змозі ширші верстви пролетаріату. Але тут нам відмовили скрізь і всюди. Ми пішли на все можливе і припустиме з фінансового погляду, щоб дати пролетаріатові змогу відвідувати театр. І якщо він не скористався з цього в ширших розмірах, то чи можна в цім обвинувачувати нас? Навіть така річ, як «Юда», що являла інтерес для пролетаріату і вхідні квитки на яку були не дорожчі, як у кожному середньому кіні, не могла задовольнити навіть скромних фінансових потреб допомогового товариства, бо, не зважаючи на інтенсивну вербувальну кампанію, що її провадили по всіх виробництвах та по всіх організаціях, театр лишався порожній. То була остання спроба здобути солідарність робітничих мас, коло якої заходився того сезону театр Піскатора.

Зміна ситуації безперечно збігається з заорендуванням театру Піскатора. Придбання другого театрального приміщення було натяжкою з усіх можливих тактичних помилок. Я дуже далекий від того, щоб зробити закид, скерований проти персональної чесности О. Каца або його цілковитої відданости закладові. Єдина провина, яку я можу йому приписати і якої сам він не зрікається, полягає в тім, що він занадто мало контролював заклад. Лише дуже мало є людей, цілком спроможних керувати театром з ділового погляду. Саме на цей бік театральної справи впливає безмежно велике число чинників, яких не можна охопити в деталях і які завжди надають тій справі дещо від характеру гараздової гри. Я не промину сказати, що до цього контролю над закладом стосується також і контроль над моїм способом працювати. Великі художні вимоги зумовлюють і великі матеріальні вимоги, великий експеримент зобов'язує до запровадження щораз більших засобів, які б забезпечили успіх — і до раз установленого кошторису весь час додаються нові пункти. І якщо праця театру звичайного типу пов'язана з чималим ризиком, то в нашій театрі він, звичайно, зростає вдвоє і втриє.

Але були ще й інші чинники. Саме того часу нам треба було скласти договір, що мав би забезпечити нам приміщення на Ноллендорфплянці протягом наступних чотирьох років. Договір набував чинности тільки після сплати 100.000 марок застави. Завдяки нашому сезонові театр на Ноллендорфплянці вельми вигидав на ціні. Він знову став солідним берлінським театром, і не одному театральному деректорові здавався об'єктом, що за нього варто

боротися. В пресі уже поширювано чутки, що наступного року театр перейде до інших рук. Ми знали, що чотирирічний договір, який ми мали підписати, можна виконати тільки в тім разі, коли справа йтиме краще. Але інших можливостей не лишалось.

І в той час, коли наш оборотний капітал був нам потрібний виключно до останнього пфеніга ми змушені були сплатити таку велику суму, щоб не лишитися наступного року без приміщення.

15 червня я склав з себе свої обов'язки. Запомогове товариство персоналу заступило місце товариства з обмеженою порукою. Все ще сподіваючись поставити заклад на ноги, зазнаючи найтяжчих особистих нестатків, усі працювали далі з гідною подиву дисциплінованістю і відданістю справі, навіть ті, що політично були від нас далекі.

Розуміється, ми не покинули все на волю обставин, не зробивши відразу ж спроби вжити контрзаходів. Невідкладні зобов'язання можна було покищо сплачувати, зробивши позику в 120.000 марок. Колишні фінансувачі почасти з особистих мотивів відійшли від театру. Складено нове товариство і хоч воно й допомгло нам перемогти гостру кризу, але поставило умову, щодо радикальної допомоги з його боку заклад спершу має власними силами знову стати прибутковим. До 20 травня нам пощастило цілком сплатити утримання, і дарма, що дефіцит по книгах був великий, ми сподівалися не припиняти роботи, розраховуючи на грошові надходження від п'єс «Будинок ч. 17» і «Могила ватажка».

Обидві п'єси мали дуже нерівний матеріальний успіх, проте загальна тенденція виразно свідчила про піднесення. Особливо щодо «Могили ватажка»; з цієї п'єсою справи йшли щедалі краще. На жаль, обом їм не судилося цілком використати свій успіх з погляду матеріального. Податкові органи вважали, що відрочити сплату податкової заборгованости в 16.000 марок не можна і подали вимогу на конкурс. Фінансова будова, з такими труднощами підтримувана, захиталась. Ця подія, а також і збори кредиторів, що їх скликав після того театр Піскатора, вплинула на відвідування обох закладів катастрофічно. Цей удар перетяв усі можливості.

Новий консорціум кредиторів обстоював свою умову — зліквідувати дефіцит до будь-якої фінансової допомоги з його боку. В таких обставинах то була умова, неможлива до виконання. Через це ми мусіли запропонувати акторам утворити запомогове товариство і передати йому всю справу.

Підсумовуючи, можна сказати, що поминувши помилки, які випливали з структури закладу та об'єктивних обставин, всі невдачі заходи і починання другої половини нашої діяльності виходять з однієї і тієї ж причини; з заорендування театру Лессінга. Коли 6

ми поставили «Кон'юнктуру» відразу ж після «Швейка», поминувши «Гопля» і «Співливих гудвіс», що пішли поміж згаданими ставленнями в той час, як театр на Ноллендорфплаці оточувала атмосфера першого великого успіху, то протягом шістьох тижнів, вона безперечно йшла б при нормальних прибутках. Ми мали б час старанніше опрацювати наступне ставлення, нам не треба було б викидати одну по одній п'єси, що були позбавлені внутрішнього інтересу і виставлялися тільки для того, щоб матеріально підтримати заклад. Публіка не була б розполовинена, а видатки не зросли б удвоє; ми уникли б безплановості в заходах і починаннях так само, як переобтяження керівного персоналу нашого театру. Обмежившись одним театром, навіть можна було б легше побороти можливий неуспіх.

XXIII

ПОГЛЯД НАЗАД І НАПЕРЕД

Я стояв на сходах ратуші в Кортрійку (Бельгія). Сірий жовтневий день тяжив над рівним і чотирикутним базарним майданом. Мимо проходили одна по одній військові колони: англійці угналися в Іпернську дугу. Раптом майдан спустів і затих. Сталося це якось випадково. Жінка з парасолем щойно з'явилася з-за рогу, коли над нею пролетіла граната і вдарилася в один будинок. З страшним тріском будинок розвалився. На тім місці, де він допіру стояв, зависла хмара пилу. Майдан був, як перед тим, мертвий. Тоді ця жінка, про яку я вже забув і думати, пішла із своїм парасолем далі і зникла за рогом.

Я розповідаю про цей випадок, застосовуючи його як приклад до себе самого. Обличчя тієї жінки я не бачив. Її хода здавалася поступом сновиди. Вона, певне, була дуже здивована з того, що ще може йти. Так само несподівано вразила і мене наша катастрофа. Я теж дивуюся з того, що ще можу ходити. І я їду своєю дорогою далі, гуркіт і тріск стоять іще в ухах, а за мною — хмара пилу від зруйнованої будови. Бо, якщо обставини і дужчі в тисячу раз за людей, то і в самій людині є щось фатальне. Кінець-кінцем, я не авантюрист, вся моя боротьба (і моя упертість) — в духовній царині. «Ділове» є для мене засіб, щоб досягти мети.

Я не можу боротися обережніше. Суто ділові справи, звичайно, можна провадити з більшою обережністю, але годі відокремити їх від продукції театру. За нормальних обставин продукція розв'язує питання із справами матеріальними. Але в своїй продукції я не маю права робити поступок «діловому».

З того часу, як я мусів закрити театр на Ноллендорфляді, минуло п'ятнадцять місяців — більше як рік найтяжчої й утомної праці осторонь від моєї основної професії. Ділові переговори, конференції, засідання, обрахунки — все те, що рік раніше певне могло б іще врятувати заклад, тепер надолужується до відразу. Але всі проєкти знов розвалюються, скрізь глухі вуха. Один банкір сказав: «Виба-

чте, але що ж мені скажуть на біржі, коли я дам вам грошей?» Три рази був я близький до здійснення проєкту відкрити новий театр і щоразу фінансова будова розпадалась. Нарешті, моїх друзів, що я їх заінтересував, приваблює пропозиція: комічна опера. Засновуємо її. З усіма гарантіями, що їх тільки дозволяють договори. Завдаток в рахунок орендної платні ми вносимо як заставу. За хрещених батьків — найдосвідченіші адвокати. Нічого не помагає. Подається на конкурс, а приміщення пускається на публічний торг. Моя група відмовляється брати участь в аукціоні. Приміщення знову утрачене. Та не тільки приміщення, а ще й завдаток сумою 30.000 марок.

Ідея театру знову стає далекою від здійснення. Вся підготовча робота провадиться тільки з половиною енергії, бо нічого нема певного. Не зважаючись складати договорів ні на п'єси, ні з акторами. І от нам знову пропонують театр на Ноллендорфплаці. Як рівняти з Комічною оперою — для нас величезна полегкість. Урядження вже до наших послуг як і навиклий до роботи персонал. Всебічна вигідність важить більше, ніж якісь забобони. Протягом одного дня — від 5-ї години попівдні і до 2-ї години. Вночі перемови були скінчені. Другого дня ми знову оселилися в приміщенні, що було для всіх нас багатозначним відрізком нашого існування. Почалася робота. Політичний театр знову став до боротьби.

Давніше я не чув туга, нині ж мене обтяжують досвід і борги, які виносять 50-60 тис. марок, що за них я мушу відповідати особисто. Проблема не стала менша. Роботи багато, завдання — величезне. Але мета, що про неї говорять ця книга, тобто політичний театр, що хоче своєю роботою прислужитися боротьбі пролетарської класи, стоїть перед нашими очима ще непохитніше, ніж будьколи. В усіх публікаціях для загалу, в усіх деклараціях я раз-у-раз заявляв, що театр, яким я керую, не служить ні тому, «щоб творити мистецтво», ні тому, «щоб мати з нього матеріяльний зиск». І знову я підкреслюю, що театр, який працює під моєю відповідальністю, є театр революційний (в межах економічних, матеріяльних можливостей); в іншому разі він не існує. Бюргерство могло приймати ці заяви з кисло-солодкою усмішкою і відступати на лінію художньої оцінки. Але пролетаріат — треба гадати — протягом цих десяти років зрозумів, яку вагу має театр для його руху з погляду агітаційного. Ми ждемо на підтримку, допомогу. Вірними нам лишилися окремі відділи на чолі з їх виконавчим комітетом, куди входили т.т. Янке, Штайн, Берндт, Борк, Брі, Шірмайстер і Цшайле, що ділили з нами і добрі і лихі дні. І коли ідея театру знову почала набирати реальніших форм, я почувся до обов'язку дати їм звіт — вони знають, що досягти наслідків можна тільки активною роботою, тільки позитивною критикою, тільки із справжньою допомогою з боку мас.

СИТУАЦІЯ РОКУ 1929

Не можна, звичайно, належно оцінити наш театр у цілому його обсязі, не вдавшись разом із тим до глибшої аналізи загальної економічної і політичної ситуації. Проте така аналіза склала б цілу книгу. Тому я примушений тут обмежитися на кількох головних моментах. Перший період існування театру Піскатора припадає на відносно сталу й спокійну ситуацію. Другий період, що почався віднедавна, має вигляд без порівняння менш спокійного розвитку. Пролетарські організації, як наприклад, «Спілка червоних фронтовиків», зазнають утисків, а організації «національні» мають змогу планоно і спокійно шикувати свої лави. Небезпека з правого боку помітно зростає. Кидання бомб сигналізує щораз більшу активність тих кіл, що на їх полях полягли Ердбергер, Ратенав і сотні соціально-демократичних і комуністичних робітників. Великі промисловці відверто симпатизують «легалній диктатурі», а соціально-демократія поспішає вже й нав'язати зв'язки. В цілому світі знати величезне напруження. Армія безробітних не зменшилась ні на одного чоловіка, навпаки, в певні переміжки часу вона навіть зростає. Позад нас — велетенські економічні бої (видучення Руру), ще більші готуються. Міжнародні конференції, де буржуазна Європа намагається примирити розбіжні інтереси різних груп, швидко заступають одна одну. Наслідків майже нема. Міжнародне посередницьке бюро для імперіалістичних зазіхань держав всякого роду і типу доводить свою безсилість. Гарячково провадиться озброєння. Скрізь і всюди, безсоромно і діловито, дискутується як цілком актуальна тема — «наступна війна». Сегмент, що являє собою шосту частину глобусної сцени, де вирішують долю нашого покоління, твердіє, як кілок, у м'ясі великих держав. Разом із цим укритим переворотом, що розвивається щодня, навіть щогодини, відбувається духовне революціонізування: розхитування традиційних форм суспільного життя (шлюб), щораз більше розходження межі кодифікованим законом і реальними умовами (проблема юстиції), передінювання усіх наукових і філософських пізнань, ревізія абсолютного (Айнштайн).

Цей величезний процес перешарування, в якому знати, як і 150 років тому, народження нового суспільного ладу, не може не лишити своїх слідів і в театрі. І справді, протягом останніх трьох років бачимо виразну зміну. Буржуазний театр теж посів нову позицію щодо проблем епохи. Художній театр починає відмирати. Держатися лінії чистого мистецтва (лінії оборони політичної реакції) можна тільки з великими труднощами. Публіка ним уже не цікавиться. Навіть і буржуазна. Налякана непевністю свого власного існування, вона теж починає вимагати від театру відповіді на суспільно-політичні питання.

Після першого етапу існування театру Пискатора, в репертуарі берлінських театрів можна було спостерегти виразний крок уліво. Лінію театру Пискатора найраніше взяв був «Народний театр». Під тисненням окремих відділів там почали ставити п'єси, що роблять принаймні спробу порозумітися з актуальними питаннями. Але й найвиразніші «ділові» театри зацікавились раптом актуальною драматичною літературою. Тут я наблизився до тієї речі, яка вимагає від нас найчіткішої позиції. «Кон'юнктура», як твір театру, виникла з того світогляду, що тільки з нього міг повстати весь театр Пискатора — з політичної волі, недвозначно скерованої на перетворення суспільства. «Ділові», практичні драматурги зачули нюхом матеріал, відповідний до сучасності. Але вони вдалися до нього зовсім не для того, щоб допомогти зруйнувати той суспільний лад, який обіцяв їм ситий шматок. І зовсім не для того, щоб зробити робітнику справу своєю власною. Театр сучасності, актуальна драматична література, політичний театр обернулись на справу зиску й користи. Цілком зрозуміло, що я повинен був провести гостру розділову рису межі цією відміною театру і мною, щоб уся моя робота не була неналежно витлумачена в самому корені. Щось принципово одмінне є, коли театр перетворює проблеми сучасності на «мистецтво» і коли театр бере мистецтво, щоб допомогти здобути важливих з політичного погляду наслідків. Велика ріжниця, коли великому своїм майстерством акторові доручається виступити з соціальним обвинуваченням, щоб створити велику художню роботу — і коли заходжуються коло великої художньої роботи, щоб нею поставити соціальне обвинувачення. Завжди вирішальним буде те, в яким напрямі скеровано волю театру. І в певних випадках треба повернутися назад, до особистості засновників, до їх давніших позицій, до їх минулого, треба перевірити, чи заслуговують вони на довіру, раніш, ніж скласти за них свою думку.

А втім «Кон'юнктура», що, звичайна річ, не є твір випадковий і поруч свого «ділового» характеру мала ще глибший політичний сенс, послабила разом із тим напружену атмосферу. Політичний театр вийшов із стадії сенсаційного. Його вже більше не розцінюють, як «останній крик» для публіки, яку ще можна розворушити тільки рушничними випадами, кулями, що свердлять повітря, і революційними співами. Він втратив свою «притяжну силу» як видовище. На велику користь своєму справжньому призначенню. Можливо, почнуть усвідомлювати — також і в ширших буржуазних колах — що театр Пискатора треба розцінювати не як місце розваги, що він вбирає в себе новий матеріал не для того, щоб повернути його в формі мистецтва, а що для нього справді важить вияснити і роз-

Це створить нові стосунки межі нами і публікою. Вони будуть спокійніші. Але вони будуть разом із тим, свідчити за диференціацію публіки. Кращі, самостійні елементи, що не мають упереджень, пристануть до нас; випадкові, гулящі глядачі відійдуть.

Але як стоять справи з тією частиною публіки, що повинна бачити в нашій сцені вияв своєї волі — з пролетаріатом? Через усю книгу — історію моїх закладів — провідною ниткою проходить досвід, що пролетаріат, поминувши усі причини, іще занадто слабкий економічно, щоб підтримати свій власний театр. В цьому ніщо не змінилось. Навпаки. Становище робітництва погіршало так помітно, що навіть бойові його загони — окремі відділи — розпочинають сезон 1929 — 30 р. значно зменшені. Отже, як і раніше, стоїмо ми на форпості, відрізані від головної частини справжньої армії, отже й треба нам подбати почерпнути силу з самої (духовно) завойованої царини. Тим більше потребуємо ми моральної і політичної підтримки пролетаріату. Я, здається мені, можу вимагати, щоб, перше ніж напасти на мене, узяти на увагу всі мотиви моєї роботи, всі обставини та всі об'єктивні труднощі, до яких належить також і справа з драматичною продукцією. Театр, в тому вигляді, який він на сьогодні має, не є заклад випадковий, не є нашивидкуроч збита будова з безладно нахапаними засобами. Він органічно виріс із своїх зародків і зростав дедалі тільки через значність покладеної в нього ідеї. Хто дає мені сьогодні поради грати тільки в залах — «повернутися» до робітництва — той не тільки забуває, що всі ті починання до цього часу розпадались не випадково, він насамперед забуває, що ні розвитку театру, ні розвитку людини не можна повернути назад на власне бажання. Інші знову закидають мені, ніби стиль моїх ставлень «технізований». Вони вважають Станіславського за революційнішого, бо натуралістичний характер його гри ніби відповідає станові пролетаріату. Яка велика помилка! Духовне революціонування театру і технічна реформа його засобів збігаються не випадково. В цій книзі я, здається мені, достатньою мірою довів також і те, що техніка органічно розвинулася з духовного. А втім, мені здається досить смішним твердження, ніби пролетарський театр не повинен застосовувати останніх технічних здобутків.

Нарешті, частина моїх товаришів однодумців сумнівається в чесності мого світогляду; спираючись на різні зовнішні факти, вона вважає, що має право закинути мені ренегатство, особисте честолюбство і бажання наживи. Як стоїть справа з усім цим?

Я не боюся поговорити на цю тему якнайдовніше і розкрити своє приватне життя. З цього погляду я не маю свого особистого життя.

Наслідком характеру моєї праці мене дедалі більше ототожнювали з кожною роботою, що її проводив театр. Кожну частку і пайку, 129

іншим належну, я повинен був ділити з усіма. Я став представником руху і мусів брати на себе всі його мінуси і плюси.

Ми живемо в некоммуністичній державі. Ідентичности, що її відчуває мистець у Росії межі суспільним станом і своєю роботою, у нас, силою неминучости, ще бракує. Щодня стикаємося ми з поняттями, умовами і людьми, далекими від наших ідейних цілей, але цих людей ми проте не можемо ігнорувати, з ними маємо рахуватись і працювати. Конечним наслідком цього є глибоке розходження межі тим, що ми є і чим хочемо бути. Ці конфлікти можна було б, будучи сентиментальними, назвати трагічними. Але, будучи марксистом, треба, рад-не-рад, переконатися в неминучості такого становища.

Невідома людина, поставлена в ряд до багатьох інших, живе іншим життям, ніж людина відома. За тих часів я мешкав у мебльованій кімнаті; жилося мені не сказати, щоб добре. Але я був цілком під владою ідей нашого часу і служив їм своєю професією — зовсім не для того, щоб поліпшити своє особисте становище. Воно розпливалось і стало ідентичним з надіями, що їх пролетаріят пов'язував з перемогою революції (чи не гадає хто часом, що я жив на пост товариша керівничого Червоного Державного театру?). В цім великім пролетарськім русі ми справді були лише малою часткою, той рух був за регулятора наших вчинків. Індивідуальні поривання відходили на задній план; і якщо це не ставалося само собою, тоді воно робилося силоміць. Тоді ж навчився я бачити відносність особистої оцінки і повинен сказати, що не відчував більшого задоволення, як у ті моменти, коли я знеособлювався, зникав у тім масовім русі.

Зміни зайшли тоді, коли я був примушений підійматися вгору, з одного професійного щабля на другий — вищий: я став відомим, мене визначили буржуазно-індивідуально. На мене дивились, як на людину самобутню, обдаровану, як на режисера серед режисерів; інші навіть додавали: великого масштабу.

Повставати проти цього було річчю марною, мене висувала наперед моя діяльність як директора театру і режисера. Я примушений був виконувати обов'язки антрепенера, зазнавати на собі критики, що виходить з художньо-естетичних поглядів. Я заробляю більше грошей. «Соціальний рівень підвищується». Мебльована кімната поліпшена. Повстають вимоги на певне представництво. Я дістаю для себе квартиру коло «Центрального театру», з п'ятих кімнат. Спершу в ній, замість завіс, висять червоні прапори, а за стіл править більярдова дошка, що її ми перевернули догори. Згодом з умеблюванням покращало так, що вечірня газета могла писати:

комуніст Піскатор...» В тому будинкові містилася внизу поганенька пивничка: в усьому домі відгонило алькогодем, що, правда, не було мені іноді неприємним. Я не належу до непитущих. Коли контракт на мою квартиру скінчився, Гропіус, що складав тоді пляни для нового театру, висловив готовість опорядити за останніми житловими принципами знайдене для мене приміщення на Катаріненштрассе (4 поверх, 5 кімнат). Замість тахльованих дверей з накладним орнаментом були зроблені двері цілком гладенькі, кімнати пофарбовано білою фарбою, з'явилися крицеві меблі. Але, ще тоді, як помешкання моє мало давній вигляд, в утаємничених колах говорили, що Піскатор буде в Груневальді цілий палац. Мої давні пролетарські знайомі присягалися тілом і душею, що тільки-но бачили, як я проїхав у роль-ройсі (бувши учнем шостої класи, я мав велосипед). А коли мій театральний фотограф Стон зробив іще знятки з моєї квартири, що проти мого бажання з'явилися в «Даме», мене засудили остаточно. І така людина хоче бути комуністом? Так, я хочу бути ним; але чи є я таким? Я хотів би тільки згадати, що є люди, які ідучи на робітничі збори, одягають червону краватку і скидають її, коли виходять. Цього я не робив. Не від костюму залежить те, що зветься марксистською наукою. Комунізм не є оправа дрібничкового почуття, він випливає з тих суспільних умов, які ми хочемо змінити силою нашого розуму, при чому почуття абсолютно не відіграє виключної ролі. За наших часів, щоб розуміти комунізм або ширити його, не треба виступати в волосняниці, — треба тільки так поводитися, щоб це не виходило фалшиво. Хіба не відгонило б фалшем, коли б я відмовився від речей, що на мою думку, є гарні і підвищують продуктивність моєї роботи. Коли б я відмовився від раціоналізації свого особистого життя? Тільки для того, щоб зробити поступку тим, що скрізь, де можна і де не можна, шукають приводу для причіпки? Ще бувши юнаком, я бентежився, коли мені доводилося проходити повз робітників у нових жовтих черевиках і в гарному сірому костюмі. Але, чи міг би я їм допомогти, одягши робітничу одягу? Звичайно, ніхто не відчуває дужче від мене розладу в теперішньому суспільному ладі. Інакше хіба б я боровся за його скинення? І вся суть, як здається мені, полягає в цьому, і тільки в цьому.

НАША ПРОГРАМА

«Тепер ви вже не займаєтесь політикою», сказав мені один лівий соціально-демократ. «Ваша програма була для мене надто вже партійно-політична» (між іншим, скрізь поширена думка). «Вона була не досить радикальна», говорять інші демократи. «Це той політичний театр, який треба було б і нам мати», говорять 181

німецькі націоналісти і національ-соціалісти. Як бачимо, дивний театр. Але, чи не визначають суперечності в критичних думках і вимогах суперечності в самих умовах? І саме тому, що політичний театр становить або може становити такий важливий чинник, так гостро диференціюються думки за нього.

Але — треба з дим погодитися — театр нащ не є монолітний. Він не може бути монолітним. Навіть коли на фронтоні його приміщення закреслити слово «пролетарський» і лишити тільки — «революційний» (що не задовольняє мене, як і все невисловлене до краю і половинчате). Надто багато чого бракує. Насамперед п'єс. П'єса, окрім послідовності і виразності щодо свого напрямку, повинна також мати шанси і на успіх. Самої провідної статті недосить. Театр потребує того, що його становить. Це його засіб справляти вплив. Тільки в цьому разі може він претендувати на те, щоб його робота була справжньою пропагандою. Але цю царину ми ще тільки повинні завоювати. Маємо дані, які свідчать, що продукція в цьому розумінні зростає. Але автори повинні спершу навчитись охоплювати матеріал в усій його суті і зрозуміти, якою має бути драматична творчість, що виходить з великих і, разом із тим, звичайних життєвих подій. Театр вимагає продукції, що впливала б наївно, безпосередньо і нескладно, непсихологічно. Більшість авторів розцінює публіку неправдиво. «Едіпа» їй тяжче контролювати, ніж повсякденну подію. Коли вона не «звучить», коли її не показано зрозумілою до краю, коли сама цілковита буденність події не стає драматургічним елементом, тоді не «звучить» і самий твір.

В мене, дедалі більше, зростає думка не брати вже готових п'єс до роботи, а роздавати матеріал авторам, що вже мають драматизувати його в тісному контакті з театром.

Виникнення такої драматичної літератури вимагає часу. А покищо ми мусимо починати, мусимо вдаватися до п'єс, які принаймні мають відповідний матеріал.

Як стоять справи з нашим репертуаром? Коли ці рядки підуть до друкарні, перший бій сезону 1929/30 р. буде вже даний і спалахне боротьба думок. Краще, ніж будь-який критик, ми знаємо всі наші хиби, ми себе не обманюємо, нам достоту відомо, чого нашій роботі бракує. Правда, коли б я жив в Радянському Союзі, я почав би з справжньої режисерської роботи; бувши у німецьких умовах, я мушу випускати п'єсу з міркувань фінансових. Межи волею до ідеї і досяжним та можливим завжди і раз-у-раз з'яє суперечність

Ще не був складений у друкарні останній розділ цієї книги, що виникла під час коротких перемижків часу межи денними і нічними репетидіями до ставлення «Берлінського купця», як на нас

упала лавіна «громадської думки». Другий період в існуванні театру Піскатора почався 6 вересня 1929 р. в приміщенні на Ноллендорф-плянці п'єсою Вальтера Мерінга «Берлінський купець».

Всі проблеми, всі моменти політичного театру, в цій книзі порушені, ще раз з'явилися комплектом у цій ставленні. Його відгомін був сильніший, суперечливіший, я навіть сказав би, пристрасніший, ніж будьколи під час інших наших ставлень. За даного моменту ми ще не можемо передбачати всіх наслідків і сказати наперед, якою буде доля другого театру Піскатора — проте, не беручи на увагу успіх чи то неуспіх, проблематика цього ставлення, а з цим і проблематика театру Піскатора, видається мені такою важливою, що вона заслуговує на те, щоб нею закінчити цю книгу.

Сучасність матеріялу «Берлінського купця» видавалася нам найголовнішим і найціннішим з того, що ця п'єса мала; саме це й спонукало нас виставити її. «Один з найганебніших розділів новітньої німецької історії», — писали ми в програмовій брошурі, — «епоха, коли «безнаїменна доля» позбавила німецький нарід майже половини його статків, зруйнувала економічно весь середній стан, обнизила становище робітництва до життєвого рівня китайського кулі і прирекла сотні тисяч людей на існування межі життям і смертю. Все це сталося через один з найграндіозніших облудних маневрів, що їх знає історія світу — через інфляцію». З самого початку були ми свідомі того, що цей величезний матеріал накидано в п'єсі тільки контурами і що акції бракувало реальності так з погляду соціального, як і економічного. Це не значить, що ми дураємося Мерінга. Інфляція є одна з найтяжчих проблем, що взагалі існують. Основні причини і її механіка ще й нині являє собою палко дебатовані питання, що з приводу їх навіть політекономі і політики з марксистського табору висловлюють цілком розбіжні думки. Протягом місяців були під час підготовчої роботи до ставлення проблеми інфляції за об'єкт докладної економічної аналізи до якої ми притягли економістів-теоретиків з марксистського і буржуазного таборів. Проте, що далі посувалася праця, тим ясніше бачили ми, що за один вечір з цим матеріалом управитися не можна, що для цього треба цілого циклу п'єс.

Відповідно до матеріялу, я з самого початку уявляв собі п'єси в трьох перекроях: трагічному (пролетаріят), трагі-гротескному (середній стан) і гротескному (вища верства і військо). Цей соціологічний поділ спричинився до виникнення триповерхової системи сцени, сполучуваної ліфтами. Таким чином кожна з цих соціальних верстов мала свою власну сцену (гора, середина, низ: різні класи народу); ці сцени щоразу перехреснувались, коли того вимагали драматургічні точки перетину. Коли Курт Керстен 183

писав (у «Welt am Abend» з 7 вересня 1929 р.), що «було дві можливості змалювати інфляцію: або — на одному боці фінансові владарі і представники важкої промисловости, а на другім — революційний пролетаріят, або... показати, як інфляція морально зубожила цілий нарід, показати революційний рух... що його розбивають ті, які використовують інфляцію для себе і які саме її ж спричинили», — то він мав цілковиту слушність й ми з самого ж початку розглядали п'єсу тільки так, а не інакше. Керстен лише забуває, що драми, яких вимагає він, не можна витягти з якогось автомата: пролетарсько-революційні письменники, до яких він радить мені вдатись, є безперечно не абиякі марксисти, але вони, на жаль, не дали мені жадної придатної п'єси. Через це я мушу братись до тієї продукції, яка на сьогодні існує. Ми бачили, що в Мерінговій п'єсі пролетаріят майже цілком відсутній. Цю хибу ми намагалися виправити з самого початку драматургічної роботи. Але, щоб не зруйнувати цілком п'єсу, ми натрапили на вихід: змішати соціальний і економічний бік п'єси запровадженням великих співів, як наприклад, «кантати про війну, мир та інфляцію». В цих співках пролетаріят мав виявити себе як активний чинник. І якщо мені хочуть щось закинути, то цей закид може стосуватися тільки до того, що я знову недоцінив, як важко буде поширити матеріал цієї п'єси, що я недосить зважив художню упертість автора, а може й обсяг його творчої сили, і що я не обрахував з усією уважністю того часу, який був до мого розпорядження. В кожному разі, поширення п'єси в цім напрямі мало характер фрагментарний. Критики «Rote Fahne», «Welt am Abend» і «Berlin am Morgen» не сказали мені нового. Бо й справді: яке б я мав право пов'язувати своє ім'я з політичним театром, коли б я не помітив, що в цій п'єсі немає найактивнішого протигероя інфляції — пролетаріату? Те, що я відчував це як найбільшу ваду, доводять ненастанні зусилля усунути її (початкова кантата, пісня про черствий хліб, сцена кравців-підмайстерів у Лешнідера з статистичним фільмом про заробітну платню, триступенна пісня в кінці, від якої була залишена остання, пролетарська частина, тощо). Нудно, та й мало переконливо раз-у-раз повторяли, що обсяг завдання, яке ми собі ставимо, брак часу і обмежність наших сил заважають нам досягти мети, що ми її бачимо, заходжуючись коло кожного окремого ставлення.

Зрозуміла нам була також і друга основна хіба цієї п'єси. Ще не почалися вистави, як ми в програмовій брошурі писали: «Маємо ще одну перешкоду: в центрі акції «Берлінського купця» стоїть східний єврей. Обставини часу роблять із нього співвинуватця». «Соціалізм дурнів», як одного разу Август Бебель назвав антисемітизм, присувається через це на небезпечно близьке віддалення.

Для нас Кафтан належить до другої верстви, трагікомічної. Під-
такач капіталізму, що гине через капіталізм. Спекулянт і ділоқ,
що його жадобу до зисків лише малою мірою змальовує етичний
мотив — любов до хворої дочки. Та й Меріґ не важив серйозно
на це етичне алібі. Для нас Кафтан був експлуататор, а най-
менше — такий самий споживач прибутків, як і всі інші, при чому
нам було цілком байдуже до його расової, а, швидше, релігійної
приналежності. Але, з погляду загалу, Кафтан — єврей стояв перед
Кафтаном — капіталістом і захиляв капіталіста. Цілячись у капіта-
ліста, ми конче мусіли потрапити в єврея. А саме цього ми й не
хотіди. Ніколи не було в нас бажання запропонувати свої послуги
для антисемітського цькування; та й в цій п'єсі трактувалося для
нас не про расову проблему і не про стосунки межи заходим
єврейством і корінною німецькою людністю, а тільки про соціальну,
класову проблему.

Критики, що висловлювалися посутньо, як наприклад, Альфред
Керр, Манфред Георг, Бернгард Дібольт, Вальтер Штайнталь,
Еміль Фактор та інші, ні на один момент не відчули в ставленні
якої-будь скерованої проти єврейства, тенденції. «Unpleasant play»
(прикра гра), — писав Керр, бо йому, так само як і нам, було
добре відомо, що певні, я навіть сказав би націоналістичні, єврей-
ські кола відкидають самий факт появи єврея на сцені, розглядаючи
його як виступ, проти них скерований. Мені це добре зрозуміло,
бо я виходжу з усього історичного розвитку єврейства; протягом
століть розглядає як чуже тіло, сприймає воно за ворожу до нього
акцію кожне звертання уваги на нього, кожен виступ, кожну
згадку за проблему єврейства. Але я не можу припустити, щоб
із поваги до почуття задоволеного болю нічого не говорити про
ці речі в тому театрі, чиє принципове наставлення є скрізь і в усьому
висловлювати правду. До того мені здається, що саме в Мерін-
говій п'єсі розподіл «провини» — коли вже зачіпати расову про-
блему — зроблено надзвичайно об'єктивно і справедливо. Ніхто не
міг бути схарактеризований безсоромнішим, демагогічнішим і хитрі-
шим, як «християнський» адвокат Мюллер, що по черзі використовує
національну забарвлену фразу, дисконто державного банку і при-
ватні любовні справи для того, щоб у кінці п'єси виразно облудним
маневром підвестись у сфери важкої індустрії. І в данім разі тільки
національно-обмежена людина може закинути мені, ніби я зрікаюся
свого «германізму».

Як різно розглядали в пресі саме це питання, доводить той факт,
що ліберальна преса дивилася на п'єсу, як на антисемітську, а преса
націоналістів — якщо вона також широко ставала в обороні єврейських
символів і установ (!) — називала п'єсу філосемітською і, вихо-

дючи з цього ставлення, характеризувала мене за «прислужника євреїв»?

Нерозуміння ідеологічного кореня п'єси, яке виявили праві і центр, було доповнене нерозумінням сцено-технічної апаратури «Берлінського купця». Сцена, плян якої накидав я, мала вигляд щонайпростіший. Двом рухомим биндам, поставленим на обертове коло (конструкція, що її технічне розв'язання в нормальних умовах було б за іграшку) мали вгорі відповідати три легкі містки, рухані з швидкістю ліфту. Для даної п'єси то була ідеальна апаратура. Як свого часу Швейк у Будвайс, так тепер мандрував по Берліну Кафтан, а обертове коло, скомбіноване з конвейєрами, подавало берлінські вулиці; їх можна було перетяти містками, що на них спускали нові сцени; все давалося розв'язати в легкий і простий спосіб, майже як в іграшку. Але від чого залежало, що апарат, замість зробити п'єсу легкою і плинною, роздавлював сцену всією вагою залізних механізмів? Як я вже пояснював, говорячи про «Гопля», корінь лиха полягав і полягає в тому, що я мушу запроваджувати деякі поліпшення в технічно застарілу архітеконіку сцени. Отже все завжди буде мати вигляд лише часткової роботи. Але апаратура до «Купця» вийшла вдсятеро тяжчою, непокладнішою і незграбнішою проти того, чого навіть можна було б досягти. Хто тому винен? Замість легких дерев'яних конструкцій мені представляли велетенські мости, змонтовані на залізних підпорах, що зробили б честь гавані. Замість підноситись й падати безгучно й легко, вони підіймалися і спускались під гримучий спів моторів з убійчою для нервів повільністю. Їх призначення обернулось таким чином на щось цілком протилежне і з проєкту вийшов — в кращому разі — тільки чернетковий шкіц тієї сцени, яка ще колись має бути. З великим напруженням, жертвуючи час і гроші, віддаючи себе цілком, ми ці «шкіци» створили: чи досягнемо ж ми колись того, що матимем таку сцену?

Звідусіль чути закид: Пискатор хоче надто багато. Прості п'єси, прості декорації; коротко сказавши, від мене вимагають старого театру. Так у чому ж річ? Навіщо ж кожного разу оті велетні-ставлення, що пожирають сили, гроші і час, коли я завжди лише на момент досягаю того, що видається мені справжнім єством театру? Відповідаю. Наніа сцена, в тому вигляді, що його вона набула протягом ряду років практичного і теоретичного розвитку, завжди і знов бачить перед собою цілком особливі завдання. Наше завдання полягає не в тім, щоб ставити пролетарські п'єси, які дають натуралістичні малюнки оточення. Ми не можемо повернути розвиток театру до тієї точки, з якої він вийшов п'ятдесят років тому.

186 За наших часів це завдання можуть виконувати й буржуазні театри;

так вони й роблять. «Група молодих акторів» ставить у Сальтен-бурга «Бунт у виховному домі», «Stempelbrüder» підуть у Гартунга. Для цього театру Піскатора не треба. Хоч як це незвичайно, мабуть, бринітиме, але наше завдання не обмежується поодинокими ставленнями. Нам сливе байдуже, яке вражіння справляє одиничне ставлення, на які вади воно страждає та чи великі його помилки; нам байдуже до того, чи не є помилкою те ставлення в цілому. Наша мета є знищити буржуазний театр—в його світогляді, теорії, просторі й техніці. Ми боремося за нове оформлення театру, за ті нові форми його, які можуть виникати тільки рівнобіжно з суспільним перетворенням. Тому наші зусилля, мабуть, не один іще раз розбиватимуться до певної міри об несприятливі умови: це нове оформлення не може відбуватись ізольовано. Так розумію я його тепер.

А все ж, чи вірю я в політичний театр—за цих обставин, за даного часу, з нашими засобами? Навіть беручи на увагу ситуацію, що створилася через ставлення «Берлінського купця», я відповідаю: «Так, вірю». Коли щось може правити за доказ того, що, не зважаючи на всі вияви половинчастости і двозначности, не зважаючи на всі вияви нерозуміння нашої справи з боку товаришів, друзів, симпатиків і доцільних критиків, наш театр все ж не втратив свого політичного значіння—то цим доводом є крик люті, що після ставлення цілими днями лунає на мою і Мерінгову адресу з сторінок преси політичної реакції і який ще й нині чути в загрозливих і пасквільних листах, що їх я одержую щодня.

„ПІСКАТОР НАСМІЛИВСЯ ПІДБУРЮВАТИ ДО ГРОМАДЯНСЬКОЇ ВІЙНИ“

Слово «Піскатор» значить те саме, що і підбурювання до громадянської війни... Але „акція“ цієї п'єси нашіпована отруйними вставними піснями і починається розбухлою з ненависти «ораторією». В них, звичайно, знущаються з усього, що є виявом національної величі і гідности для німця, а також і для пристойного німецького єврея... Апостоли розбрату і ворожнечі, які в цьому випадкові (громадянської війни), як і завжди, полохливо намагатимуться десь зникнути і заховатись, можуть бути певні, що за горами і долинами теж живуть люди, які згодом пригадають усю ту брудоту, що обернула німецький театр на божевільню і базар найнижчої підлоти».

(«Der Tag» з 8 вересня 1929 р.)

«... реву дитячої, слинявої ненависти... все німецьке і християнське, все що має форменний одяг, все, що творить прусько-німецьке минуле і традицію, втоптується зрадницькими карикатурами в болото! Потсдам з його курантами, великий король, генерали, відзначені під час війни, наші марші, наші найсвятіші цісні, наші прапори: «Гвій! Геть його!»

(«Berliner Lokalanzeiger» з 7 і 8 вересня).

Я не дбав спеціально про те, щоб здобути зненависть правих. І певне вже не цією п'есою, де ледве чи можна було показати реакційні сили в їх зв'язку з їх справжнім коренем — великою індустрією. Але вражіння, що його справила п'еса, заслуговує на те, щоб до нього повернутись. Бо не зважаючи на цілковиту її недвозначність, і з нею сталося непорозуміння: сцену трьох убиральників улиць з трупом жовніра і права, і ліва сторона зрозуміла, як знущання з простого салдата. Мені ніколи не спадало на думку ганьбити жертву тих кід, що звалась за їхнім жаргоном «gemeiner Mann»¹. Сам Мерінг змушений був виступити з цього приводу («Berliner Tageblatt» з 13 вересня 1929 р.).

Вони, що дзвонили у дзвони і всю Німеччину обвішали прапорами в той час, коли не одного забитого салдата, а цілі тисячі закопувано в гуртову могилу — вони скористалися з цієї сцени театральної п'еси не для того, щоб повалити мене чи то театр (об'єкт був би надто малий), а як з приводу до того, щоб з поновленою люттю кинутися на слабшу верству, щоб почати наступ проти мас, змагання яких до волі і їх рух наперед віддавна будив у них жах і огиду. Роздухуються погромні настрої, які, перейшовши нало мною, мають вразити все поступове, все, що перемагає їх темне єство, все, що провадить до майбутнього. В «Deutsche Zeitung» (з 10 вересня 1929 р.) зацікавлений пан Пальм пише, що: «Перед нашими шанцями — німецькі піскатори: знову підвісив Ервін Піскатор. Темний дух його втоптує в порох хрести. Його механізми викидають забитих салдатів на купи сміття. Його думка: агітація. Його твір: партійний театр замість мистецтва. Його намагання: руїна. Його мета: Москва».

«Курт Тухольський труїть душі своїм пером. Бо він — Піскатор від пера. Перед нами — зняток. На нім багато німецьких генералів. Під ними напис Курта Тухольського: «На тебе дивляться звірі.»

Георг Гросс глузує з бога. Він бачить християнського бога тільки в карикатурнім вигляді. Він — піскатор з малярським олівцем.

Альфред Керр вітає і підхоплює всіх піскаторів. Він сам — піскатор від критики. Він вихваляє кожен факт плямування, кожен факт «втоптування у bagno»; він вимагає — більшовізму в культурі. Кожен вияв зневаги до релігії, батьківщини і традиції він розділює, як цілу подію, підносить його до значіння мистецтва.

Керр — то тип. «Ідішер» тип. Тип єврейської преси. Тієї самої преси, яка кричить, що антисемітизм — темна і дика річ. А всі інші «анти» славить, як найбільші подвиги людського духу, та сприяє їм. Тип тієї преси, що вихваляє, як вияв нової форми мистецтва усе, що з несовістю відкидає найсвятіші почуття людей, які думають інакше.

Піскатори виступають дедалі безсоромніше. Щораз зухваліше кидають вони свою зневагу нам у лице. Щораз вище підноситься гній, що

¹ Gemein — простий, мужицький, грубний. «Gemeiner Mann» — назва простого шерегового салдата в німецькій армії. Прим. перекл.

Його перекидають до нас з того боку. Що ж, маємо в ньому загинути.

Піскатори і всі ті, хто їх підтримує або сприяє їм, прагнуть з отрутою. Вони пустили гази по великих містах і поволі промикаються в країну. Тут уже не допоможуть протигазові маски обурення. Прадійте з противоотрутою.

Нехай не лежить перед вами перекинутий з того боку гній. Підійміть його. Киньте його назад. Усім піскаторам межі очі, просто в їх ганьбліві пики.

Не скаржтесь і не стогніть. Не обурюйтесь і не протестуйте. Оті нахаби витрактують це тільки, як нетолерантність. Бороніться. Зробіть із слова «реакція» — шановане слово.

Витягніть на сцену євреїв. Покажіть їх брехливість. Покажіть їх прагнення до розкладу, покажіть їх гендлярський дух. Покажіть берлінського купця, що не походить із Берліну. Що ще сьогодні живе на Курфюрстендамм і в груневальдських віллах (всупереч Мерінгові і Піскаторові).

Скиньте їх. Не спинайтесь ні перед чим. Зневажайте їх у найсвятіших почуттях, як зневажають нас вони. Платіть їм тією самою монетою. Але не забувайте про відсотки. Не забувайте також, що саме в цих колах є звичка брати високі відсотки.

Яка буде «а фройд», що нарешті ми сплатили своє.

Погляньте на комуністичні списки, де вони вимагають вивласнення. Підписи піскаторів стоять у них на першому місці. Покажіть їх народові. Покажіть їх діаманти. Покажіть їх вілли, покажіть усю нещирість їхнього дякування. Покажіть також єство тих акторів. Які «безсоромно проститують» себе і мистецтво. Покажіть їх, що, живучи в гаразді, чваняться своїм високим утриманням театральних зір, тоді як тисячі інших акторів з хистом і можливостями поволі гинуть у злиднях.

Ви ж знаєте, як треба взятись до справи. Дивіться «Потьомкіна». Беріть собі за приклад Піскатора. Закиньте всіх піскаторів на купу сміття. Волочіть їх туди на тачках. Дивіться Гросса і читайте Керра. І ви не поминете нічого з того, що треба зробити і коли це треба зробити. Зробіть добру роботу. Зробіть ту роботу всю, цілком. І — не забувайте про відсотки.

Хай живе реакція! Реакція проти чуми, що приведе нас до оздоровлення, до справжнього мистецтва.

Перед нашими шанцями — німецькі піскатори».

А «Lokalanzeiger» в числі з 7 вересня — чи не вважати це за честь? — викладає свої думки з приводу ставлення навіть на першій сторінці.

Чи ж дамо їм утішатися з перемоги? Чи ж буде лівий фронт і далі мовчки дивитись, як намагаються призвести до банкрутства той заклад, що не керується нічим іншим, як тільки бажанням служити справі пригноблених, справі завтрашнього дня. Чи зрозуміють нарешті, що не відтінок є головним і вирішальним, що наші помилки в сто раз плідніші для розвитку, ніж викінчена і вигладжена робота віджитої епохи. Чи може скористуються з тих помилок, щоб вибити з-під наших ніг ґрунт і унеможливити для нас працю на цілий ряд наступних років. Тоді доля, яка побила сьогодні нас, поб'є всякий рух, який змагається до того самого, що й ми. Бо знову доводиться сказати, що політичний театр є засіб (і до того ж засіб чутливий) великого процесу, якому він хоче й може допомагати, але заступати який не спроможний. І якщо ми

зробили помилку, то вона полягає в тім, що ми випередили і час, і самих себе, що ми хотіли більшого, ніж можна було досягти з нашими засобами в цьому суспільстві.

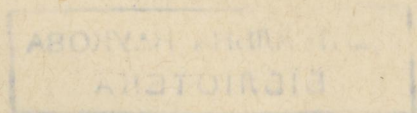
Я кінчаю цю книгу саме серед фази розвитку. Ніхто не може знати, яких форм він набере. Але лишається воля. І я хотів би сподіватися, що одне з вражень від цієї книги виявиться в допомозі дійти тіснішого контакту, досягти концентрації усіх сил, які разом із нами хочуть здобути перемогу нової епохи на третім— культурнім— фронті.

338.

ЦЕНТРАЛЬНА НАУКОВА
БІБЛІОТЕКА

З М І С Т

Переднє слово П. Рулін	5
Передмова	15
I. Від мистецтва до політики	17
II. До історії політичного театру	30
III. «Пролетарський театр»	35
IV. «Центральний театр»	43
V. Становище «Народнього театру»	45
VI. «Прапори»	49
VII. R. R. R.	54
VIII. Документальна драма	57
IX. Пролетарський самодіяльний театр	62
X. Парофраза Російської революції	64
XI. Ремесство	67
XII. Впливи, що їх не повинно бути	71
XIII. «Гроза над Готляндом»	77
XIV. Маніфестація в палаті панів	88
XV. Суперечності театру—суперечності часу	93
XVI. Виникнення театру Піскатора	98
XVII. Зустріч з сучасністю, «Гопля, живемо!»	115
XVIII. Сегментарно-глобусна сцена. «Распутін, Романови, війна і нарід, що проти них повстав»	124
XIX. Епічна сатира	139
XX. Економічна комедія	153
XXI. Рік студії	161
XXII. Крах	167
XXIII. Погляд назад і наперед	175



ЦЕНТРАЛНА НАУЧНА
БИБЛИОТЕКА

№

