

Х

ПАРАФРАЗА РОСІЙСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ

„Буруни бурі“,
Народний театр, 1926 рік

«Це не історія революції. Ні опис Ленінового життя. Ні змалювання Радянської Росії. І навіть не п'єса, що спеціально малює оточення... Йшлося не про те, щоб скопіювати дійсність, а щоб відчувати й показати рухові сили нашого часу в кількох постатях, що викликали б ті відчуття і образи, які викликає і дійсність» (Альфонс Паке в передмові до видання «Бурунів бурі»).

Отже маємо «поетичну вигадку» замість дійсності, символ замість документу. Відчування замість пізнання. Гаразд, погляньмо ж, чи й справді гарантує поетична п'єса більшу перекональну силу, а разом з тим і більший вплив враження, ніж п'єса політична. І «Буруни бурі» показали нам, що спроба відняти політику в політичного матеріалу, «піднести його до поезії» неминуче призводить до половинчастості (непослідовності). Через це й були «Буруни бурі» кроком назад проти «Прапорів» і «Не зважаючи ні на що».

Тільки небагато поетів, ставши віч-на-віч з реальним світом в усім його обсязі, складають гідно іспит. Чому не опанував Паке, так само як у «Прапорах», свій матеріал і не поспитався висвітлити на відрізку російської революції цей гігантський переворот до самого його коріння — завдання, що вже само з себе було б у достатній мірі велике, коли б він тільки держався історичного документа? Хіба автори взагалі не ставляться надто побожно до засоби, мови і не відчувають надто малої поваги до матеріалу, до правдивої події? Сам Паке не може відповісти на таке запитання. І коли він говорить про своє трактування матеріалу: «Називайте це романтикою, про мене вона є правом поетичної творчості!» — то я, виходячи з своїх поглядів, як тодішніх, так і теперішніх, повинен відповісти йому: «Не так. Романтика — в цій матеріалі, за наших часів — не право творчості, а злочин проти неї».

Зміст: революція перемогла. Але бракує грошей, щоб провадити її далі. Керівник її, Гранка Умайтет, продає через те Петербург старому євреєві, що в свою чергу перепродає його Англії. Гранка іде з своїм загonom у ліси. Там відбувається любовна боротьба між ним і однією шведкою, що переходить до ворожої партії (яку персоналізує білогвардієць Сарін). Гранка вертається таємно до Петербургу, підіймає пролетаріят і знов здобуває місто революції.

ФІЛЬМ

Але великий крок наперед був зроблений у цім ставленні до опрацювання й витончення фільму. Вперше же дістали можливість виготовити окремі частини фільму спеціально для п'єси. Цим підсилено драматургічний характер кіно-вставок. І якщо функція фільму таким чином загострювалась, то практична розробка п'єси лишилась не без впливу недосконалої структури самого драматургічного матеріалу. Неминуче переходило все особисте в п'єсі в чистому вигляді на фільм і на сцену.

«Підготувати «Бури буре» до ставлення треба було за три з половиною тижні. Паке працював коло дієї п'єси цілий рік, написав книгу — одночасно і драму, і роман — по-епічному широко... тоді як найвищі точки драматичних вибухів вимагали раптового піднесення акції і чіткої її послідовності.



„Бури буре“

Альфонс Паке



Пишучи п'єсу, автор робив це з великим оглядом на сценічну техніку..., але тепер, коли п'єса підійшла до реалізації на сцені, ми побачили, що, навпаки, в данім разі сцена мала діяти новими формами і що матеріял більше, ніж це було з іншими п'єсами, треба було скороченнями, тощо пристосувати до нових уже засобів театру, як до техніки, так і до суті акторських. Почалося ґрунтове перероблення п'єси, чому й можна з цілковитим правом сказати, що річ ця виникла на сцені. Праця вимагала від усіх нас нового, а принаймні незвичного. Я не міг режисерувати за твердо встановленим пляном, виходячи з продуманих засад, не міг мати в голові все ставлення в закінченому вигляді, як це було в мене звичайно; артист до останніх репетицій не міг охопити всього комплексу своєї ролі — його фантазія мусіла грати разом із ним, щоб доповнити, створити і оформити нові ходи і відтинки гри, що в нього виникали. (Так росла в нас нова трупа, трупа самостійних співробітників у спільній справі. І Шаке сам відчув у моменти інтуїтивної спільної праці всіх сил, що брали участь у п'єсі, як повстали нові, щораз важливіші конденції. Побудовання треба було ламати і будувати нове. Звичайно не завжди на користь суто поетичного, але нам усім здалося раптом, що закон сцени є закон самого життя. І думка, що треба загнуждати, опанувати за всяку ціну це життя — наше теперішнє життя, наш час — відсунула на задній план усі інші міркування.) Е. П. З статті в «Der neue Weg» від 16/IV — 26 року.

Отже п'єсу треба було переробити вже під час репетицій. Голова моя була повна справжніми подіями російської революції, я був свідомий усіх її політичних і соціалістичних зв'язків і змін, знав усі її проблеми і труднощі — і одночасно мав ставити п'єсу, де все це, невикінчене, неясне і бліде, перебігало безладно і хаотично. Хто може подумати, що раз-у-раз, розколюючи п'єсу до самих основ, весь час змінюючи її структуру, додаючи нове і аж до дня першої вистави вимагаючи від змученої істоти автора нового тексту — чи не робив я всього цього задля втіхи бачити ствердження своєю власну особу, — з мотивів певної режисерської мономанії? Чи може мене змусило до того сумлінне ставлення до матеріялу і до людей, що брали участь у п'єсі, щоб дістати відповідь на свої запитання? Навіть ризикуючи дати недосконале, навіть ризикуючи успіхом? Відповідь дасть кінець щойно цитованої статті:

«Не мистецтво», ні — початок! Ми все підбиваємо намірові. А намір підбивається меті. З цього погляду, саме з погляду нової особи критикую я і створене. Все ж «Бури буре», коли вони ставились, були недосконалою річчю. Недосканалим було ставлення й тому, що засоби, з якими ми почали експеримент, були теж недосконалими.

Але хіба нас цікавить удосконалювати до найвищої міри і зміст, і форму, творити «мистецтво»? Ми свідомо творимо недосконале. Та в нас і часу нема для належного з формального погляду побудування. Занадто маємо ми думок, що революціонізують і які пориваються на денне світло: час для нас надто дорогий, щоб чекати на останнє і остаточне оформлення. Ми беремо засоби, якими їх знаходимо — картайте ж нас за це! — і творимо за допомогою їх перехідну роботу».

ХІ

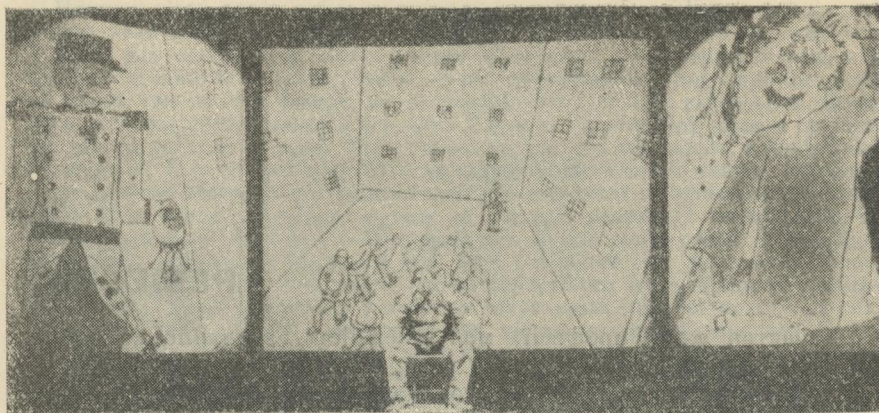
РЕМЕСТВО

Характер моєї професії, моя залежність, звичайно не завжди дозволяли мені додержати того репертуару, якого я прагнув у наслідок мого світогляду. (Крім того, важко знаходити п'єси, що були б послідовні своїм змістом і разом з тим могли б мати успіх — навіть у тім разі, коли решту перешкод усунено; ці труднощі добре довів рік існування театру Піскатора).

А втім, я дуже дбав про те, щоб, ставлячи п'єси, я не був зв'язаний ніякими умовами щодо їх використання. «Я міг їх ставити». Щоправда, проблеми в таких п'єсах не були «політичними», вони трактували про «загальнолюдське». Отже завдання полягало в тім, щоб висунути наперед задній план, розробити його і помістити на ньому особисте, індивідуальне. Засоби впливу диференціювались при цьому, і я випробував різні, поки знайшов те, що себе згодом виправдало. П'єси були такі: «Під караїбським місяцем» О'Нейля, «Хто оплакує Юкенака» Рефіша, «Вітрила на видноколі» Леонарда, «П'яний корабель» Павля Цеха і «Надні» Максима Горького. З режисерського погляду найбільше важили для мене «Вітрила на видноколі» і «П'яний корабель».

Рудольф Леонард, лірик і афорист-письменник розумний і навіть хитро-мудрий, досягає того, що з найреальнішого факту — коїтуса, вбивства, бійки — робить глибокодумну тезу. «Вітрила на обрії», що їх ставлення в «Народньому театрі» я дістав цілком несподівано, мали всі сильні і слабкі сторони, які мусить мати, згідно з такою аналізою, кожна драма, що базується на таких елементах: пристойність у поглядах і правильне ставлення проблеми (жінку, що є за капітана на кораблі, оточують чоловіки, які не зважаючи на сувору пролетарську дисципліну, не можуть звільнитися від сексуального потягу. Конфлікт, що в ньому все ж перемагає, кінець-кінцем, почуття обов'язку до колективу).

Також і в Павля Цеха були спроби опанувати історичний матеріал (Війна 1870 року, Паризька комуна, третя французька республіка, весь зламний період у Франції, що від нього зовсім не можна було відокремити таку постать, як Ренбо). На жаль, і він не виходить за межі індивідуальної психології, причому, на велику шкоду п'єсі навіть не додає як слід індивідуально-анархістичного; і знов же п'єса являє собою вплив ліричних почувань, що їх автор переносить на колегу-поета Ренбо.

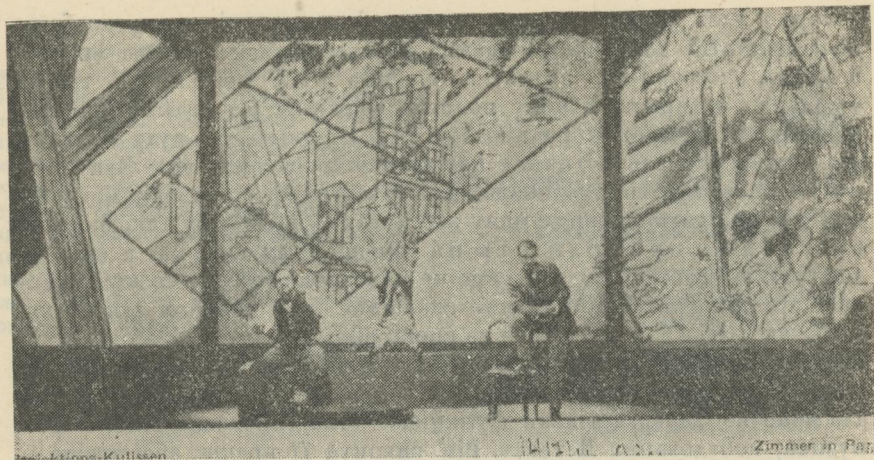


„П'яний корабель“. В'язниці в Парижі

В „На Дні“ довела себе актуальність сцени. Вона висувала своєї власні закони. Горький дав у цьому ранньому натуралістичному творі малюнок оточення, який дарма що типізував, але все ж таки відповідно до тодішніх обставин лишався вузько обмеженим. 1925 року я не міг більше думати про межі вузької кімнати з десятима нещасними людьми; мене поривало дно великого города. Люмпенпролетаріат, як поняття, стояло тоді на черзі дискусії, отже й повинен був я поширити межі цієї п'єси, щоб охопити це поняття. І яким розчаруванням було мені, коли Горький, до якого я звернувся з проханням допомогти мені в цьому—відмовив мені. Тоді виправдали себе, як театральні впливові, обидва моменти, що відмінили цю річ: початок — хропіння й хрипіння мас, що наповнює весь сценічний простір, збудження великого міста, дзвінки трамваїв, аж поки сцена не звужується до кімнати, а дворове непорозуміння, невеличка приватна бійка не обертаються в заколот цілого кварталу проти поліції, повстання цілої маси. У всій речі виявилось, що моя тенденція піднести душевне нещастя одиниць в загальне, типове для сучасного, розгорнути де це було тільки приступне, всюди вузькість до цілого світу. Успіх речі дав мені на це право. Принцип, що мав політичний характер, виправдав себе і як театральний доцільний.

В одній із цих п'єс «П'яний корабель» (набирає самостійної функції реквізит, і через це слабенький кінець стає з драматичного погляду одним з найміцніших моментів п'єси. — В «П'яному кораблі» проєкція дістала нове оформлення. Малюнками Георга Гросса вона передавала тут великі соціально-політичні події. Кін замикали три великі проєкційні стіни, де з'являлися картини, відповідні до кожної сцени (спершу я хотів поставити ці проєкційні стіни, що утворювали собою разом призму, на рухому підмостку). В «П'яному кораблі», а саме в сцені плавання, я використав фільм не тільки як ілюстрацію, але й як образове витлумачення гарячкового маячіння Ренбо.

За всього цього періоду цінною була для мене інтенсивна робота з акторами. Протягом ряду літ «Народний театр» зібрав, якщо і не досконалу (як на мій



„П'яний корабель“. Проекційні куліси. Кімната в Парижі

погляд) труп, то все ж в ній було чимало гарних артистичних сил. З цих сил, наслідком тієї спільної праці, що її вимагали мої ставлення, виникає об'єднання митців-людей, яке було в певному розумінні і політичним; більша частина членів його вийшла 1928 р. з «Народного театру», і відтоді зв'язалась з політичним театром, як от: Геншов, Ганнеман, Кальзер, Штекель, Венор і інші. Особливо плідною була моя праця з Гайнріхом Георге, артистом, що має вірний інстинкт і багату фантазію і який допомагає цим і авторові, і режисерові.

З часом мої ставлення виробили щось подібне до нового стилю гри, стилю твердого, суцільного і несентиментального. Одночасно з цим пробило собі путь нове розуміння завдань артиста щодо його ролі. Далі від шаржування, від зовнішнього лише змалювання характерів, але разом із тим, далі і від надто детальної характеристики, що охоплює найменші порухи душі і яка плекалася саме при Кайслері. Якщо треба якось визначити терміном цей стиль, то я насамперед назвав би його новореалістичним (не плутати з нату-ралістичним 90-х років).

Не можна відокремити артиста від стилю театру в цілому, від уявлень його і світогляду. В Росії артист з театру Меєрхольда не може грати ні в театрі Таїрова, ні в Станіславського. Такою ж великою, як різниця межі стилями різних театрів щодо тем, п'єс і авторів, є різниця і межі поколіннями. Наша генерація стала у свідому опозицію проти понадцінності і надмірної одінки почуття. Такі зміни відбуваються звичайно не відразу. На перероблення

актора я клав не менше часу, як на роботу з технічними засобами. При відкритій конструкції сцени, що складається з дерева, полотна й криді, і манера гри артистів повинна бути нефалшива, тверда, судільна і відкрита. У чому полягає вражіння від дитини або тварини, коли бачимо їх на кінокартині? Природність руху й жести, що перевищує «артистичне» навіть найбільшого митця. Звичайно, ми не вимагаємо природности, властивої професіоналові; мова йде про працю, науково продуману або духовно відчувану так, що вона відтворює природність на вищій площині, а саме за допомогою засобів, які так само не випадкові і так само продумані, як і архітектура сцени. Кожне слово має бути центром для вчинка і дії, як точка для кола. Усе на сцені обраховується, все органічно поєднується одне з одним. І оскільки я зважаю на вплив моєї скерованої на певну тенденцію праці в цілому, остільки й актор стає для мене насамперед тільки функцією — так само, як світло, фарба, музика, побудовання й текст. Він виконує її краще або гірше — залежно від того, який у нього хист. В кожному разі я не змінюю цілей театру задля нього.

Треба визнати, що особиста цінність актора є своєрідна цінність, що не має нічого спільного з функцією як такою; вона є власний естетичний елемент. Коли ця власна цінність виступає самостійно для себе самої, як засіб естетичної приваби, то ми з неї скористатись не можемо (вона пасує нам так само мало, як і дуже гарний писемний стіл у стилі Рококо до ділової обстави). Річ не в тім, щоб актор підсилював свою гру індивідуально, виходячи з своїх артистичних властивостей, а в тім, щоб вияв його людських рис і прикмет погоджувався з художньо-політичною функцією. Актор, свідомий своєї функції, росте разом з нею, приймає від неї свій стиль. Йому вже не треба випадкової «щасливої» думки під час гри, він не потребує деталей шаржового характеру — йому, щоб справляти вражіння, треба тільки зображати (наївно — в кращому розумінні цього слова) свою власну душевну і тілесну субстанцію. Гідне згадки вражіння справило на мене те, що преса під час ставлення «Суперників» (театр на вул. Кеніггрецер, березень 1929 р.) удавала, ніби тільки тепер відкрила в мені режисера, що вмів працювати з актором. А справді я завжди був таким, щоправда, цілком в іншому розумінні, ніж гадає критика. В тому, як треба грати, я бачу цілу науку, що пов'язана з ідейною структурою театру, з педагогічним принципом. На протилежність до актора-танцюристи, до *comedia dell'arte*, що її російський театр, хоч і в зміненому вигляді, плекає ще й досі, ми виходимо з конструктивного принципу в думці.

„Розбійники, вигнані з фронту“.

Нещодавно газети сповіщали, що Державний театр має намір поставити незабаром Шіллерових „Розбійників“ в сучасних костюмах. Експеримент суто містецького характеру. Але це надзвичайно схвилювало наших націоналістів. Вони, треба сказати, держаться тієї думки, що сучасних розбійників можна грати тільки в костюмах таємних убивців розбаверів тощо, — так пише „Deutsche Zeitung“ про „прегарних розбійників, вигнаних з фронту“ в своїм сьогоднішнім ранковім випуску.

(3 „Vorwärts“)

Замість розбійників —
Шіллероль

Розбійники Шіллера як Потьомкінада

Франц Моор в рогових окулярах



Косінського
викреслено



← Це була людина, що замінила мені в «Розбійниках» фільм, земну кулю і конвеєр, де був мій драматургічний трюк, мій регулятор і мій барометр. На цім чоловікові я «мав зухвалість» вивірити, чи не був Карл Моор романтично настроєним дурнем і чи не була розбійницька банда навколо нього звичайнісінькими розбійниками, і тільки розбійниками, в справжньому розумінні цього слова, а не комуністами — що правда, наділеними від поета всілякими тонкощами. Цього драматургічного сальтомортале не зрозумів ніхто. Звичайно, я зробив велику помилку: тільки цю людину треба було мені провести крізь п'єсу в її одежі, дещо позбавлений ознак часу і місця, з її брудно-бурою бараболею і з паличкою, як у Чапліна — а всіх інших я повинен був одягти в історичні, відомі всім школярам костюми, а не в «одежу без ознак

XII

ВПЛИВИ, ЩО ЇХ НЕ ПОВИННО БУТИ

Червоний фронт
в Державному театрі

Також відставка П. Шіллерові

„РОЗБІЙНИКИ“ ЯК
КОМУНІСТИЧНА
ФІЛЬМДРАМА



„Розбійники“. Державний театр у Берліні 11.IX.1925.
Сц. оформлення Трав'отта Мюллера

певного часу», як це зроблено. І, дивно, яким серйозним став цей малий чоловік, цей, власне, шіллеровський злочинець, коли я пішов за ідеологічними нитками, що в'язали його з товаришами і його оточенням! Яким він став трагічним, коли в нього відняли всі гумористичні і «шахрайські» деталі; у нього, що не мав позад себе багатого батька в панському замку, що не був «гарним» героєм з теноровим голосом і великим патосом у мові і не мав зовнішніх здібностей «улюбленого» проводиря — у нього внутрішній переворот став виглядати цілком інакше. Як жорстоко і невблаганно всіма можливими засобами змушує доля його перейти надзвичайно послідовно весь свій шлях до кінця. Він став представником нашого шорсткого соціального становища, людиною, що в'язала давнє з теперішнім. Він скидає маску з шіллерівського патосу, він демаскує слабкий ідеологічний задній плян, але він шанує поета тим, що він — саме він — нині ще живе, тоді як світ, що оточував його, умер. Звичайно, чудовою музикою брешуть прекрасні шіллерівські пасажі, ця пісня розбійників. Палац: симультонна сцена, замок, маєток і могутність, і зведені монологи зливаються, як у Великій опері, в тердет із наваности, помсти, кохання, вірності і каяття.

72 Все це теж набуває власної цінності, здобуває своє місце, чарує



„Розбійники“. На пробі. Сцена в лісі

і змушує серце міцніше битись. Мистецтво! Так, і справжній Шіллер, гідний найбільшого подиву німецький драматург! В «Розбійниках» і в «Лукавстві і Коханні» він — буржуазний революціонер і навіть для теперішньої буржуазії є надто революційний. І навіть тоді, коли б я не вжив щодо нього цього зонда Шпігельберга, досить зарядженого, щоб своїм подихом загасити ще багато поколінь буржуазії. І тільки для пролетаріату ця людина вмерла сто років тому.

Ставлення «Розбійників» у березні і «Гамлета» (яке провів Єснер) у вересні 1926 року спричинились до того, що проблема класичної літератури в сучасному театрі стала за тему цілої дискусії. Порушила її саме наукова критика, а надто Єрінг, що детально трактував її в своїй брошурі «Райнгардт, Єснер, Піскатор або смерть класикам?». Єрінгові, що трактує питання в тісному зв'язку з тогочасною суспільною структурою, треба зробити один тільки крок, щоб перейти від буржуазного напрямку думок до марксистського, і тоді він неминуче прийде до «змісту» класичної літератури. А саме — до змісту з погляду його епохи. Відживлення, наближення класичної спадщини можливе тільки в тім разі, коли поставити її в такий самий стосунок до нашого покоління, який мало до неї її власне покоління. Це не має нічого спільного з формалістичними витівками (сучасний костюм, Гамлет у фрак, замок, подібний

до форта, тощо). Формальне є тут лише засобом показати певну духовну позицію (як це завжди і повинне було б бути). Це й було для мого ставлення керівним принципом. Точкою духовного приципу для мене є і буде пролетаріат і соціальна революція. Вона є міркою всієї моєї праці. Духовні проблеми треба ставити на дискусію не в безповітряному просторі. Вона може дати наслідки тільки тоді, коли є певна мета, що лежить в царині суспільного. Єрінг справедливо ставить на перший план попит з боку публіки; але хто ж ця публіка? В Державному театрі вона складалася з читачів консервативно - демократичної і ліберально - реакційної преси. Вони робили овацію, захоплювалися штурмом розбійницької зграї, щоб другого дня прочитати в своїх газетах, «що найсвятіші блага нації втоптані в багно». Про що ж це свідчить? Про публіку, яка ставить свої духовні запити і що являє собою якусь духовну одність в наші часи ледве чи можна говорити. Буржуазна публіка така порізнена, така суперечлива і розкладена, що навряд чи можна брати за мірку її духовні запити. Не так стоїть справа з пролетаріатом. Судільним інстинктом своєї класи він вибирає і відкидає. І саме для такої публіки (хоч вона і не сиділа в партері Державного театру) я і ставив «Розбійників».

У докладній статті («Frankfurter Zeitung» з 2 липня 1929 р.) Бернгард Дібольд відповів на Єрінгів знак запитання назвою «Сон

Позбавлений героїчної авреолі Карл Моор не надає нового життя Шіллерові на його власних руїнах; з Шпігелбергом, як моральним героєм, Шіллер, як класик, засуджений на конечну смерть. (Бернгард Дібольд. Смерть класикам).

класиків». Дібольд проти актуалізації класичної драми; він пропонує «заборонити класиків на п'ять років — тоді ми будемо прагнути їх!» Замість перемонтування, він вимагає від мене, поки «не з'явилися» нові «творці»

«продуктів власного куховаріння». На мою думку, так просто розв'язати питання не можна. Виникнення драматичної літератури, що своєю формою і тенденцією відповідала б нашому театрові, є процес, що його розвитку не можна відокремити від суспільного розвитку наших часів у цілому. Зміст, проблеми, а також і форма, є речі, що не з'являються відразу на ваше бажання. Питання про попит у театрі стоїть і тут на переднім плані, а буржуазний театр ще два роки тому не виявляв потреби ставити на дискусію соціальні теми, не згадуючи вже про теми революційні.

Мені здається, що не буде нескромним з мого боку, коли я скажу, що одним з відгомонів моєї праці є виникнення «кон'юктури для революційної драматургії.» Несподівано, після річної праці театру Піскатора, «театр на сучасні теми», тобто актуальна, соціально підкреслена драматична література стала за об'єкт попиту,

що без неї не вважав за можливе обійтися жаден з кращих театрів. Виникла певна потреба, і продукція спішила її задовольнити. «Творців» покищо вона не дала, зате з'явилися кон'юнктуристи. З повільним зростанням справжньої революційної драматургії у кожному разі це явище нічого спільного не має. Завтра ті самі панове знов працюватимуть коло індивідуальної психології або вдадуться в романтику, залежно від потреби. Творчість, що її має на увазі Дібольд, хоч ясно цього і не висловлює, житиметься з того самого ґрунту, що на ній стоїть революційний театр. Осторонь від «попиту» публіки, лицем до потреб нас.

Щождо другого питання — оскільки можна чи навіть треба відновляти класичну поезію — я принципово висловився незабаром після «Розбійників».

ПРИНЦИПОВІ МІРКУВАННЯ

Коли б існувало покоління, що було б свідоме свого часу, то існувало б і покоління переможене. В кожному разі, життя всіх попередніх епох розпустилося б у житті сьогочаснім так, що ніхто б не хотів уже й слухати про проблему «відновлення класиків» — адже Шекспір змушує ґрунтовно забути про все, що було до нього. Життєздатні складові частини були б увібрані, інші відпали б і відмерли. Наш час був би досить дужим, щоб протипоставити минулим нові переживання, і не тільки побудова, а також великою мірою і зміст класичних речей видалися б зайвими, порожніми, навіть майже смішними. (Який великий поступ від поштової карети до аероплана, від листа, що йде цілими тижнями, до радіо, що передає зорові образи; від способів провадити війну, порівнявши 1814 і 1914 роки; від резиденції з дрібнобуржуазним круговидом і до капіталістичних і пролетарських світових інтернаціоналістів). Але ми поглухи через той рев дійсності. Покоління, що йшло перед нами, розгубило свої ідеали того дня, як у Сараєві залунав постріл, молодше ж було притиснене до стіни гідралічним гнітом подій. То був тяжкий удар. Не відразу можна було звести дух і сформулювати здобуті тоді і тверді, як криця, досвід і знання.

А тим часом „молох театру“ — з потреби внутрішньої і зовнішньої — вимагає собі їжі; отже й починається га-

рячкове шукання подібних і відповідних складових частин у літературнім набутку минулого. Тож установимо тези і принципи, що з них виходячи, ми можемо без зневіри та з ясними надіями на придешне заходитися коло того, що маємо на сьогодні.

1. Помилкою буде провадити паралель з іншими мистецтвами, обмірковуючи питання про слушність чи неслушність перероблювання класичних п'єс для потреб сучасного театру. Адже до утворів малярства і пластики в нас спостерігається суто музейне ставлення. На жаль! Сценічний же твір — і це питання вже більше й не дебатуються — треба позбавити суто історичного, етимологічного інтересу і пересунути його в царину переживань покоління і публіки нашого часу.

2. Відмінно від ліричного віршу, що завдає свою незалежність від часу одноразовому дотикові до струни почуття, яка і далі бринить протягом цілих століть — драматична художня річ є твором, що дістає свою пов'язаність з даним часом завдяки залежності його від усіх елементів злободенності, суспільства і економічних проблем (театр усіх культурних епох споконвіку виникав і розпадався разом із своєю актуальністю).

3. Режисер ніяк не може бути тільки „слугою твору“, бо твір цей не є щось стале і остаточне: з'явившись на світ,

він увиходить щоразу в нові стосунки з кожним часом, і асимілює нові змісти свідомости. Таким чином перед режисером постає завдання знайти ту точку погляду, що з неї виходячи, він міг би розкрити коріння драматичного твору. Цієї вихідної точки не можна віднайти, мудруючи; також не можна і взяти її довільно. Тільки тоді, коли режисер почувається слугою і носієм свого часу пощастить йому встановити такий вихідний погляд, що має бути для нього спільним з головними силами, що формують суть і есто епохи.

4. Як дається створити цей вихідний погляд? Його можна визначити або мистецькими поняттями, або світоглядом. Тільки в другому разі буде знайдене те ставлення до художнього твору, яке — і не в межах одиничного випадку — буде обов'язковим для носія того часу. Тим часом мистецьке визначення зостанеться не тільки зовнішнім — воно має загубитись у довільних комбінаціях.

5. Де починається ця довільність? В нашій слабості. В нашій ваганні і невизнанні раз досягненого думкою і почуттям. В прагненні до матеріального успіху, до визнання, до оригінальності. В нашій униканні неминучого, що ввесь час, кожної хвилини вимагає, щоб його визнали. В заховуванні наявних проривів, у царині переживання і фантазії. В обминанні того безпосереднього, що його вимагає справа, в утечі до „звільнення“, що переводиться на тонкі нюанси.

6. За часів свого розквіту театр зав-

жди являв собою щось якнайбільше пов'язане з народом у цілому, і тепер, коли широкі маси прокинулись до політичного життя і слушно вимагають виповнити державні форми своїм змістом, доля театру, якщо тільки він не має бути предметом розкошів для п'яти сот обранців, але і в успіху, і в неуспіху його пов'язана з потребами, вимогами і болями тих мас. Він кінець-кінцем не має іншого завдання, окрім того, щоб з'ясувати людям, які ідуть до нього, все те, що більш чи менш неясно і не-виразно ще дрімала в їх підсвідомості.

Підсумок? Чи була війна і революція — великими перетворинками наших переживань, нашого досвіду і нашого світогляду? Коли вони цим не були, тоді втрачає мистецтво свою рацію. Кожна спроба створити людську культуру, кожна спроба зблизити людину з людиною, а людей — з світом буде тоді марною.

Отже, скажімо цілком просто, без патосу, без почуття ворожнечі і без упереджень, скажімо „безпартійно“ — під хвилину перемир'я: що ж таке це мистецтво? Які елементи його? Хіба його елементами не є бажання людського серця, а його вимогами не є прагнення ясності розуму? І хіба не зростають ті бажання і вимоги кожного дня, що його треба прожити? Хіба не стає щораз пожадливішим прагнення того, що в минулі десятиліття не знайшло свого довершення? Чи має під собою ґрунт той ідеал, якому відмовлено в реальних вимогах життя.

XIII

„ГРОЗА НАД ҐОТЛЯНДОМ“

„Народній театр“, Березень 1927 р.

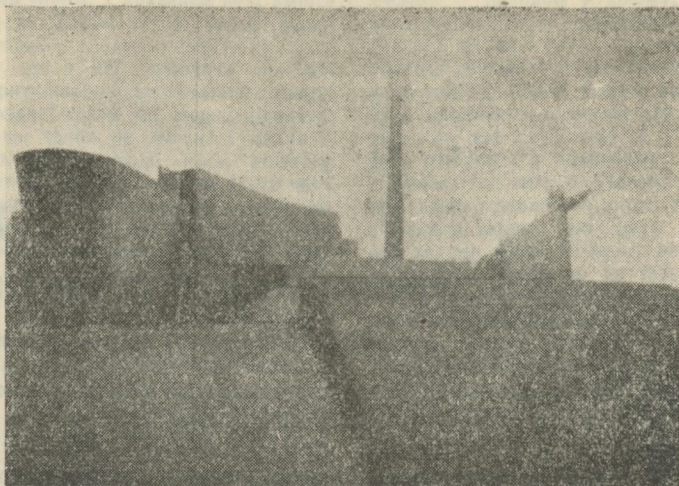
«Ознаки збільшуються. Все ширше ставиться питання про прапор літератури». Встановивши це, Бела Баляш приєднався («Berliner Börsen-Courier», лютий 1927 року) до дискусії, що спалахнула наприкінці 1926 року по всьому фронту газет і літературних оглядів навколо «волі духу» і «порятунку чистого мистецтва».

Те, що ця боротьба вибухла раптово і з такою силою, не було явищем випадковим. Питання про політичний театр, раз-у-раз ставлене на дискусію наслідком моїх вистав, було тепер перенесене з площини високої теорії і другорядної важливості в «низину політичної щоденної боротьби», бо «Народній театр» все ж нарешті побачив себе поставленим перед потребою посісти певну позицію щодо проблем політичного театру, тобто до проблем власного існування.

Протягом кількох років можна було не звертати уваги на принциповий бік моїх ставлень, але тепер уже не було змоги і далі йти шляхом компромісів. Три «революційні експерименти» на десять чесних і некривдних драм «чистого мистецтва» — громадськість уже не погоджувалась з експериментами. Громадськість була занепокоєна. Громадськість уже не давала своєї згоди на компроміси. Громадськість починала розуміти, що окремі ставлення в «Народньому театрі» не були випадковими експериментами; ставало зрозумілим, що вони мали внутрішній зв'язок, що тут вели певну лінію, мета якої ставала дедалі ясніша. Що то була за мета і куди провадив той шлях?

На лівому крилі фронту намагались створити окрему спільну платформу. Бела Баляш писав так:

«Герберт Єрінг, що звичайно, є один з найрішучіших борців за прапор, закидає Бернардові Гільмену (в «Berliner Börsen-Courier» з 1 грудня), що він використовує фалшиву, з погляду поетичного, ідею про «волю духу», як спосіб заховати повну безпринциповість.



„Гроза над Готляндом“. Корабель

Минуло вже чимало часу відтоді, як Віллі Гааз дозволив собі в «Literarische Welt» такий жарт: зажадати від президента республіки, щоб він розв'язав питання про німецький прапор, «просто» скасувавши всілякі прапори. Це, звичайно, не була шира його думка.

Віллі Гааз прекрасно знає, що ми повинні позначити себе за допомогою зовнішніх ознак, щоб жаден ворог для нас не сховався. Бо наші вороги — це наші означення. «Cogito, ergo sum» давно обернулось для нас на протилежне. Ніщо не послабляє, не розріджує нашого єства так, як наше мислення. Отже: «я існую, бо маю ворогів», і ця теза є чинною для соціальної дійсності. І іншої ми не знаємо.

Прапор — то є бойове гасло конкретної боротьби. Герберт Грінґ вимагає його від театральної критики і від театру взагалі. Але, здається, чи не вимагає він, щоб прапор сам себе виставив. Бо хоч він і пише, що «театральна критика взяла на себе політичні обов'язки» («Lit. Welt», № 42), але боїться кінцевих висновків свого власного пізнання. Бо далі він вимагає від театру, щоб він став за «провісника несвідомої волі мас», і одночасно скаржиться, що «повернення публіки до участі в театральних справах не спричиниться до виникнення позитивних настроїв і думок, а призведе до розпаду її на партії»...

Але напрям думок, оскільки він є ясний і чіткий, уже означає партію! Бо «публіка» і «маса» буває одноділним, що має єдину, хоча і несвідому волю, так само мало, як і «нація» в тому ж розумінні. Бо публіка розпадається не наслідком праці театру, а вона вже є порізнена через відмінні погляди і цим сприяє розпаду театру. Немає справжніх поглядів, що, хоч і безпосередньо, не були б політичними. Тому в театрі з виразним напрямом думки не може бути громадянського миру. І якщо Грінґ вимагає від театрів, щоб вони піднесли свої прапори, то він в таких разі жадає партійних театрів, бо тільки вони можуть мати одноділну



„роза над Готляндом“

публіку, бо тільки в них може виникнути справжній, донісійський, скажемо ми, контакт межі спеною і глядкою залею.

І все ж у перші дні загального хаосу і безладдя, вуличні розбійники зловживали революційного прапора; його тканину вони використовували, як затулу, щоб пронести контрабандно найгрубішу і позбавлену будь-якого хисту халтуру. Так, ніколи ще не відчувалась потреба в «літературній сумлінності», як у часи, коли високо мають у повітрі разом із прапорами написані на них істини, всім приступні істини, що над ними не варто вже й думати, остільки вони загальновідомі.

Тоді бувають схильні вибачити кецьке мистецтво за добрий намір. Проте, кецьке мистецтво є кецька робота, отже зрада на службі революції, контрреволюція.

Що вище прапор, то вище мірку виїлості! Ні «літературна сумлінність», ні естетична критика й контроль, ні позитивні оцінки ремісницької майстерності не застять комплексу певних думок там, де він є. І не справлять нас на неправдивий шлях. Бо всяка естетична критика, якщо вона достатньою мірою глибока, вже є також і політична критика. Ми віримо в те, що живе і значне мистецтво може виникнути лише в напрямку думок, справді скерованого наперед».

На це відповів Герберт Ерінг:

«Беля Баяш має радію, коли він накидає політичні обов'язки театральній і літературній критиці. У всякім разі з одного боку він говорить речі самі по собі зрозумілі: напрям думок ніколи не повинен правити за прикриття кепського мистецтва.

Тому саме й не прийнято останніх творів Ернста Толлера. Але тепер питання ставиться інакше. Слабкість Толлера полягає швидше в тім, що він надто хоче бути творцем і при браку фантазії і здібності до творення образів не задовольняється діловим викладом сучасного матеріалу. Проблема тепер полягає в цінності твору і в матеріалі його. Як революційний драматург, Толлер, з погляду художньої цінності його творів не задовольняє. Щодо матеріалу, то його вимоги тепер уже задовольняє, наприклад, Ептон Сінклер в драмі «Співи у в'язниці» або Лео Лянція, в своїм «Генеральнім страйку». Вирішальні в них є вже не естетичні питання вигадки, фабули і оформлення, а питання розподілу і групування матеріалу, зрозуміння тенденції, що випливає з фактів, на протилежність до тенденції декламаторської. Цілкоміто зрозуміла і конечна тенденція є та, що її подає сам матеріал, а не тенденція, умисне запроваджена і накинена.

Проти отруювання народу через пресу, фільм і театр. Інформація кола німецьких жінок.

Альфред Моор казав про театр християнськи-національного світогляду: «Кожен театр, — доводив він, — має своє певне коло одвідувачів, репрезентує — якщо не є він комерційний театр — левний світогляд. Тільки християнськи-національні кола не мають свого театру... Це їх вина... Чому ми не такі активні, як Піскатор, що незабаром відкриє в Берліні комуністичний театр? Ми тільки демонструємо, як от під час „Розбійників“, передовицями, замість узятись до конкретної відсічі... Великонімецьке театральне товариство покликано до життя. Цим самим заснується наш театр.“ („Deutsche Zeitung“).

мінні можуть бути партійні театри, що їх цінність полягає в здатності промкнути в усі верстви. Сприяти будуванню, що почнеться з партійного театру, а кінчиться світовим політичним театром всього людства і є політичне завдання театральної критики. Але будувати той світовий театр не на основі естетичних уявлень 1900 року, як це хотіли б зробити сьогодні.

Вимога внести «ясність», проголошена зліва, була прийнята з правого боку з тією ж самою рішучістю, але, мабуть, з більшою політичною проникливістю. На той час, як громадськість, тобто середня і дрібна буржуазія, що з неї вербується пересічна публіка берлінських театрів, і яка в наслідок дискусії, що її найглибше коріння вона ледве чи розуміла, набула рухливості, зачаровано дивилась на «Народний театр», який так несподівано притяг загальну

увагу — на цей час серед членів «Народнього театру» почалась боротьба за самозрозуміння, за ту ясність, що її так енергійно вимагала і права і ліва преса. То була молодь «Народнього театру»; дедалі вона упертіше вимагала, щоб «Народній театр» мав мужність зробити нарешті висновки з того шляху, що простував до політичного репертуару і на який досі ступали тільки дуже нерішуче й неохоче. На зборах секції цієї молоді, що сходилась обмірковувати репертуар і окремі ставлення, раптом з'явився новий агресивний тон — принципова вимога сучасних п'єс, політичного напрямку в театральній роботі запанувала над дискусією про цінність чи нецінність окремих ставлень, дискусією, яка, що-правда, нікого до нічого й не зобов'язувала.

ТРАГЕДІЯ І ДРАМА В „НАРОДНІМ ТЕАТРИ“

Чітко й недвозначно сформулювало обговорення на останніх зборах молоді «Народнього театру» основну думку, що мусіла стати за дороговказ надалі для «Народнього театру».

Одностайно, як це рідко буває в русі робітничої молоді і робітництва взагалі, молодь «Народнього театру» визнала за закон те, чого так само були свідомі і фундатори «Народнього театру», соціалісти років, близьких до 1890-го. Резолюція, що її одноголосно ухвалили збори членів відділів молоді «Народнього театру», казала: «Народній Театр», що спирається на робітництво, у своїм репертуарі повинен відбивати життєвий і свідомий своїй мети напрям думок. Пролетарська молодь «Народнього театру» відхилила буржуазне розуміння неутральності мистецтва. І як театр є важливе знаряддя визвольної боротьби робітничої класи, то й сцена повинна відбивати волю і життя пролетаріату, що бореться за новий світовий лад.

Такі речі, звичайно, не гармоніювали з голосами управи «Народнього театру», яка на цих зборах в особі д-ра Нестріпке формувала, загрожувала, вітала, боронила і обіцяла цій молоді. Управа, мовляв, цій молоді не симпатизує, і якщо ця молодь не знаходить в «Королі Лірі» переживань, що мають загальне значіння для кожного, то нехай вона забирається геть з «Народнього театру»: бо «Народній театр» і надалі повинен бути неутральним!

Як одверту відповідь на резолюцію, оту неутральність мистецтва любовно демонстровано 21 березня в театрі на Шіфбавердам прем'єрою «Трагедія любови». Була то цілком пасивна любовна подружня трагедія, написана тридцять років тому, неактуальна своїми фактами, бліда і зайва.

Преса майже одностайно висловила проти цієї вистави. Замість 81

полемізувати, ми подаємо як ствердження наших думок витяг із буржуазної побожної «12-Uhr-Mittag-Zeitung».

«В суботу з «Народнім театром» сталося щось неймовірне. П'єса, що її грали, була така запліснїла, така запорошена, ветха і відстала, що важко знайти другу, до неї подібну. Неначе для того, щоб поглузувати з протестів молоді «Народнього театру»; неначе для того, щоб показати всім, хто змагається в ньому за поступ, що в цьому театрі панує цілковита реакція. «Народній театр» не ставити нічого життєвого і молодого, що розворушує і хвилює. Чи може, для того, щоб позабути всю оту затхлу двіль, потрібно спочатку, щоб ці фарси, які не мають уже нічого спільного з театром, потонули в перекохах сміху; і в іншій місці починається вже протилежний рух, якому великою мірою сприяють подібні дражливі вчинки. Коли «Народній театр» зробить у цьому напрямі ще один крок, то він конче досягне того, що з ним більше не рахуватимуться. Він і так уже втратив чимало, а насамперед—серйозне до себе ставлення.

Як же реагував «Народній театр» на свою кризу, що про неї тільки й говорили в театральній критиці, про яку дискутували члени його та обговорювала на своїх засіданнях художня комісія? Управа уповноважила відповісти на всі ці розмови Шпрінгера, який виступив у «Weltbühne» з роз'ясненням—йому, мовляв, про кризу «Народнього театру» нічого невідомо.

Йоганнес Янке, «Ausrufer», лютий 1927 р.

Боротьба загострилась до того, що на сторінках «Weltbühne» межі Артуром Голічером і членом управи «Народнього театру» Георгом Шпрінгером стався справжній двобій.

«Політичний розвиток німецького, а надто берлінського робітництва, що з його волі й напруги думок виник одне покоління тому «Народній театр», відбувається паралельно з розвитком цього закладу. В німецькому робітничому надзвичайно розвинувся і поширився дух млявого дрібного буржуа. Він майже цілком знищив волю до боротьби, а також і класову свідомість пересічного німецького пролетаря. Радикальніші ж елементи німецького пролетаріату не розуміють «Народнього театру», вони лишаються осторонь. Вони не хочуть, щоб мистецтво їх заколисувало; але, з другого боку, вони надто слабкі економічно, щоб виявити свою волю до мистецтва створенням власного мистецького закладу. Отже, коли керівництво «Народнього театру» кориться інстинктові й потребам широких мас своїх співучасників театру, що з відразом стежать за боротьбою нашого часу і навіть відкидають її, то воно намагається не дратувати цього інстинкту, навіть хоче йти йому назустріч. До чого це призводить, показує інше паралельне явище: німецька соціал-демократія, маючи на меті сякі-такі вигоди, пости і постиги, ладна вже утворити коаліцію з партіями, що їх тенденція діаметрально протилежна її історичному покликанню; шовдо «Народнього театру», то він протягом минулого року уклав санкціоновану в міністерстві освіти і культів спілку з реакційним «Союзом народніх театрів». Це проти природне об'єднання дало (особливо по театрах, що їх репертуар зорієнтовано тепер і на червоних і на чорних співчленів) гідкий компромісовий продукт гібридного типу. Через це «Народній театр» знизився до рівня споживчого товариства для поширення театральних квітків».

(З статті Артура Голічера «До кризи Народнього театру»—«Weltbühne» з 8 березня 1927 р.)

«Народній театр» не має ні традиції, ні наміру, ні змоги пов'язувати слово «нарід», що фігурує в його назві, тільки з «радикальним, соціалістично

настроєним робітництвом». Безперечно, він виходив з бажання явити робітникам мистецтво взагалі і насамперед мистецтво театральне; та й нині він уважає за головне своє завдання прокласти шлях пролетаріатові до культурних благ. Але ні в Берліні, а в інших містах нашої держави й поготів, не складається членська маса «Народного театру» виключно з пролетарів; і коли б ми захотіли поняття народу, що має право на власну думку і є вартий культурного сприяння, обмежити і звести до елементів з радикально соціалістичним напрямом думок, то це означало б розпад «Народного театру». З викладу Голічера виходить, що з справжнього поняття «народу» треба було б виключити навіть всіх робітників, організованих в СРН; коли ж іще взяти на увагу, що і серед німецьких комуністів, як відомо, бувають тепер великі розходження, то не знати, до чого б ми дійшли наслідком таких політичних міркувань про те, що таке «народ».

Тому ми держимося таких культурних понять, що відповідають мистецькому рухові і дають змогу знайти спільність переживань для широких верств нашого народу поза його угрупованнями.

(З статті Георга Шпрінгера «До кризи Народного театру» — «Weltbühne», з 22 березня 1927 р.).

Проте боротьба, що спалахнула з приводу цього ставлення, не могла розв'язатися теоретично. Управа «Народного театру» зрозуміла, що вона мусять зважати на революційні настрої своїх членів. Вона, звичайно, не вдалась до ясних рішень, а пішла випробуваним шляхом, шляхом поступок, що, як гадали, заспокоять опозицію. Це призвело до того, що я мав поставити п'єсу Ема Велька «Гроза над Готляндом».

Намір управи був зрозумілий: акція цього революційного змістом своїм твору відбувалася близько 1400 року і, таким чином, і в моїм ставленні вона мала бути остеронь від занадто небезпечної актуальності; то була



„Гроза над Готляндом“. Розвиток революцій в їх класових типах

«сучасна драма»; але документальне ядро її було пересунене в царину суто театрального. Управа недобачила однієї тільки дрібниці, одного речення. Воно стояло на титульній сторінці цього твору: «Драма відбувається не тільки 1400 року».

Щоправда, сам автор спустив з ока зробити з свого знання драматургічні висновки. Щодо мови та дикції, то драма не вийшла з рямців звичайної історичної драми на сюжет середніх віків; значіння боротьби межі капіталістичною Ганзою і комуністичним союзом вітальянців для сучасности, її стосунок до неї, не були зрозумілі. В п'єсі було знати прірву, розрив межі намірами, духовною лінією твору і її «поетичним» розрідженням.

Автор хотів показати, що боротьба межі Ганзою і союзом вітальянців відбувається під різними іменами протягом усіх століть, що драма повстання і невдалого бунту має форми і риси загального значіння. Але цей намір, що полягає у фразі: «дія відбувається не тільки 1400 року», не був втілений в драматичних формах. І я подав у спеціальному фільмі картину панівних політичних, релігійних і соціальних умов середньовіччя, документальний доказ до дії, що розвивалася в п'єсі. Потім я підніс окремі постаті п'єси на ступінь типового, надавши ясности соціальній функції різних героїв; революціонерові почуттям Штертебекерові, що тепер міг би бути за національ-соціаліста, я протиставив людину тверезих фактів Асмуса, тип революціонера своїм розумом, що в найчистішому вигляді є персоніфікований в особі Леніна. Я навіть випустив Асмуса в масці Леніна: щождо Штертебекера і його прибічників, то я зробив так, що вони насувалися на глядача; одночасно з цим їх одежа раз-у-раз мінюлась на іншу, і таким чином глядач протягом кількох секунд міг простежити закономірність революцій і зміни її представників протягом століть аж до останнього часу. Принцип соціальної революції з її неминучістю і загальним значінням демонструвались від Гамбургу до Шанхаю, від 1400 року до дня ставлення — березня 1927 року.

НАСЛІДКИ

Цього вечора за мистецтво, справді, не було вже більше ніякої мови. Політика поглинула його цілком, з шкірою і кістками. Нічого не підозрюючи, глядачі опинилися на комуністичних передвиборних чи то агітаційних зборах, на святі на честь Леніна. Радянська зоря зійшла наприкінці, сяючи над сценою. («Der Tag»).

Однією з найразючіших, незабутніх кінокартин, що подає Піскатор... є та, де раз-у-раз карають на горло многообразного Леніна... І де він раз-у-раз повертається в новому образі і нових діях. Коли ця людина вмерла, то для російської пам'яткової книги про нього я написав достатньо так: «цей мрець буде раз-у-раз воскресати—в сотнях форм—поки в хаосі світу не запанує справедливисть! Більшовізм? в кожній біблій він зветься інакше»... (Альфред Керр)

Коли «Vorwärts» «цілком почувався під владою режисерської умілости» і писав: «Ми повинні хотіти разом із Пискатором. Ми не можемо позбавитись його впливу. У нас зникає бажання сперечатися з ним теоретично. Ми тільки дивуємося з того, що ніколи ще він не довів так повно можливості пов'язати фільм і справді життєвий театр», то «Der Tag» встановлює, що «ті кінокартини пов'язані з самою виставою дуже і дуже неорганічно» і що вони «раз-у-раз суперечать одна одній».

Але на той час, як критики, здавалось, не могли погодитись між собою, який вплив мало справити ставлення, то громадськість цілком певно визначила її вплив, як політичний. Політичний театр зруйнував межі звичайного театру так само, як зруйнував він і п'єсу автора. Звільнені сили ринули потоком із сцени в громадськість так само, як ринули вони з сцени в партер. На всіх фронтах почався рух, протилежності зіткнулись. «Der Tag» писав: «Керівники «Народнього театру» все ж раз-у-раз підкреслюють своє суто художнє прямування, що ставить себе осторонь від будь-якої політики. Як же вони могли допустити таке ставлення? Управа «Народнього театру» відповіла так:

«В тому, як була поставлена п'єса Ема Велька «Гроза над Готляндом» придбана за його згодою для ставлень в театрі на Бюловплац, управа «Народнього театру» бачить надужиття волі, даної з принципових міркувань тим особам, що їм доручено художнє керування виставами в наших закладах. П'єса Ема Велька, що її прийнято не за певну тенденцію, а за художню її цінність (внутрішні стосунки її матеріалу до проблем сучасності були, звичайно, зважені і належно розцінені) зазнала в ставленні Ервіна Пискатора, художню вагу якого визнано, тенденційно політичного перероблення і розроблення, що для них зовсім не було внутрішньої потреби. Управа «Народнього театру» виразно підкреслює, що перетворення драми на односторонній агітаційний твір сталося без її віdomу й бажання і що таке ставлення суперечить принциповій політичній нейтральності «Народнього театру», яку зберегти він уважає за свій обов'язок. Він уже вжив заходів до того, щоб забезпечити своєму розумінню завдань «Народнього театру» потрібний вплив і значіння».

Ця заява управи зустріла прихильне ставлення з боку реакції, починаючи від «Mecklenburger Warte in Rostock»:

«Оскільки можна судити з боку, справа, здається, полягає в протидії ідеалістичних елементів, які ще існують у «Народньому театрі» і які намагаються звільнитися від єврейських лещат»

і кінчаючи «Vorwärts'ом»:

«Позиція, що її посіла управа, була потрібна для того, щоб зберегти ідею «Народнього театру» від неправильного тлумачення»¹.

Щоб уникнути цього неправильного тлумачення, управа відразу ж здійснила заходи, про які згадано в її заяві: вона викинула з ставлення деякі частини фільму.

¹ Порівняй з художньою критикою цієї газети (див. вище).

ВОТУМ ДОВІРИ ПІСКАТОРОВІ ВІД БЕРЛІНСЬКИХ ЧЛЕНІВ І АКТОРІВ «НАРОДНОГО ТЕАТРУ»

В суботу ввечері в «Народному театрі» вибухли бурхливі протести членів і відвідувачів з приводу спотворення п'єси «Гроза над Готляндом», що її виставив Піскатор. Після першої частини п'єси, в сумі заадресованих до акторів оплесків, залунали бурхливі виклики Піскатора. І як глядачі не лишали залі, то артист, що грав Клявса Штертебекера, Гайнріх Георге, попросив заспокоїтись і (певне, іменем усіх акторів) заявив: «Над нами зроблено насильство; проти власного бажання, під тисненням, ми повинні грати без фільму; з цього приводу провадяться перемови, які ще не скінчилися».

МОЯ ЗАЯВА

«Позицію, яку посіла управа проти власного режисера, факт в історії театру єдиний у своєму роді, нині вкороновано самовільним знівеченням мого ставлення, бо з фільму випущено всі найважливіші частини. Я повинен відмовити цим заходам управи в своїй згоді. Отже я скидаю з себе цією заявою відповідальність щодо наступних ставлень п'єси «Гроза над Готляндом».

Вона втручається і заважає митцеві, що його театрално-реформаторський хист повинні визнати навіть його вороги, офіційно відмежовується від нього, зменшує його безперечні заслуги в справі відмолодження «Народного театру», що дедалі більше упадає на силах,— тим часом коли, на нашу думку, вона повинна вважати за своє щастя мати таку людину в своїх лавах, такий сміливий і неублаганий розум, що чесно служив і служить справі «Народного театру».

ВОТУМ ДОВІРИ УПРАВІ «НАРОДНОГО ТЕАТРУ»

Спільне засідання адміністративно-організаційного відділу і художньої комісії «Народного театру» після жвавих дебатов ухвалило 37 голосами проти 4-х таку резолюцію: «Управа має цілковиту довіру від адміністративно-організаційного відділу і художньої комісії в усіх заходах, скерованих на те, щоб забезпечити «Народному театрові» характер понадпартійної культурної організації»...

СОЛІДАРІСТЬ З ПІСКАТОРОМ

Спроба управи «Народного театру» обґрунтувати свої ригористичні заходи проти найживішого художника, митця з великою майбутністю і борця свого середовища обов'язком зберегти «принципову політичну неутральність» суперечить духові, що з нього повстав «Народний театр». Думка про те, що сучасну драму, яка трактує сучасні проблеми, треба і навіть можна позбавити, будь-якого соціально-політичного підкладу, є велика помилка. Але більше від того, управа в брутальному незнанні своїх функцій перевищує свої права і відграє

Беручи на увагу факт такого неприпущеного ставлення, ми вважаємо за свій обов'язок запевнити Ервіна Пискатора в своїй симпатії до нього і висловити радість з тієї роботи, що він провадить, не зважаючи на всі перешкоди від бюрократичної групи, що, як здається, забула про своє минуле.

Йоганнес Р. Бехер, Беригард ф.-Брентано, Павль Більдт, Ернст Дойтш, Тілла Дюр'є, Еріх Енгель, Фрід Енгель, Гертруда Ейзольдт, Ервін Фабер, Еміль Фактор, Юрген Фелінг, Леон Фойхтвангер, С. Фішер, Манфред Георг, Александер Гранах, Георг Гросс, Вільгельм Гердог, Герберт Срінг, Ервін Кальзер, Альфред Керр, Курт Керстен, Егон Ервін Кіш, Фрід Кортнер, Лео Лянія, Гайнріх Ман, Томас Ман, Карльгайнд Мартін, Едмунд Майзель, Герда Мюллер, Травот Мюллер, Макс Осборн, Альфонс Паке, Макс Пехштайн, Курт Пінтус, Альфред Польтар, Ернст Ровольт, Леопольд Шварцшільд, Ганс Сімсен, Ернст Толлер, Курт-Гухольський, Павль Віглер, Альфред Вольфенштайн.

XIV

МАНІФЕСТАЦІЯ В ПАЛАТІ ПАНІВ

«Berliner Volkszeitung» повідомляє:

Боротьба навколо Піска-
тора. В середу 30 березня, о 8-й годині
ввечері, в парадній залі колишньої па-
лати панів ліве крило „Народнього теа-
тру“ скликає збори на тему: „Народній
театр“, живий театр і останні події“.
Головувуватиме на цих демонстратив-
них зборах Артур Голічер. Ервін Піска-
тор буде доповідати про своє ставлення
„Грози над Готляндом“ і про суперечки
в „Народньому театрі“, що до них воно
спричинилось“.

(Газетна нотатка):

тенденція: тепер має вирішитись, чи й надалі лишиться «Народній
театр» закладом, що лявірує праворуч і ліворуч, як це було досі, чи,
вірний своїй давній традиції, він знову стане виключно робітни-
чим театром.

Збори відкрив Артур Голічер; «Народній театр» прямує до того,
щоб стати звичайним комерційним закладом. «Народній театр»
є культурна зброя, і ми не припустимо, щоб її вирвали з наших рук.

Ервін Кальзер, що виступив від артистів «Народнього театру»,
дослівно переказав декларацію, вміщену в ранішній газеті. Фраза
про те, що весь художній персонал стоїть щільною лавою на боці
Піскатора, була зустрінута громовими оплесками. Віктор Блюм гово-
рив від статистів «Народнього театру»: так само декларуючи свою
солідарність з Піскатором. Привітаний гучними оплесками Ернст
Толлер говорив про драму, тенденцію і ідею: «Драма — це боротьба,
вона повинна бути радикальною, інакше — її нема. Пролетаріят, що
тепер з'являється на сцені, підносить свій прапор, а це зачіпає дріб-
ного буржуа. За наших часів пролетар не тільки людина почувань —
він носій ідей. «Народній театр» не має свого обличчя і характеру,
він не може зважитись на те, щоб стати непопулярним».

Після Толлера на ораторській трибуні з'явився керівничий берлінських театрів Єснер. Бурхливі оплески. І після того, як і він висловив свою солідарність з колегою-режисером Піскатором—знову вибухли оплески, що тривали кілька хвилин. «Я пов'язаний з Піскатором, сказав Єснер, не тільки юридично¹, договором. Мені нема чого боятися за Піскатора, як митця. Піскаторову працю зруйнувати не можна. Він є одна з найсильніших особистостей нового театру!»

Карльгайц Мартін протестував проти «насильства над мистецтвом».

Ервіна Піскатора зустріли громовими оплесками. — «Товариші!..» І знов ще раз залунали гучні оплески і крики «браво». — «Моя справа, заявив Піскатор, є справа «Народнього театру» — керівництво «Народнього театру» само потребує ще керування — ми не хочемо тікати в минуле, нам треба, щоб нас визнали і на сцені!»

Після цього промовляв Курт Тухольський, якого промова була найсерйозніша, найдотепніша, найсильніша, а з політичного погляду найсолідніша. «Коли берлінець схоче дізнатись, коли і якого року він живе, то до «Народнього театру» не завітає; він тоді піде подивитися на російський фільм! Ми не можемо уявити собі мистецтва без тенденцій». Тухольський скінчив промову вимогою: «за наш час!»

ТРИВОГА ПРАВИХ

«Berliner Lokalanzeiger»:

«Уже на сходах ставало ясно, що мають виставляти. В руки всувались брошури, що мали на меті запалити Берлін співчуттям до радянського Китаю. І те, що Піскатор став і промовляв перед такою аудиторією, позбавляло його тієї останньої поваги, яку можна було ще віддати його мистецькості, дарма, що вона йшла помилковим шляхом».

Боротьба навколо ставлення, поширившись за коло осіб, заінтересованих в театрі і відійшовши з рямців художніх проблем, ставала боротьбою політичною; і саме праві, націляючись у керівничого державних театрів Єснера, провадили її з особливою гострістю. З надзвичайною спритністю використали вони дрібнобуржуазну естетичну ідеологію, щоб замаскувати свої атаки на позиції державної влади. Дальша формула «Lokalanzeiger'a» була така:

ВУЛИЦЯ ПОВСТАЄ ПРОТИ МИСТЕЦТВА

Буча навколо Піскатора в палаті панів. «Народній театру» не виявляє жадного інтересу до Ернста Толлера. — Єснерова художницька любов до Піскатора, ворожого державі революціонера.

¹ Я склав з Державним театром договір на три ставлення на поточний сезон.

«П. Голічер підводиться з свого крісла голови зборів і говорить кілька м'явих слів про «Народний театр», що є, мовляв, політична зброя. «Політичне!» Це слово протягом вечора лунає часто і щоразу бринить воно лицемірно і нещиро, бо завжди воно значить — партійно-політичний, і саме — комуністичний.

Про свою згоду на використання «Народного театру» для ворожої до держави тенденції заявили: Гайнріх Ман, Георг Гросс, Берт Брехт, багато інших незначних осіб і нарешті Альфред Керр, найновіша літературно-революційна штучка, що має тонкий нюх до нових кон'юктур, навіть уже в їх зародковому стані.

Потім Ервін Кальзер повідомляє про разючу річ — вся тупа «Народного театру» щільною лавою стоїть на боді Піскатора. В тому самому записується і вимуштрована від Піскатора статистська маса.

Після цього промовляє керівничий державних театрів:

«Гадаю, що річ зрозуміла, чому я не буду багато говорити про проблему «Народного театру». Ідея «Народного театру» така мідна, що через опозицію до неї вона тільки виграє. Я не говоритиму сьогодні про це ставлення, мистецтво тощо; помину також і те, що і я намагаюсь повставати проти підсолоджування ставлень взагалі і ставлень клясичних творів зокрема.

Я хотів би ствердити тут про свою солідарність з моїм колегою Піскатором.

А ось і «епілог»:

В пруський ландтаг надійшло запитання німецьких націоналістів з приводу заяви Леопольда Єснера, зробленої на зборах в палаті панів і скерованої проти ухвали Об'єднання народних театрів 22 березня 1927 року. Єснер, висловивши свою «солідарність з колегою Піскатором» сказав, що покищо про злиття «Народного театру» з державними драматичними театрами йому нічого не відомо; але він, мовляв, повинен, виразно заявити, що коли б таке злиття сталося, то з погляду його, як керівника державних драматичних театрів, Піскатор зовсім не був би на заваді. Фракція питає, чи ухвалює уряд прищеплення виставам державних театрів ворожих державі намагань комуністичного агітатора Піскатора. І нарешті — чи ухвалює державне міністерство якебудь продовження договору, що його Єснер уклав з Піскатором, та чи гадається злити державні театри з «Народним театром».

«Tägliche Rundschau» питає:

Що думає робити н. міністер освіти і культів? І подає такий огляд преси.

Через те, що пруський ландтаг тішиться з перерви, пруський міністер освіти і культів має досить часу, щоб розглянути запитання з приводу заяви Єснера, що поклала йому на стіл німецька національна фракція ландтагу. В головному запитання сходить на те, чи ухвалює п. Бекер доброзичливе ставлення Єснера до Піскатора і чи гадається з часом зробити з Державного театру театр Піскатора. Покищо п. Бекер може студіювати газети, що займалися цим запитанням.

Що дасть це запитання? П. керівничий Єснер і його перший політичний артист Фрід Кортнер мають в уряді стільки своїх людей, що їх такі «запитання» не хвилюють. Навпаки, вони почуваються міцніше. «Запитаннями» культурної боротьби не провадять, борються тільки духовною зброєю. Офіційна заява про об'єднання Єснера з Піскатором, Державного театру з «Народним театром» є тільки справа часу. Республіка нічого не матиме проти. Навпаки, вона боронить п. керівничого. Справи з Єснером і Піска-

тором самим обговоренням у райхстазі розв'язати не можна. Протипоставимо театрові більшовізму театр нашого фронту, тоді велика небезпека плянового руйнування наших культурних набутків дістане справжньої фактичної відсічі. Не слово переможе ворога, а діло: театр нашого світогляду, як останній бастион проти більшовицько-комуністичних бойових загонів у Берліні і в державі взагалі.

І п. міністер освіти і культів, перегортаючи «Kreuz-Zeitung» (№ 163), може побачити, що німецькі націоналі чекають від нього на «задовільну відповідь»:

«Ляндаг вельми задікавлений, як ставиться міністерство освіти і культів до цих намагань керівничого його театрів і чи ухвалює воно пляни, що при їх виконанні за державні гроші, на сцену знаходить доступ пропаганда, ворожа державі. Пруський міністер освіти і культів не уникне тепер потреби посісти недовозначну позицію щодо виразно виявлених тенденцій Єснера, які безпосередньо заходять у царину політики. Ми дожидаємо відповіді, що задовольнила б і на майбутнє».

Що гадає зробити п. міністер освіти і культів, щоб покласти гідний кінець цій театральній війні?

ПРАВИ ЗАМАХУЮТЬСЯ, ЩОБ ВІДПОВІСТИ НА УДАР

Цей більшовицький рух відбувається перед нашими очима серед нас. Навіть республіка не знає, як боронитися від нього. Вона терпить цей радикальний політичний рух, який відверто визнає, що за допомогою всіх засобів, що він має в своїм розпорядженні, він здійснить усе, що пов'язане з світоглядом пролетаріату. Головна зброя його — театр. Театр нового часу, театр комуністів, театр пролетаря, театр політичних і культурних демонстрацій. Театр за російським зразком, яким він себе показує в «Потьомкіні» і в «Матері». А ми? Що ми і де наша праця? Хто в Німеччині виступає проти лівого театру, проти радикального «Народного театру», проти політики державного театру? Хто демонструє проти культурної революції?

Там, у «Народнім театрі» формуються оді більшовицькі бойові загони. Там боронять напрям думок і мистецтва, скеровані проти власних проводирів, щоб завоювати Німеччину, щоб забезпечити пролетаріатові майбутність.

Альфред Мюр.

Цей заклик спричинився до того, що наступного року, влітку, було засноване «Велике німецьке театральне товариство», задумане як контрміна проти нас; «Німецьке» мистецтво, як політичний перешкідний засіб проти політичного театру. Але, крім одного ставлення, нічого більше про цей цікавий експеримент чути не було.

ПЕРЕД ОСТАТОЧНИМ РОЗВ'ЯЗАННЯМ СПРАВИ

Перевибори управи, або відокремлення — це було тим найменшим, до чого цей рух мав спричинитись. Було б злочином перед ідеєю не використати імпульс того моменту. Якщо інертність оточення надто велика, якщо,

прихильність однієї частини співробітників до «Спілки Народних театрів» а другої — до чогось невиразного і неясного непоборна, тоді розпаду уникнути не можна, тоді треба створити новий відмолоджений театр проти «Народнього театру». Йти знову на дрібні компроміси, знов складати договори, знову перемішуватись, знов працювати раз в однім «напрямку», а раз у другім — таке становище було б смертю для справи. Піскаторове ставлення «Грози над Готляндом» поділило думки і людей. І не слід, щоб балачки звели на вівець цю диференціацію.

Герберт Спрінг.

СУПЕРЕЧНОСТІ ТЕАТРУ — СУПЕРЕЧНОСТІ ЧАСУ

1927 рік. Все знов йде так, як і до війни «як і перед найближчою новою війною!» — співав Вальтер Мерінг, щоправда, тільки в пісні з «Гопля, живемо! «Боротьба проти ворога внутрішнього скінчилася загалом на користь буржуазії. Але мир, що панував, був тільки ілюзорним. Яскравий рум'янець є сухотний, свідчить про хворобу. І хоч з рахунками справа знов ладилася, але в духовному світі буржуазії щось було негаразд. Дивним здавався вже самий факт заснування революційної сцени в момент відносної консолідації капіталізму. Відгомін, що його викликав театр, був ознакою внутрішнього розладнення буржуазного суспільства. І кращі елементи, правдиво оцінюючи своє духовне життя, бачили в «Театрі на Ноллендорфплац» міст у майбутність. Лікарі, юристи, учителі, письменники, що жили тільки з своєї праці, об'єктивно належачи до пролетаріату, але тисячами ниток пов'язані з буржуазною класою, охоче, навіть з захопленням наближались до нас, до нашого фронту. За рупор їм стала велика ліберально-демократична преса. Поруч із ними були, звичайно, і вищі верстви, що, не належачи цілком до якогось певного напрямку, прагнули сенсації, яку обіцяв ви-

КОНСОЛІДАЦІЯ

1927 рік був для Німеччини роком високої кон'юнктури. Число безробітних, що року 1926-го під впливом дефляційної кризи хиталось межі 2—1½ мільйонами і навіть влітку знизилось лише незначно, року 1927-го спало з 1,8 мільйона в січні до 500 тисяч в червні й липні і приблизно до 300.000 у жовтні. Це були найменші числа з усіх, що їх ми мали протягом останніх років. Також помітно зменшилось і число конкурсів. Проти щомісячних 2.000 на початку 1926 року воно року 1927-го виносило, лишаючись досить сталим, 400 конкурсів і 100 випадків ділової опіки (за передвоєнних часів на місяць регулярно припадало коло 800 конкурсів). Продукція зросла надзвичайно, сировинне оброблення заліза збільшилося, наприклад, з 22.000 т. щодня в році 1926-му до 36.000 т. року 1927-го. Рухом а валка державних залізниць, ця важлива мірна для товарового обігу, року 1927-го була пере-
сично на 25% більша, ніж у році 1926-му.

Піднесення те здебільшого викликав приплив закордонних грошей, що становив, певне, близько чотирьох мільярдів марок — рекордна цифра. Не зважаючи на великий грошовий попит у господарстві, що є правило в періоди піднесення, відсоткові ставки були через це порівнюючи низькі. Дисконто Державного банку в перший і єдиний раз з часу стабілізації було знижене на початку 1927 року до 5⁰/₀. Хоч промисловість і скаржилась на те, що вся справа полягає лише в „кон'юнктурі кількості“, тобто, що прибутки її нібито не відповідають зростанню обігу, проте, 1927 рік був безперечно щасливим роком танок і для підприємств. В господарських справах всі відчували себе уперше „стабілізованими“; відповідно до цього і в політиці було спокійно. Уряд правих поведився щодо закордону (на світовій економічній конференції в Женеві) досить ліберально. То була картина повної консолідації.

Ріхард Левінзон (Морус).

цей театр певним верствам люду. Снобові він уже не пошкодить, а до люмпенпролетаріату не дійде. Але маленька людина, що не має своїх власних думок і що з давньої навички йде за соціаль-демократичними гаслами, маючи таку страву, може зрадикалізуватись іще більше, і саме в бік ворожості до інших верстов».

(«Der Tag» з 20 серпня 1927 р.)

«Піскатор бореться не за те, щоб змусити про себе говорити, а за певну мету. Він бореться за допомогою комуністичного театру за державні форми комунізму... Тут ідеться не про додільність Піскатора як режисера і не про його недоторканість як людини».

(«Bremer Nachrichten» з 26 липня 1927 р.)

«Бюргерові треба посісти виразну й чітку позицію; бо тут важать на те, щоб напасти на нього несподівано, розполохом; війна повинна початись».

(«Oder-Zeitung» з 1 вересня 1927 р.)

Але яку позицію взяла до заснування «Театру Піскатора» та верства, що її ідеологічним виразником цей заклад виступав, а саме — пролетаріат? Соціаль-демократія дивилася загалом скептично. Вона, певне, боялася, щоб у її лютого ворога, комуністичної партії Німеччини, не з'явилося і не зміцнило в вигляді театру дуже зняряддя пропаганди. Але, з другого боку, були і ліві соціаль-демократи (насамперед депутат саксонського ландтагу Зайдевіц), що енергійно клопоталися перед керівництвом «Народнього театру» про створення «окремих відділів» і тим самим сприяли нашій ідеї.

КПН з першого ж дня поставилась до нового закладу звичайно позитивно, хоча обидві сторони порозумілись на тому, що «Театр Піскатора» як інституція ні в чому не буде пов'язаний з партією і за партійний заклад не вважатиметься.

Фактично заснування театру сталося без допомоги з боку партії або радянської Росії, як сповіщали надто добре поінформовані газети. А все ж «Театр Піскатора», не зв'язуючи себе з партійнополітичного погляду, своїм світоглядом і політикою найближче стояв до КПН. Коли, не зважаючи на це, КПН протягом усього наступного року праці театру давала найменший відсоток глядачів, то до цього спричинилась економічна слабкість саме радикальних шарів робітництва.

Пролетарська публіка виступала здебільшого, як «Окремий відділ Народного театру».

Ці відділи мали свою власну організацію серед співчленів «Народного театру». Вони утворилися з організації під назвою «Молодь Народного театру», що об'єднували групи молодих робітників серед всієї маси співчленів. В ході боротьби навколо моїх ставлень ця молодь стала за бойовий загін наших ідей; об'єднана спочатку лише духовно, вона незабаром побачила, що

їй треба простувати до тісніших організаційних зв'язків, і розвинулась у міцну фракцію. Коли театр був заснований, молодь згруповувалася навколо цього нового закладу, і «Народний театр»

„Відкриття в Берліні театру, що стоїть під безпосереднім керуванням Ервіна Піскатора, має більшу вагу, ніж її мав коли будь-який театр. Відкриття „Театру Піскатора“ починає новий розділ громадської боротьби за театр у сучасній Німеччині.

Тов. Фріче не має рації, коли у своїй статті у „Правді“ робить „Театрові Піскатора“ такий закид:

„Розгляньте уважніше програму, склад акторів і п'єсу Толлера, що нею Піскатор відкриває свій театр, і тоді вам стане зрозумілим, що все це разом узятє, виявляє швидше радикально-інтелігентську революційну дрібно-буржуазну, ніж пролетарсько-комуністичну ідеологію.

Це є претензія надто вибагливого теоретика, і теоретично тов. Фріче рацію, звичайно, має. Проте на практиці справа стоїть інакше. Не слід, не треба забувати того, в якому політичному оточенні мусить Піскатор працювати, щоб завоювати позиції для свого театру... Найкращим розв'язанням справи була б максимальна програма, програма сто відсоткового соціалізму.

Але з погляду тактики, Піскатор, притягуючи до молоді трупі свого театру також і такі великі театральні імена, як Тіля Дюр'є, Макс Палленберг і інших, діяв надзвичайно розважно.

Тому цілком дружній закид т. Фріче здається нам недоречним. Кінець-кінцем, в кожнім починанні можливі поодинокі помилки і багато чого в праці театру Піскатора видаватиметься нам наївним. Але ми діалектики і до того діалектики-матеріалісти; ми розглядаємо кожне явище не абстрактно, а відповідно до його об'єктивного значіння. І тому ми повинні найсердечніше, по-товариському привітати в особі керівника Ервіна Піскатора цей театр, що поставив собі за мету одверту революційну і класову боротьбу і що бачить у собі форпост робітничого руху.»

Огньов, „Правда“.

погодився визнати ці окремі відділи за філію своєї власної організації співчленів. Новий театр дав молоді «народні театри» новий імпульс, а їх агітаційній діяльності—ширшу базу, так що під час відкриття нашого театру окремі відділи мали відносно солідне число співчленів у 16.000 чоловіка, тоді як молодь «Народнього театру» ніколи не досягала числа більшого за 4.000. Даймо на те, що здебільшого вони складалися з молоді; як постійних відвідувачів театру, мені здається, важливіше й цінніше мати саме таких людей, здатних захоплюватися, відкритих для всіх вражень і переживань. Серед них переважали робітники від верстату, і саме через це їх участь була надзвичайно важлива: вони були показником і міркою виховної сторони нашої праці.

Окремі відділи — це вентиль більшовицьких прагнень Народнього театру.
«Kreuz-Zeitung», 14 липня, 1927 р.

Але, як рівняти до пролетарських мас Берліну, то були також і ці 16.000 співчленів лише маленькою групою. Коли взяти на

увагу, що нова сцена з першого ж дня повинна була провадити важливу для пролетаріату боротьбу, що ідеї цієї сцени збудили відгомін далеко за межами Німеччини і навіть Європи, то треба визнати, що, коли зв'язати себе з нашим театром, на один сезон (тобто на 5 ставлень) ладні були тільки 16.000 робітників, то це майже дорівнювало новій відмові пролетаріату підтримати нашу справу. Але суперечливіший є такий факт: коли б на наш поклик відгукнулося більше робітників, коли б ми могли завербувати стільки членів, що їх число у багато разів перевищило б оті 16.000, то все ж провадити справу лише з такою публікою не можна було: плати за вхід (що становила 1½ марки) ми не підвищили б, а самими членськими внесками не могли б вирівняти щоденних видатків театру. Знаючи це, я з самого початку обстоював вимогу, що пролетарський театр може бути тільки масовим, театром, розрахованим на три або чотири тисячі глядачів. За наших часів жаден берлінський театр, що орієнтується на чисто пролетарську публіку, має 1.200 місць і вторговує щоразу по 1.800 марок, не може вирівняти видатків одного вечора.

Ця суперечність у структурі театру є суперечність лише нашого часу в цілому: створити пролетарський театр в теперешніх суспільних умовах і формах є річ неможлива. Своєю передумовою пролетарський театр має матеріальні засоби пролетаріату, щоб свій театр підтримати, а це значить, що пролетаріат і політично, і економічно став владуючою силою. А до того часу наш театр може бути нічим іншим, як театром революційним, що своїми засобами сприяє ідеологічному визволенню пролетаріату і пропагує ними за той соціальний переворот, що разом із пролетаріатом

звільнить і театр від його суперечностей. Те, що ми не робили собі ілюзій, щодо нашого становища, і розуміли його суперечності¹, не привід відмовитись від нашої лінії, а, навпаки, як повинність, спираючись на досвід років, ще виразніше і чіткіше розробити нашу духовну лінію — це, мабуть, було однією з найважливіших і головних думок під час заснування нашої сцени.

¹ Таким газетам, як «Der Klassenkampf», «Vorwärts», «Die Aktion» (пана Пфемфорта), дуже легко було згодом глузувати з приводу «прикрашеної дорожчостями і одагненої у фраки» публіки театру Піскатора. Не кажучи вже про нерозуміння становища, що полягало в цім дешевім глузуванні (а кому ж це п. Пфемфорт продавав свої книжки на Кайзердам?) — театр Піскатора лише в дуже малій мірі міг вибирати собі публіку.

XVI

ВИНИКНЕННЯ ТЕАТРУ ПІСКАТОРА

Не маючи особливого честолюбства, я був уже в різних випадках примушений брати на себе обов'язки директора. Маючи за звичай виявляти через театр свій світогляд, я завжди в постійній праці своїй наражувався на труднощі, і через це саме ніколи не лишала мене думка працювати у власному театрі. Влітку 1926 року, коли я разом з Толлером поїхав на південно-французьке узбережжя у Бандоль, щоб попрацювати там із ним коло його нової п'єси («Господарські будови») і використати відпустку від «Народнього театру» для кількох тижнів відпочинку (крім Толлера, в нашій товаристві були: Еріх Енгель, Вільгельм Гердгор і Отто Кац, на той час ще завідувач відділу реклами «Montag Morgen») — межі купанням, прогулянками і роботою кувалися всякі можливі пляни, обговорювано й справу з відкриттям театру і з заснуванням часопису, що мав би охопити всі ліві інтелектуальні сили. То були дачні розмови і тоді ніхто, певне, ще не думав серйозно, що вже за півроку ті пляни перетворяться на дійсність. Бо кожна з наших дискусій кінчалася важким до розв'язання питанням: хто дасть гроші?

Моє становище в «Народньому театрі» з кожною дниною ставало суперечливішим. «Розбійники», що їх я підготував до ставлення в «Державному театрі», ще не йшли.

В ті дні липня і серпня 1926 року ми, правда, ще не знали, як розвиватиметься наступний сезон, що, як відомо, почався «Розбійниками», а кінчився «Грозою над Готляндом».

І от на весні 1927 року ми свого досягли. Важке питання про кошти для закладу несподівано розв'язалося.

Я уже давно був того погляду, що театр, яким ми його проєктували, повинен сам себе утримувати; щождо кенського матеріального становища берлінських театрів, яке саме цього року загрожувало призвести до загальної кризи, то, на мою думку, до цього спричинилась нежиттєвість, неактуальність і закам'ялість

їх репертуару. Театр став нецікавим. Уже в найзаялозенішому фільмі було більше актуальности, більше хвильної дійсности, ніж на сцені з її тяжкою, технічною і драматургічною машинерією. Театр не пережив самого себе як інституція; пережили себе його література і його форми. Театр, що підхоплював би проблеми нашого часу, що йшов би назустріч потребі публіки переживати в ньому своє існування, театр безоглядний і неурочистий мав збути до себе найдужчий загальний інтерес і, разом з тим, матеріально стояв би твердо (досвід показав що і з цього погляду я мав слухність).

Театр вимагає величезних попередніх витрат. Ще раніше, ніж уперше підійметься завіса, плата за приміщення, освітлення, опалення, канцелярія, технічний апарат, репетиції, утримання акторам, декорації, тощо забирають уже цілі капітали. Все існування закладу і доля сотень людей залежить від успіху чи неуспіху прем'єри. А це питання розв'язує часом одна фраза критика. Я завжди відчував, що це безглузде ва-банк берлінського звичаю прем'єр є негативне для справи. Щодо мого театру, то я хотів певною мірою бути незалежним від нього. Зібрати потрібні для першого ставлення п'ятдесят чи шістдесят тисяч марок на це я мав би можливість не один раз. Але я відкидав таку думку. Заклад, яким мав бути мій, що його принципова вага для розвитку театру в цілому ставала дедалі зрозумілішою, не повинен був залежати від випадковостей якогось одного вечора. Найменше, що я ставив собі як передумову, було: мати фінансовий фундамент, який, без уваги на успіх чи неуспіх, забезпечив би нам принаймні один сезон. Але навіть і тоді я міг би заснувати лише такий театр, що орудуючи застарілими і недостатніми засобами, давав би найбільше натяк на те, що я мав на меті. Я уявляв собі цілу театральну машину, технічно сконструйовану, як машина друкарська, як апаратура, що має найостанніші засоби освітлення, пересування і обертання у вертикальній і горизонтальній площині, що має силу-силенну кінокабін, голосномовець, тощо. Тому справді мені потрібне було нове театральне приміщення, що уможливило б технічне переведення нового драматургічного принципу. Будівництво такого театру коштувало б, звичайно, мільйони.

Відвідавши моє ставлення «Розбійники» в «Державному театрі», п. Тіля Дюр'є виявила бажання порозумітися зо мною. З цих перших кроків до зближення виник інтерес до сукупности моїх ідей — і, кінець-кінцем, бажання тіснішого співробітництва. Заснування власного театру сцени було на моїм дальшій шляху неминучим. Про відновлення договору з «Народнім театром» не було чого й думати, а після того як я так різко визначився наслідком

боротьби за політичний театр і демонстративних зборів в палаті панів, прийняття гастрольного режисерства чи то запрошення на буржуазні сцени здалося б відступом. Власний театр був єдиною передумовою для моєї дальшої праці.

Завдяки посередництву п. Тіллі Дюр'є з'явилась можливість здобути суму, яка здавалася мені потрібною, щоб забезпечити з фінансового боку один сезон. За кошторисами, це виносило близько 400.000 марок.

Можливо, здасться зарозумілістю, коли я скажу, що таке розв'язання справи мене зовсім не задовольняло. Кожному іншому воно видалось би нечуваним щастям; мені ж воно видавалось великим ризиком.

Отже саме з цих передумов виходячи, почав я переговори в фінансових справах. Для наступного сезону погодились спинитися на одному з берлінських театрів, але тільки тимчасово. Основним пунктом нашої угоди було збудування нового театру за пляном, що його уклав мені Вальтер Гропіус; виконати це мала будівельна управа.

ТОТАЛЬ - ТЕАТР

Архітектоніка театру стоїть у тісній зв'язку з формами даної драматургії, слухніше, обидві вони взаємно впливають одна на одну. Разом же взяті, драматургія і архітектоніка кореняться в суспільних формах своєї епохи.

Форма театру, що панує за наших часів, є віджита форма доби абсолютизму з його двірським театром. Своім поділом на партер, яруси, ложі і галерії він відбиває соціальне розшарування і структуру феодалного суспільства.

Ця форма мусіла стати в противенство до властивих театрові завдань в той момент, коли драматургія, радше—суспільні умови, зазнали змін. Якщо я, разом з Вальтером Гропіусом, узявся накідати форму театру до тих змінених умов пристосовану, то це сталося не просто тому, що ми виходили з потреби технічного розширення чи то доповнення театру, а тому, що цією формою ми разом з тим надали виразу певним умовам соціального і драматургічного характеру. Краще, ніж це міг би зробити я, детально виклав сам проф. Гропіус усе, що стосувалось ідей і розмірів цього проєкту, який, на жаль, лишився і досі тільки проєктом.

Про новітнє театральне будівництво з оглядом на побудування в Берліні нового приміщення для театру Піскатора

100 Промикання нових архітектурних поглядів у царину театального будівництва до цього часу було помітне лише в дуже малій мірі. Видатні теа-

тральні керівники останнього покоління шукали нових просторових і технічних засобів, щоб втягти глядача в ігру на сцені більше, ніж це було досі, але жадне театральне приміщення не відійшло в принципі від старої глибинної сцени, бо для архітектів того часу декоративний інтерес горував над просторовою функцією. Глибинна сцена Ван де Вельде (театр ремісничої спілки, Кельн, 1914 р.), що складається з трьох частин і ідею якого розвинув далі в театрі художньо-ремісничої виставки Перре (Париж, 1915 р.) і Великий драматичний театр у Берліні, що його перебудував Пельдтіг, додавши перед глибинною сценою далеко висунений наперед просценіюм — являють собою, оскільки мені відомо, єдині здійснені практично спроби, що принесли нове в закам'янілу проблему театрального будівництва, ґрунтовно її відмінивши.

В історії театального будівництва можна розрізнити три основні просторові форми для відбування сценічної дії: 1) кругла арена, цирк, що в його центрі відбувається на ігровім колі видна з усіх пунктів сценічна акція, в усій повноті її пластичності; 2) амфітеатр греків і римлян — поділена надвоє кругла арена з площиною для гри півкрової форми — просценіюмом, де відбувається невідокремлена від глядача завіса дія, нагадуючи собою рельєф на тлі нерухомого заднього плану; 3) глибинна або «коробкова» сцена, «світ уяви», що своєю завісою і заглибленою для оркестру цілком відокремлює глядача від його власного реального світу і викликає враження, ніби вся сцена є пласка проекція на площині піднятої завіси.

За теперішніх часів нам відома майже тільки остання з цих форм театру — глибинна сцена, яка має ту велику ваду, що не залучає активно глядача в відокремлену від нього ігру на сцені; усунення ж дієї вали підсилює білізю і освіжило театр. Коли Ервін Піскатор доручив мені спланувати свій новий театр, то з відважною простотією своєї судильної вдачі він поставив мені силу вимог, що здавалися утопічними, але які мали на меті створити мінімале і найдосконаліше з погляду техніки знаряддя в вигляді театру, що задовольняло б щораз змінним вимогам різних режисерів та дало б щонайбільшу можливість активно втягти глядачів у сценічну дію з метою зробити її ефективнішою для них. Ця проблема сцени уже віддавна цікавила мене і моїх друзів з будівельної управи. Бажане для нас доручення Піскатора і його упертість у вимогах спричинилися нарешті до розв'язання цієї проблеми, яку тепер лишилося здійснити тільки архітектурно. Мій «тоталь-театр» за допомогою дотепних технічних уряджень, дає кожному й всякому режисерові можливість грати — під час одного і того самого ставлення — або на глибинній сцені, або на просценіюмі, або на круглій арені, точніше, на кількох із цих сцен одночасно. Стеля овальної глядої залі оперта на 12 струнких несних колон. Позад трьох колонних інтервалів гострого кінця овалу міститься поділена на три частини глибинна сцена, що охоплює, немов щипцями, висунені наперед місця для глядачів. Можна грати або на середній сцені, або на одній з бічних, або на всіх трьох сценах одночасно подвійний дворядний шлях для пересувних вагонеток-сцен уможливує дуже швидке й часте перетворення кону, а разом із тим усуває й хиби оберткової сцени. За колонами глядої залі, видовжуючи собою бічні сцени, іде широкий круглий хід, що підіймається разом з амфітеатрально розташованими рядами для сидіння; цим ходом можна підвести від глибинної сцени сценічні площадки, так що певні сценічні епізоди дається грати просто серед глядачів. Малий передній партерний диск спускається; звільнивши в сутеренних приміщеннях від місць для глядачів, його можна використати, як просценіюм перед глибинною сценою, при чому

передні ряди для глядачів охоплюють його, немов щипцями. Середнім ходом актор може зійти з нього в масу глядачів і пересуватись на обох напрямках по ходу, що йде за великим партерним диском, а також і повернутись до своєї вихідної точки.

Коли ж великий партерний диск повернути навколо його осі на 180°, то театр цілком перетворюється. Тоді малий спускний диск, що міститься в ньому, опиниться в центрі театру, маючи вигляд круглої арени, оточеної звідусіль щораз вищими рядами для глядачів. Це перетворення можна зробити механічними засобами навіть під час вистави! Актор добувається до круглої арени або сходами знизу, або ходом, що при цім положенні диску йде до глибинної сцени, або рештуванням і сходами, що їх можна спускати з стелі і які, отже, дозволяють теж грати і в сторчовому напрямкові над круглою ареною. Механічно-машинові засоби для перетворення грових площин значно доповнюють засоби світляної проєкції. Під час своїх ставлень Піскатор геніяльно послуговувався фільмом, маючи цим на меті підсилити ілюзію сценічних вистав. З особливим інтересом поставився я до його вимоги спорудити скрізь і всюди проєкційні екрани і кіно-апарати, бо в світляній проєкції я бачу найпростіший і найефектовніший засіб сучасного урядження сцени. При напівзатемненій сцені можна будувати за допомогою світла і творити сценічну ілюзію (і при рухомій чи нерухомій картині) абстрактними або конкретними засобами світляної картини, завдяки яким значною мірою зайвим робиться реальний реквізит театру і лаштунки. В своєму «тоталь-театрі» я взяв на увагу можливість фільмової проєкції на весь округлий горизонт за допомогою системи пересувних фільмових апаратів не тільки для трьох глибинних сцен; я, крім того, можу поставити під фільм всю глядну залю — стіни і стелю. Для цього межі дванадцятьма несними колонами глядної залі напинають проєкційні екрани, що на їх прозорі площини ззаду подається одночасно картина з дванадцяти фільмових камер; таким чином глядачі бачать себе, наприклад, серед розбурханого моря або маси людей, що звідусіль рине на них. Одночасно з ними і на додаток до них діє другий комплекс фільмових апаратів, що містяться на спущеній у глядну залю фільмовій кабіні, що проєктує фільми з середини, на ті ж таки проєкційні площини. На ній же вміщено й апарат для хмар, що насклепіння театру проєктує з своєї центральної точки хмари, сузір'я або абстрактні світліяні зображення. У такий спосіб, замість дотеперішньої проєкційної площини (кіно) маємо проєкційний простір. Реальна глядна зала, неутралізована відсутністю світла, завдяки світлу проєкційному стає місцем ілюзії, простором для ілюзії, самим коном для сценічних подій.

Отже, мета цього театру полягає не в матеріальному нагромадженні витончених технічних пристроїв і трюків; всі вони спроектовані тільки на те, щоб досягти якнайбільшого залучення глядача до сценічної дії, щоб він належав до театру, так би мовити, просторово, щоб не міг ні в який спосіб відчутти себе ізольованим від дії. А втім, архітект театру має на мою думку завдання зробити весь технічний інструмент таким безособовим, слухняним і мінливим знаряддям, щоб він уже ні в чому не зв'язував будь-якого режисера і дав би можливість розвинутись різноманітним художнім концепціям.

Цей театр є велика просторова машина, що за її допомогою керівник ігри може оформити, відповідно до своїх творчих сил, свій особистий витвір.

Вальтер Гропіус,
директор будівельної управи в Дессав.

Але покищо треба було знайти театр, де ми могли б працювати протягом наступного сезону. Вибір був нелегкий. Треба сказати, що згодом з пролетарських кіл нам закидали, чому ми вибрали собі «Театр на Ноллендорфплаці», що містився на заході Берліну, а не спинилися вибором на якомусь приміщенні в робітничім районі. Повсякчасні поправники чужих помилок, виходячи з цього вибору, уже пророкували зміну політичного курсу нового закладу. В нашому ж виборі ми все ж керувалися тільки практичними міркуваннями. З усіх вільних театрів найпридатнішим був тоді «Ноллендорф-Театр». З невеликого числа театрів, серед яких ми могли вибирати, один був надто малої просторости і мав технічно цілком занехаяний сценічний апарат, ремонт якого вимагав великих видатків; другий театр лежав ще далі на захід. Тим часом «Ноллендорф-Театр» до певної міри підходив з погляду технічного і безперечно посідав центральне становище і для відвідувачів-робітників.

ЗАСОБИ ТЕАТРУ ПІСКАТОРА

Експериментом були не тільки окремі ставлення, але й весь театр у цілому; експериментом і поривним кроком у незнану дарину. То був експеримент щодо публіки, драми, режисерської роботи, технічних засобів. І, нарешті, він був — і це мало вирішальну вагу для існування нашого закладу — експериментом щодо матеріяльного успіху. Певне, ніколи ще не траплялось, щоб, не зважаючи на всі розрахунки і міркування, заклад стояв перед більшою невідомістю, як це було в нас тоді.

Що ж мали ми в своїх руках? У нас був капітал, що його, на думку людей, повинно було б вистачити, щоб забезпечити один сезон. У нас було приміщення. Але на ньому примушені ми були спинитись тільки з крайньої konieczности. Його сцена технічно застаріла і в жаднім разі не відповідала моїм драматургічним і режисерським вимогам. Далі. Як стояли справи з життєвим нервом кожного театру, з драматичною продукцією? Її бракувало, і факт цей відчувався дуже гостро. П'єс, що ясно виявляли б наші ідеї і одночасно задовольняли б із художнього погляду, не було, і на появу їх найближчим часом годі було сподіватись. Ми знали, що драматична продукція, ідейно відповідна до нашої сцени, є в початковій лише стадії, що її виникнення є довгим процесом, що не міг поступати вперед незалежно від політичного і економічного розвитку в цілому. Бо ж уся моя діяльність при «Народньому театрі» була нічим іншим, як спробою змінити вигляд драматичної літератури в соціально-революційний бік, посунути її вперед і поглибити. Можливо навіть, що весь характер моєї режисерської

роботи склався під впливом того, що бракувало драматичної продукції, і якщо б не цей сумний факт, то, певно, й так помітно робота не видалась, як це сталося. (Вся суперечка за компетенцію автора і режисера сходиться, я гадаю, на просте запитання: у кого в розпорядженні більша ясність, глибше переконання, сильніші засоби впливу? На мою думку, художня енергія митця має за свій обов'язок удосконалювати твір і від цього вона в жаднім разі не може відступитись).

Отже, щодо архітектоніки театру і драматургії, цих двох вирішальних сторін у праці театру, ми йшли на бій, свідомі тих мінусів, що їх нам невідомість цих ділянок несла. Але, як це часто буває, обидва мінуси дали позитивний результат. Виникла нова драматургія, політично-соціологічна. Те, що ми мали, не було рецептом; по суті це було ніщо інше, як новий погляд, що з нього ми виходили, розглядаючи і опрацьовуючи наші напівсирові або цілком сирові матеріали: з браку ж революційної архітектоніки виходило нове сценічне оформлення. Але й ці наслідки мали значіння перехідних цінностей, були допоміжними заходами; проте, будучи в корені позитивними, вони вказували на розвиток у майбутньому.

ОСНОВНІ ЛІНІЇ СОЦІОЛОГІЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

1. Функція людини

За основу того, що я назвав «новим поглядом», є місце людини, її поява і функція в революційному театрі; людина, її емоції, її зв'язки, чи то приватні, чи то суспільні, або її ставлення до понадприродних сил (бог, доля, фатум і інші відмінні форми, що в них та сила завжди виступала протягом усього розвитку) є цінні поняття для драматичних письменників і теоретиків театру всіх століть. Але тільки «Народньому театрові», була дана можливість зобразити людське в його, так би мовити, хемічно чистому вигляді і, як «річ у собі», піднести його до значіння основного ядра драматичної літератури і театру взагалі. Теза «мистецтво народове», ступивши на манівці і перейшовши етап «величчого в людині», обернулася на свою протилежність: «суверенітет мистецтва». Довгу путь переходять етапи буржуазного індивідуалізму з його увагою до суб'єктивних душевних мук — але яка іронія полягає в тім, що саме драматургія «Народнього театру» перейшла цю путь до сліпого заулку, що з нього вже не було ніякого виходу в суспільне.

Цей комплекс питань, якнайтісніше пов'язаний з іграю актора, має цілком наново розгорнути драматургія, що виходить з зміненої функції театру. Раз-у-раз повинні ми при цьому вертатись до вихідних точок, до причин цілого руху. Бо тут маємо не довільну, а конечну

зміну, до якої спричинились насамперед самі обставини — війна і революція. Це вони змінили людину, її духовну структуру і ставлення її до всього навколишнього світу. Вони завершили те, що індустріальний капіталізм почав 50 років тому.

Війна безповоротно поховала під крицевими грозами і вогненними лавинами буржуазний індивідуалізм. Людина, як одиночна істота, незалежна від суспільних зв'язків, що егоцентрично обертається навколо поняття свого «я», в дійсності лежить під мармуровою плитою «невідомого салдата». Або, як сформулював це Ремарк: «Покоління 1914 року сконало під час війни — навіть коли воно уникало її гранат». Те, що повернулось, уже нічого не мало спільного з тими поняттями про людину, людство і його велич, що, немов пишні прикраси парадних покоїв передвоєнного світу, символізували довічність зволеного від бога ладу.

Далекі від того, щоб репрезентувати той тип, що його соціалізм мав не як свою передумову (ця неправильна думка все ще держиться), а як свою мету, змалювати людину гурту, що відчуває, мислить і чинить колективно — військові колони, що в 1918 році перейшли Райн, та, керуючи сами собою і запровадивши самодисципліну, провели відступ без ніяких криків команди, ступили на німецьку землю з твердим бажанням в разі потреби навіть із зброєю в руках, добитись кращого і справедливішого ладу — ці колони були все ж прообразом саме того типу. Вирослі коло топильних казанів великої промисловости, загартовані і злютовані в горні війни, маси 1918 і 1919 років стояли, загрожуючи і вимагаючи, коло воріт держави; у цей час вони вже були не безладною юрбою, а новою живою істотою, що жила новим власним життям і яка була вже не сумою індивідуумів, а новим потужним «я», що його спонукали і визначали неписані закони його класу.

Бачучи цей велетенський переворот, з якого ніхто не спроможен себе вилучити, чи буде хтось серйозно твердити, що образ людини, її емоції, її зв'язки є щось вічне, незаймане для часу, абсолютне? Чи, нарешті, погодяться з тим, що скарги Тассо, розбиваючись об бетонні башти і крицеві стіни нашого століття, уже не будять луни і що невраження Гамлета не може рахувати на будь-яке співчуття покоління, що кидало ручні гранати і здобувало рекордні перемоги. Чи зрозуміють нарешті, що «інтересний герой» є інтересний тільки для тієї епохи, що бачить у ньому втілення своєї долі, що муки і радощі, які ще вчора видавалися величними, для сьогоднішнього тверезого дня, повного боротьби, здаються смішними дрібницями?

Ця епоха, що мабуть через свої соціальні і економічні умови позбавила одиничну особу її «людського», не наділивши її при цьому вищою людською гідністю нового суспільства, піднесла на п'єдесталі

нового героя: себе саму. Героїчним чинником нової драматичної літератури є вже не індивідуум з своєю особистою долею, а сам час, доля мас.

Чи втрачає через це одиниця ознаки своєї особистості? Може, вона ненавидить, любить і мучиться менше, ніж герой минулого століття? Звичайно, що ні, але всі комплекси відчужень пересунено під інший погляд. Вона, вилучена з цілого, становлячи власний світ у собі, переживає вже свою долю не сама. Вона нерозривно пов'язана з великими політичними і економічними чинниками свого часу, або, як одного разу висловився Брехт: «кожен китайський кулі, щоб заробити собі на обід мусить займатися світовою політикою». Незалежно від того, яке її становище, всім своїм зовнішнім і внутрішнім життям вона завдячує долі своєї епохи.

Людина на сцені має для нас значіння суспільної функції. В центрі уваги стоїть уже не її ставлення до себе, не її ставлення до бога, а ставлення її до суспільства. Де вона виступає, там разом із нею виступає її кляса або її шар. Де вона потрапляє в конфлікт з моральними поняттями, духовними запитами, природними нахилами, там вона потрапляє в конфлікт і з суспільством. Давній світ зосереджував найбільшу увагу на своїм ставленні до долі, середні віки — на ставленні до бога, раціоналізм — на ставленні до природи, романтика — на своїм ставленні до сил почуття, — але доба, що за неї на порядку деннім стоять відносини і стосунки всього для всіх, ревізія всіх людських цінностей, переформування всіх суспільних взаємин, не може розглядати людину інакше, як в аспекті її ставлення до суспільства і суспільних проблем її часу, тобто вбачати в ній людину політичну.

Хоча таке сильне підкреслювання політичного, якому причина не ми, а дисгармонія в теперішнім стані суспільства, через що кожен вияв життя людини робиться політичним, призводить у певнім розумінні до викривлення ідеального образу людини, але в кожному же разі цей образ матиме одну перевагу: він буде відповідати дійсності.

Але для нас, революційних марксистів, завдання не може бути вичерпане некритичним копіюванням дійсності, розумінням театру тільки, як «дзеркала свого часу». Це є в такій малій мірі, його завдання як і завдання побороти теперішній стан речей самими театральними засобами, усунути дисгармонію, повиваючи її вуалем, зображати людину високою і величною істотою за доби, що справді викривлює її з погляду суспільного, одно слово, діяти ідеалістичним багажем. Завдання революційного театру полягає в тім, щоб за вихідну точку брати дійсність і підвищити суспільне розшарування до елементів обвинувачення, перевороту і нового ладу.

2. Значіння техніки

З усього згаданого певне вже зрозуміло, що техніка для мене не була самоціллю. Всі засоби, що я їх запроваджував і мав намір запровадити, повинні були служити не технічному збагаченню сценічної апаратури, а підняттю сценічного на ступінь історичного.

Цього підняття, нерозривно пов'язаного з застосуванням до театру марксистської діалектики, драматична література не завершила. Зате мої технічні засоби розвинулись так, що могли виправити хибу драматичної продукції.

І ось дуже часто намагалися саме цей пункт заперечити тим, що кожне справжнє мистецтво підносить приватне на рівень типового, історичного. При тому наші опоненти раз-у-раз недобачали, що як раз тип не є вічна цінність і що кожне мистецтво в кращім разі тільки підносить до рівня історичного процесу своєї епохи. Епоха класицизму бачила свою «вічну площину» в великій особистості, епоха естетизму, певне, бачить її в піднятті до прекрасного. Часи моралі — в етичнім. Доба ідеалізму — в високому. Всі ці оцінки свого часу вважалися за вічні і мистецтвом було те, що формулювало ті цінності в їх загальнім значінні. Але для нашої генерації ці оцінки — утерті, віджиті, мертві.

Які ж сили долі нашої доби? Що визнало наше покоління за свою долю, перед якою воно схиляється, коли його представники гинуть і яку воно, якщо хоче жити, мусить побороти? Економіка й політика, і як наслідок одного й другого — суспільство, соціальне. Ці три чинники і є наша доля. І тільки тим, що ми їх визнаємо — чи то стверджуючи, чи то провадячи проти них боротьбу — ми доводимо наше життя до контакту з «історичним» двадцятого століття.

Отже, коли я за основну думку всієї чинності сцени маю піднести приватне до рівня історичного, то під цим треба розуміти ніщо інше, як підняття на площину політичного, економічного і соціального. В такий спосіб ми ставимо сцену в зв'язок із нашим життям.

Хто ставить мистецтву нашого часу інші вимоги, той свідомо або несвідомо збочує від його основних завдань, а разом із тим і присипляє нашу енергію. Ми не можемо дати доступ на сцену ні ідеальним, етичним, ні моральним імпульсам, якщо їх справжні пружини не є політичні, економічні і соціальні. Хто цього не може або не хоче визнати, той не бачить дійсності. І якщо театр справді хоче бути актуальним, репрезентувати наше покоління, то

так само не може він правити за зовнішній вияв для інших імпульсів.

І не випадково, що саме за доби, коли технічна творчість так помітно горює над іншими відмінами творчої діяльності, починається технізація сцени, так само не випадково, що ця технізація відчуває поштовх саме з того боку, який суперечить суспільному ладові. Духовні і соціальні революції завжди були тісно пов'язані з технічними переворотами. Зміна функцій сцени теж не була можлива без нового технічного переустаткування сценічного апарату. Щодо цього, то мені здається, ніби ми справді лише надолужили уже давно пропущене. З винятком обертового кону й електричного освітлення, сцена ще на початку ХХ століття була в такому самому стані, в якому її лишив Шекспір: чотирикутний виріз сценічної коробки, що через нього глядач міг кинути «заказаний погляд» у чужий світ. Ото посереднє, ота скляна стіна межі глядою залею і сценою, протягом трьох століть надавала характерної риси драматичній творчості всього світу. Це була «ніби драматична творчість». Протягом трьох століть театр жив фікцією, що в театрі немає жадного глядача. Навіть ті твори, що для свого часу були революційні, скорились цій фікції. Мусіли скоритись! Чому? Тому, що театр, як інституція, як апарат, як приміщення, до 1917 року ніколи не був у руках пригнобленої класи, бо ця класа ніколи ще не знала становища, щоб можна було звільнити театр не тільки духовно, але й з погляду його структури. Коло цього відразу ж, з величезною енергією заходились революційні режисери Росії. Завойовуючи театр, я мусів іти тими самими шляхами, які в наших умовах, хоча і не призвели ні до піднесення театру взагалі, ні — принаймні до сьогоднішнього дня — до зміни архітекτονіки театру, проте спричинилися до радикального переформування апарату сцени, що в усій своїй сукупності дорівнює майже руйнуванню давньої коробкової форми.

З «Пролетарського театру» й до «Грози над Готляндом» зростає, живлячись із різних джерел, мої намагання зруйнувати буржуазні форми театру й запровадити натомість такі форми, що притягли б, залучили б до театру глядача уже не як фіктивне поняття а живу силу.

Цій тенденції, в корені своїм, звичайно, політичній, підбивано й всі технічні засоби. І якщо сьогодні ці засоби ще справляють, вражіння чернеткових, вимушених, надто підкреслених, то причина цьому полягає виключно в їх суперечності до приміщення театру, яке їх не передбачало.

ПРИМІЩЕННЯ ТЕАТРУ ПІСКАТОРА

Навіть приміщення на Бюловплад, що поруч із державними театрами, мало найновітнішу апаратуру Берліну, вже ледве задовольняло вимоги, які ставить театрові новий драматургічний принцип з його поширенням матеріалу в часі і просторі. Уже там я звелів істотно поліпшити апаратуру; наприклад, було придбане устаткування до фільму і проєкцій, а також три апарати, що завдяки особливо великому фокусовому радіусові могли охопити світляною картиною велетенську округлу площину стелі. Ще несприятливіші були умови в театрі на Ноллендорфплад, коли ми туди перебрались. Він був менший, хоча і з кращою акустикою, але без гладкої бані і без потрібних для наших технічних робіт розбірних приміщень. Добудовуючи й прибудовуючи, ми чимало сягнули де в чому відносно доброго стану. Так, наприклад, поставивши за сценою нову фільмову кабінку, ми могли працювати з чотирма кіноапаратами одночасно. Але тільки в процесі роботи, з кожною новою п'єсою, ми бачили, як багато ще нам бракувало, як багато ще лишалось перешкод, що впливали з архітектури приміщення.

ЧЕРЕЗ ТЕХНІЧНІ ТРУДНОЩІ...

Завідувача технічної частини Рихтера

Навколо цієї теми боротьба спалахувала вже не один раз і в усіх можливих і неможливих випадках провина лягала на технічні труднощі; отже в чому ж справді вони полягали?

Мабуть, відомо, що в своїх ставленнях ми йдемо іншим напрямком, іншими шляхами, ніж досі театрові були звичні. Зрозуміло також, що мистецтво цих ставлень пов'язане з цілком іншою сценічною технікою. Наш принцип полягав в тім, щоб використати для театру всі далекі від нього технічні здобутки, наш принцип: уже не декоративна, а конструктивна сцена.

Цілеспрямоване побудовання.

Щоправда, ці побудовання покищо є конструкції спробні. І як за матеріал є залізо, дерево і шпінтінг, то ясно, що конструктивне виконання потрібних побудовань є справа цілком відмінна від старої системи. Наприклад, в нашій ставленні «Гопля, живемо!» сцена оформлена залізною конструкцією: спорудження з тридацевої газової труби, 11 м завширшки, 8 м заввишки, 3 м завглибшки; вага — коло 4.000 кіло. Отже зрозуміло, що такого роду споруду не можна ні розкидати, ні навіть перебудувати за кілька хвилин, дарма що вона рухалась на рейках і стояла на обертовім колі.

Уже під час репетицій наступної п'єси «Распутін», яку теж грали в залізній конструкції, що мала вигляд півкулі і яку треба було щодня складати для репетицій, ми опинились перед труднощами, що сторонній людині здавалися б непереможними. Спритними вправами з персоналом, що складав і розкидав конструкцію, ми досягли того, що обидві чверті кулі (15 м завширшки, 7,50 м заввишки, 6 м завглибшки, вага коло 1.000 кіло) — можна було пересувати на задню частину сцени. Щоб спорудити другого дня потрібне для репетицій побудовання, треба було проробити таку працю:

Коли кінчалась вистава «Гопля, живемо!», то щоб поставити на сцені обидві півкулясті залізні конструкції, а споруду для «Гопля, живемо!» пере-

нести в задню частину сцени, працювало 16 чоловіка, по 3 години кожен. Другого дня така сама зміна працювала, щоб установити для репетиції півкулі з площадками, тощо. О четвертій годині репетиція мала бути скінчена, і потрібні були 24 чоловіка, щоб звільнити сцену і наготувати на ній все для вечірньої вистави. Ці виправи тривали щодня протягом трьох тижнів. Роботи, що їх треба було зробити на склепінні, можна було виконувати тільки вночі. Поки конструкція для «Голя, живемо!» стояла на сцені, ніколи не було змоги виготовити для репетиції півкулю і ніколи не можна було провести репетицію з фільмом, освітленням і всіма змінами. Питання місця відігравало тут значну роль, і часто стояли ми перед майже непоборними труднощами; то були експерименти, що, раз їх почавши, треба було вже доводити до краю. Третім ставленням ішли «Пригоди бравого садата Швейка». Новозапровадженням були рухові конвайєри, на яких вкочували і викочували декоративні частини і які чимало важили в грі актора. Кожний з дих двох конвайєрів мав 2,70 м завширшки, 17 м завдовжки і 40 см заввишки; вага його дорівнювала щось 5.000 кіло. Обидва ці конвайєри склалися в магазинному приміщенні за сценою, і щоразу, коли під час репетиції вони були потрібні, їх подавали на сцену, а потім знов транспортували назад. Уявіть собі сцену, підготовану для вистави «Распутіна»; на ній використано кожен куточок. До цього додайте півкулю, а до «Швейка» ще два конвайєри з поверхнею 5×17 . Праця в «Распутіні» починалася з переднього плану, тільки тут уже не було змоги обмежити час кількома годинами; тим то було уряджено три площини, одна над одною. Після вистави «Распутіна» півкуля розбиралась до однієї чверти, конвайєри витягались на сцену за допомогою многоблуків, повертались обертовим колом, потім їх належно ставили і вмикали мотори, щоб другого ранку можна було провадити репетицію. По півдні всі вільні люди повинні були бути на місці, щоб звільнити сцену і підготувати все потрібне для вечірнього ставлення.

Транспортування першого конвайєра тривало три години, працювало при тому 16 чоловіка, але згодом цей час був скорочений до 45 хвилин.

Отже це були справжні технічні труднощі, що з ними доводилося боротись і що насамперед були для закладу пов'язані з величезними грошовими витратами.

За точними перевіреними розрахунками, споруджування і розбирання самого «распутінського» склепіння для репетицій під час ставлень п'єси «Голя, живемо!» коштувало 6.491 марок. З репетиціями «Швейка» повторилося те ж саме. Споруджування і розбирання конструкції для «Распутіна» коштувало 4.464 марок; в цю суму не включено платні за виготовлення декоратій, а також і за нічні репетиції, за проби з декораціями і з освітленням. З дих чисел видно, які величезні суми витрачались; причина ж цього — брак місця, незадовільні розміри приміщень для підготовчих і інших робіт та недодільне урядження магазинів і майстерень.

Як же усунути ці труднощі? І що питання місця відіграє для наших ставлень одну з найважливіших ролей, то треба сказати відверто, що з тими приміщеннями, які ми маємо нині в своєму розпорядженні — чи то буде сцена, чи магазин, чи майстерня чи то будь-яке робоче приміщення взагалі — не можна створити бездоганний і безперешкодний заклад, відповідний до масштабу наших задумів. Нам потрібна не сцена з усіма можливими і неможливими урядженнями; нашим ідеалом була б велика монтажна зала з багатьма рухомими містками, ліфтами, грантами, ліврами і моторами, великі бічні магазини і простора задня сцена, коткі рухомі помости, що давали б змогу одним натиском на важіль подати на сцену за короткий час тисячі кіло, не докладаючи праці людських рук і не заважаючи репетиціям і іншим роботам. Скільки

заощадили б ми цінного часу, грошей, людської енергії і утомної нічної роботи, коли б, наприклад, можна було за допомогою електромоторної сили пересунути протягом кількох хвилин всю залізну конструкцію в «Гопля, живемо!» до бічного магазину, або коли б кудя в «Распутині» разом з обертовим колом, можна було б викотити на сцену з заднього магазину за короткий час; та й як би було гарно, коли б в іншому бічному магазині можна було б змонтувати конвейери для «Швейка», щоб у потрібний момент пустити їх на сцену! Замість великої і зручної підойми, що переносила б предмети завважки в кілька тисяч кіло, щоб подавати тягарі до 30 центнерів, доводилося користуватися з малою і вузькою драбини. Треба було б мати більшу машину, щоб підіймати тягарі на кожну високо покладену сцену. Треба було б, щоб до службових приміщень притикалися майстерні, які б дали змогу по-справжньому працювати; крім того, їх треба було б устаткувати всіма можливими машинами, бо саме технічна сторона сцени така різноманітна, що навіть найкращі машини мають бути для неї конче потрібними допоміжними засобами. Яка користь із столярні, коли я можу виготовляти в ній частини тільки до 2 м завширшки, або з слюсарні, де я не можу примістити штабу заліза в 4 м завдовжки? Це неспробачні помилки, що їх нині, будуючи нове або перебудовуючи старе, повторити вже неприпустимо. Це ж справжні технічні труднощі. Замість прекрасного і пишного театру будуйте приміщення з заліза, бетону, шкла і інших, до того подібних дороговісних матеріалів, будуйте службові приміщення і сцену, відповідну до теперішніх вимог сценарії — тоді заощаджені будуть великі кошти й дорогий час, а насамперед тоді вже не буде технічних труднощів.

Але і щодо глядної залі, то ми опинилися перед проблемами, ідеологічно і матеріально не менш важливими. Для ставлення зовсім не байдуже, як грукуються глядачі, чи приміщення розривають яруси й льожі, чи єднає його своїм розподілом в одне ціле (ми відчули це в «Великому драматичному театрі»). Архітектуру двірського театру в приміщенні на Ноллендорфшлях треба було побороти. Матеріальна проблема глядної залі була тяжча. Це значило: 1.110 місць повинні були дати суму, що за кошторисом, дорівнювала: 3.000 — 3.500 марок на вечір (те, що ми в цьому помилились, знов залежало почасти від умов театрального приміщення, як це й показала стаття нашого завідувача технічної частини). Але не можна завжди розраховувати на аншляг, як постійне нормальне явище. До цього треба згадати про «окремі відділи» «Народнього театру», що їм треба було давати щовечора 200 — 300 місць. Таким чином і створились «курфюрстендамські ціни в комуністичному театрі», що так схвилювали певну частину преси. Нашу політику цін визначити мала вберишність приміщення.

ДРАМАТУРГІЧНИЙ КОЛЕКТИВ

Перекладати працю спільно з іншими відповідає моєму світоглядowi, тим то й змагався я завжди до того, щоб надати цим поглядам своїм організаційної форми. Бо ж колективність лежить у самій природі театру. Жадна інша форма мистецтва, з виїмком

архітектурної справи і оркестрової музики, не потребує такою мірою однаково настроєного гурту людей, як театр.

Уже в «Народньому театрі» розвинулося щось схоже на зародки майбутніх колективів. Насамперед серед акторів, що частина їх згуртованою купкою перейшла до театру Піскатора. Але й по інших керівних корпораціях, а надто в художній комісії, було по 2-3 чоловіка—я маю на увазі Голічера, Вольфенштайна, Цвеля і інших—що принесли з собою потрібні для праці коло створення нашої сцени практичний досвід і теоретичну ясність і що могли стати кристалізаційним пунктом великої самостійної корпорації, яким я уявляв собі драматургічний колектив.

СПІЛЬНА ПРОДУКТИВНА ПРАЦЯ

Фраза, що її внутрішню обґрунтованість ледве чи треба перевіряти, говорить: що більшої самостійності хтось досягає, тим більшою стає його залежність від сил, з якими він міг не рахуватися, будиши підлеглим; замість одному владити, він мусить слугувати тепер багатьом безнаіменним силам.

На загальне переконання, такий розвиток є неминучим у справі театральній, і режисер, який зважився йти власним шляхом, не перейнятим від директора або керівничого театру, раз-у-раз мусить чути, що, коли б йому хоч раз довелося працювати на відповідальній посаді, то він сам якнайкраще побачив би, що його пропозиції виконати не можна, що компроміси з огляданням на публіку, на діловий бік справи—є питання—є питання з самим існуванням театру. Повинен тут зізнатися, що, нині, коли я самостійний директор, така аргументація мені ще менше зрозуміла, ніж раніше. Навпаки, я щодня бачу знову великі можливості, що їх дає мені ця самостійність—не в розумінні самохітнього звільнення від усіх впливів, принук і вимог, а в розумінні можливості створити театр з ясно позначеною метою, до якої притягаються всі цінні сили з погляду ділового і ідейного. Драматичний колектив, насичування всього апарату принципами нашого світогляду—все це творить гурт, що дає можливість найвирішнішого і найчистішого самоконтролю, виключає випадковості, робить з директора такого самого члена загалу, як і режисера і актора, як автора, так і теоретика драматургії.

Молодий театр, що повинен пробити собі шлях, апарат, який повинен ще зігратися, важить звичайно на сили всіх співробітників далеко більше, ніж сцена, яка з бігом часу могла розвинути свою власну, відповідну до себе організацію. Проте колективний принцип роботи вже тепер доводить свої великі переваги з погляду духовного і фізичного розвантаження всього складу і не меншою мірою—режисера й директора. Як у добре сконструйованій машині коліщата зачіпають одне одне, так і в театрі, що стоїть на нашому принципі, виникає також щось подібне до колективної режисури: стиль ставлення виформлюється легше і простіше, кінотехнік, драматург і завідувач технічної частини сцени з першого вже моменту знають останні наміри режисури, отже можуть допомогти їй багато легше і значно більше, ніж це можна було зробити в театрі досі. Таким чином перед керівним режисером насамперед постає завдання належно організувати свій апарат, зазначити всім своїм співробітникам належні їм місця. На протилежність до диктаторського принципу у звичайному театральному закладі, що робить з диктатора таку саму невільну людину, як і його підлеглі, принцип демократичного гурту, що стоїть на службі

ідеї, раз-у-раз доводить свою продуктивність, свою вагу і з погляду художнього, і з погляду людських взаємин.

Е. П. («Berliner Börsen-Courier»).

Історія цього драматичного колективу повна непорозумінь, виявів недисциплінованости, літературних і сутолюдських дрібних заздрощів і суперечок — але такою ж самою мірою повна вона доброї волі, відданости спільній справі і готовости до жертви. То був експеримент, що неминуче був пов'язаний з першим роком існування театру Піскатора.

СТУДІЯ

Ідея створити при театрі Піскатора студію виникла з думки, що стиль нового театру може повстати тільки в наслідок процесу, в який треба втягти як автора, так і актора, як сценічного техника, так і музику. До цієї внутрішньої пов'язаности, органічного зрощування всіх частин театру можна було дійти теоретично, але здійснити це могла тільки практична робота. Проте, нормальна праця театру, зобов'язання, що їх він, прилучившись до потоку суспільного діяння, повинен виконати, лишає мало місця і часу на самозрозуміння, на експериментування. Тут студія бере на себе завдання лабораторії, що в ній учасники театру і всі зв'язані з ним сили можуть практично випробувати себе на щоразу нових завданнях, можуть учитись, як сприяючи одне одному і себе вдосконалюючи, охоплювати царину театру з усіх точок. Завданням студії має бути не звичайне ставлення якоїсь випадкової драми, а повсякчасне застосування і контроль принципів нашого театру, коли треба дати раду з конкретними завданнями.

В студії актори вільні від неміцної форми звичайного договору, вони створюють колектив, до якого, маючи однакові права і обов'язки, належать також автор, музика театру, режисер і завідувач кіносправи; ось ця група й вибирає п'єсу, в процесі товариських дискусій доходить згоди щодо тенденції ставлення, обирає собі відповідного режисера, сама розподіляє ролі і заходжується тоді коло праці, що її кінцевий результат — готове ставлення — не має ваги, більшої від самої підготовчої роботи, яка тривала тижнями і під час якої, в процесі теоретичних дискусій і на основі експериментування з матеріалом п'єси, з акторським персоналом і з технічним апаратом, може створитись тверда і монолітна воля.

В студії автор тісніше стикається з сценою, він, зіставляючи свою п'єсу з реальністю виконання, бачить її слабкі місця і плюси. Режисер пересвідчується, якою мірою можна здійснити свої наміри на сцені, звільнений актор приєднується до експериментування. Коли в звичайному театральному закладі ставлення п'єси

великою мірою визначає також термін, до якого вона має бути готова, коли в таких разі доводиться з самого початку робити, так би мовити, «на чисто», то в студії п'єсу можна переробляти і наново оформлювати майже стільки часу, скільки того хочуть. Тому п'єси, що їх ставлять у студії, обираються за цілком виразними поглядами. Інколи це буває твір, що його зміст іще треба випробувати. Драма або комедія може показатися гідним уваги твором з погляду проблеми, оформлення чи то подачі слова, проте в ній може не бути ще тієї достиглості і викінченості, що дозволили б запровадити її в репертуар вечірніх вистав. В такому разі студія дає авторіві можливість ґрунтовно дослідити свій твір і відповідно переробити його. Коли одного разу центр ваги полягає в літературнім експерименті, то іншого разу буває потрібним допомогти духовно пов'язаному з нашим театром і нашим світоглядом авторіві досягти внутрішньої ясності і самозрозуміння, вказати йому для його—в основі фалшивої—п'єси шлях, що ним він мусить іти, відповідно до свого власного визначення, і з якого він, мабуть, помилково зійшов саме в цьому творі. В такому разі студія повинна запліднити творчість письменника і допомогти йому стати на правильну дорогу, тоді як в іншому разі вибір спинається на п'єсі, яка, буди строною і викінченою, дає особливій можливості випробувати молодих акторів і новий характер ігри в старих.

Отже незалежність, незв'язаність студії є важливою передумовою її безперешкодної роботи. Вона не працює під безпосереднім зарядом театрального керівництва, її праця лише духовно пов'язана з ним. Вона свідомо повинна бути ареною, де відбувається рух, де готуються. Цьому завданню служать також курси, що їх читають членам студії, і доповіді, що мають своїм змістом істотні політичні і духовні проблеми сучасності: разом із тим, програма охоплює викладання мови, практики вивчення ролів, гімнастичні вирази. Навчальний план групує свій матеріал навколо кожної окремої п'єси, що її готуються ставити.

XVII

ЗУСТРІЧ З СУЧАСНІСТЮ

„ГОПЛЯ, ЖИВЕМО!“

3 3 вересня до 7 листопада 1927 року

Вибираючи п'єсу для першої своєї вистави, ми поминули готові твори. Ми хотіли — цього від нас завжди вимагали — почати п'єсою, що вийшла б з нашого кола ідей і була б разом із тим у найтіснішому зв'язку з сценою. Це була п'єса Вільгельма Герцого «Навколо прокурора». З погляду свого змісту п'єса мала б програмове значіння, була б чимось подібним до великого політичного ревію. Вона охоплювала весь період революції, що її рухові сили треба було показати на цікавій, з погляду політичного, особистості. Ми мали змогу проаналізувати на цій матеріалі суть листопадної революції, показати всі чинники її зростання і занепаду, — коротко сказати, розвинути в цій ревію проблеми, що були цікаві з погляду історичного і які все ще мали найбільшу, найактуальнішу чинність. В липні, під час моєї подорожі, надійшли перші сцени цієї п'єси, що її ми замовили Герцогові. Моє розчарування було безмежне. Нічого із того, про що говорилося разом, нічого, окрім мертвого, недраматичного і сухого переказу історичних документів. З таким самим успіхом я міг би покласти поруч «Vorwärts» і «Rote Fahne» і заходжуватись потім коло драматичного їх оформлення. Для цього мені не було потрібно платити 2.000 марок авансу. Ця неспроможність Герцого і короткий час, що лишився нам, примусили нас остаточно відкинути п'єсу, як річ для першої вистави, і вибрати іншу.

Ідеї ревію, що повстала з самого початку, найбільше відповідав шкід, що його дав мені на весні Толлер. Основним у нього було зіткнення революціонера, що пробув у божевільні вісім років, з світом 1927 року. Ця ідея теж давала змогу розкрити соціальне й політичне коріння цілої епохи. Але, як це завжди буває в Толлера, документальне перемішалося з поетично-ліричним. 115

Всі наші зусилля протягом дальшої роботи сходили на те, щоб дати п'єсі довести реалістичні підвалини. Не можна довести щось скероване проти буржуазного ладу, коли докази невірні, а це буває тоді, коли головну, вирішальну роль відіграє почуття. Уже під час першого читання, що відбувалося в червні 1928 р., особливо нападалися саме на постать «героя». Їй закидали пасивність і неясність у характері. Толлер визначає і вирізняє таку постать, виходячи з своїх власних почувань, з почуття власного «я», що неспокійно хитається сюди й туди в кожного митця, а в такого, що багато пережив і особисто перетерпів, як Толлер, це річ природна.

Отож драма, безперечно, потребує обох елементів, документального і емоційного, ліричного. Але для нас, для мети нашого театру і в почуття треба впровадити ясність, воно має дійти до свідомості глядача, зробитись видним з усіх сторін, немов покладене під скляну баньку; бо і почуття правлять нам лише за доказ для нашого світогляду. Самодержавних прав ми не можемо їм надавати.

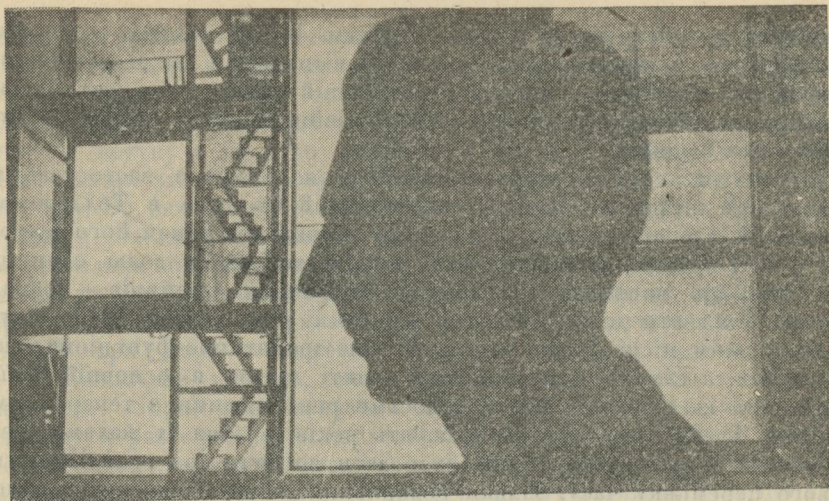
Цю вимогу, що відповідала моїм політичним позиціям, ставили й інші, при чому і вихідні точки були інші. Філософсько і педагогічно настроєний поет уже не відбиває у своєму творі самого себе: часи мистецтва, що оберталось навколо власного «я», вже минули. Тільки безособові, ділові стосунки межи автором і його постатями дають змогу вияснити їх духовну структуру, їх вагу та цінність.

Аналіза Толлерового героя неминуче мусіла довести до того кінця, який ми подавали на сцені. Та й нині, виходячи з диспозиції п'єси я не бачу нічого іншого. Остаточного рішення дійшли ми тільки після довгих дебатів і незчисленних пропозицій.

Томас так само ж мало є людина буржуазного світу, як і людина пролетаріату. Тема не показує нам шлях хитких елементів до революції. Тому й виглядало б фалшиво його самогубство. Томас — це анархічний сентиментальний тип, що логічно гине. Він є доказ від супротивного. Те, що він доводить собою, є божевілля буржуазного світового ладу.

Протилежні йому постаті, що персоніфікують позитивне в революції; це Єва тітка Меллер, а насамперед Кроль, стовідсотковий партієць.

Даючи головну роль Александріві Гранаху, я свідомо зробив «помилку» з тим, щоб обернути Томаса на пролетарський тип. Цим я відійшов від того Толлерового «героя», що його ми зустрічаємо в кожній його п'єсі; одночасно з тим я хотів показати, що ці дрібнобуржуазні настрої і дух є привілей не тільки інтелектуального.



Силует Піскатора на тлі оформлення до „Гопля, живемо!“

Важким балястом для матеріалу, що його я хотів заналізувати в п'єсі тверезо, ясно і судільно, була Толлерова мова. Роки його розвитку припадають на період експресіонізму і я сам знаю, як важко від цієї манери звільнитись. Але так само я далекий і від того, щоб не визнавати поетичного згущення мови. Проте, формулювання не повинне стати за самоціль. Воно завжди повинне бути функціональним, воно має посувати драматичну акцію наперед, підсилювати духовне напруження і не повинне стояти само собі, відбивати тільки себе. З цього приводу у нас із Толлером були довгі і вперті розмови. Цілими днями ми воювали за окремі пасажі. 1 серпня почались репетиції. Але п'єса була ще дуже далека від того, чого я повинен був вимагати від нашого першого програмового твору.

Одночасно з драматургічною працею треба було провести роботу коло режисерського примірника.

Вибором і групуванням місць акції Толлер уже вказав у п'єсі на соціальні перекрої. Отже треба було створити таку форму кону, яка б уточнила цю думку, втілила б її матеріально: конструкцію з кількома поверхами, що мала б багато різних площин для гри, положених разом або одна над однією, і яка повинна була символізувати суспільний лад. У проєкті ця конструкція мала справляти на глядача враження "судільного велетенського екрана, на

якому й демонструвався вступний фільм. В той момент, коли він ув'язується з драматичною грою, у відповідній місці (в'язниця, що потім обертається на камеру в першій сцені) мали відкривати чотирикутний виріз сцени. Отже — якнайщільніший зв'язок межі фільмом і сценою.

Структура сцени розрахована була на широке застосування фільму. В загальних рисах фільм згаданий був уже в Толлеровім рукописі, але опрацьовуючи п'єсу, ми значно поширили його ролю. Тут, як і завжди, ми керувалися думкою: зобразити долю одиниці як таку, що впливає з загальних історичних чинників — драматично пов'язати долю Томаса з війною і революцією 1918 року. Але в одній місці фільм має ще більше драматично-функціональне значіння, а саме, в центральному пункті драми, в основній ідеї: зіткненні ізольованої протягом восьми років людини з теперешнім світом. Треба було показати дев'ять років з усіма їх жахами, безумством і дурницями. Треба було дати поняття про грандіозність цього переміжку часу. Тільки, розкривши цю безодню, можна було надати тому зіткненню найбільшої сили. Окрім фільму, ніякий інший засіб не спроможен протягом семи хвилин розгорнути картину восьми безмежно довгих років.

Для самого цього «додаткового фільму» виник сценарій, що охоплював коло чотирьох сотень фактів і даних з данини політики, економіки, культури, суспільного життя, спорту, моди тощо. Для п'єси був виготовлений справжній фільморукопис, що забрав кілька тижнів попередньої історичної роботи. З цих рукописів, розроблених у драматургічному бюро, знову виникли справжні «кінокниги», що їх уклав керівник кіноздіймання до «Голя, живемо!» Курт Ертель і Сімон Гутман. Коло 3.000 метрів нового фільму пророблено для «Голя» Зрозуміло, що з усього цього була кінець-кінцем продемонстрована лише мала частина.

Разом із цим невеликий загін під керуванням Віктора Блюма розшукував увесь час по архівах великих кінотовариств автентичні кінострічки останніх десяти років. Це оточування старих і нових стрічок не могло звичайно не спричинитись до деякої непогодженості.

ГРА АКТОРА

Мені часто закидали, ніби я не режисер для акторів. Що ж, я можу заперечити цей закид тільки працею та, може, ще й думками акторів, з якими я разом працював.

Те, що критика часто відчуває в моїх ставленнях, як незадовільну акторську роботу, справді є непогодженість межі акторською школою нашої генерації і новою, незвичною архітектурою сцени, що в неї я ставлю акторів. Звичайно, що актор, звикши грати межі стоячими декораціями старої буржуазної сцени, лише дуже поволі знаходить стиль, адекватний до моєї сценічної апаратури. Це є справа довголітнього виховання, вишколу і досвіду. Акторів, що звик до буржуазної

сцени, моя апартура здається спершу чимось чужим, навіть ворожим. Він відчувається загубленим серед велетенських машинових споруд, які не створюють йому вигідного оточення для розвитку його індивідуальної творчості в усім її блиску. Важко звикає актор до точного вступу в ігру, до якого його змушує фільм. Діалог же на конвейєрі здається йому просто неможливим. Але все це тільки спочатку. Бо, звикши до цієї обстанови, він відчуває, що така сцена справді є для нього допомога, що вона підтримує його в усій його ролі, оскільки вона багатозначно включає його в загальне виконання п'єси. Але цілком смішним є твердження, що актор не може грати перед кінокартиною, що пласкість полотна суперечить його пластичній грі. Таке твердження є давно віджите; щодно мене, то я ніколи не розумів, чим пласкість фільму відрізняється від пласкості старої розмальованої куліси або проспекту. Навпаки, з досвіду я раз-у-раз пересвідчувався, оскільки живо і цікаво включається жива людина в живий фільм. Але ж, коли й на сьогодні відчувається ще дисгармонія, то причина цьому полягає в тім, що не виробився ще належний для нової сценічної апаратури стиль гри.

Це щодо гри актора. Проте цей стиль не можна відокремити від розуміння суті акторської гри взагалі. В іншому місці я вже пояснював, які завдання актора вбачаю я в рядах революційної сцени. П'єса «Гопля, живемо!» була дуже добрим, зразковим прикладом. Ролі в ній були гостро контрастовані з погляду класового: група класово свідомих пролетарів, тип соціально-демократичного партійного урядовця, що висунувся наперед (його персоналізував собою Кільман) прошарок нових багатіїв, тип буржуазії, що грається в ліберальність і, нарешті, група осіб з «ансієн рєжіме», старе дворянство, що його персоналізував граф Лянде і майор поліції. Кожна ролі в цій п'єсі чітко й підкреслено виявляла певну суспільну верству.

Найбільше важили тут не індивідуальні нахили, не індивідуальний комплекс, а тип, представник певних суспільних і економічних поглядів. Виїмком були тільки дві постаті: трагічний і комічний герої п'єси: дрібний буржуа Пікель, що шукає ідеального втілення республіки, і робітник Томас, що прагне довершення революції. Але ці дві постаті, позбавлені класового кореня, тим виразніше підкреслювали суспільні зв'язки інших персонажів.

Завдання актора були ним визначені наперед. Свідомо повинен був кожний носитель ролі почувати себе представником певного суспільного шару. Я пригадую, що під час репетицій багато часу клали на те, щоб з'ясувати кожному акторові політичне значіння тексту. Опанувавши ідейний матеріал, саме цим кожен артист міг надати своїй ролі значности і ваги.

ОСТАННЄ ГОТУВАННЯ

Протягом чотирьох тижнів перед прем'єрою робота кипіла і вдень і вночі в усіх приміщеннях театру на Ноллендорфплад. На сцені провадилися репетиції, надворі монтували частини велетенських залізних конструкторів. В бюрох, де виправляли і пристосовували рукопис, інформували пресу, вербували абонентів, накидали афіші і опрацьовували «окремі відділи», товпився щораз більший потік відвідувачів. Безнастанно приходили інтерв'юєри, фотографи, співробітники газет, художники, актори; раз-у-раз дзвонили телефони. То було справжнє пекло роботи. До цього додалися щоденні засідання, де складали драматичний колектив, накидали і редагували програмові декларації, розглядали особисті претензії, скарги й суперечки. Багато чого можна було тоді опрацювати тільки позверхово, тільки накидати, а багато чого і взагалі треба було відкинути, виходячи з тих безпосередніх завдань, що їх ставила перед нами перша п'єса.

Особливу вагу мала для нас перша програмова брошура. Саме програмові брошури мали іншими засобами продовжити і поглибити вплив ставлення. Ми не хотіли обмежитися на перелікові акторів і на беззв'язкових поясненнях, як це звичайно буває, при чому в крайнім разі додають іще невеликий філологічний екскурс. Наші програми повинні були подати документальний матеріал іншого характеру, що зробив би ще яснішим і недвозначнішим для глядача політичні висновки, що випливали з п'єси.

Гостро сперечалися з приводу першої статті в першій програмовій брошурі, що її склали Газбарра і Лянія.

ПРЕМ'ЄРА!

З вересня 1927 року «Театр Піскатора» вперше підняв завісу. По кількох тижнях праці головною думкою в мене було: тепер уже нічого не змінити. Робота була зроблена, хоча багато в чому ще не закінчена, неопрацьована в дрібницях. Ще ввечері, коли мала йти призначена на сьому годину прем'єра, за чверть до восьмої я надібав у сутережах Газбарра і Гутмана, що з'єднували частини додаткового фільму, який мали демонструвати там, угорі, о восьмій годині. Я особисто давав розпорядження ще під час вистави і використав навіть великий антракт, щоб спробувати доробити кілька кінцевих сцен. Коли за чверть до сьомої публіка вже стояла в коридорах, ми ще пробували кінцеві картини фільму.

Склад публіки, що прийшла на прем'єру, справді був незвичайний. «Vorwärts» (число з 5 вересня 1927 р.) писав так: «На однім боці—чиста публіка, що для цього святного вечора обрала фрак і смокінг, та дами, що одяглись у зимові хутра, завчасно вибивши

з них міль, і прикрасились, можливо вже спланираними кольє, а на другім боці—одягнені в ситець і штани для мандрів, в шіллерівських комірцях, здорові й засмагли юнаки і дівчата! «Vorwärts» забув лише додати, що саме ця молодь і репрезентувала «окремі відділи», на які він перед тим нападав, як на зелених крикунів не знаючи міри своєму глузуванню. Це були ті, що з першої вистави зробили політичну подію. Коли після сцени в'язниці і останніх слів тітки Меллер («Лишається тільки одне: або завіситись, або змінити світ») завіса спустилась, пролетарська молодь несподівано заспівала «Інтернаціонал»; ми всі підхопили його стоячи, доспівали до кінця — на великий подив «чистої» публіки, яка хоча і свідомо платила до 100 марок за місце в «Комуністичнім погромнім театрі», але ніяк не думала, що вечір справді скінчиться політичною демонстрацією. Помітне здивування, часом неприємне, часом вимушено веселе, пройшло по рядах партеру.

Ми не думали, що п'єса може бути в репертуарі більш, як три тижні. До самого ранку ми чекали на перші газети. Преса не могла сказати нам про п'єсу нічого нового: ми вже передніше зробили собі різні закиди, навіть, вдсятеро більші. Потім з'явилися, одна по одній: «Vossische Zeitung», «Tageblatt», «Börsen-Courier», «Morgenpost», «Rote Fahne» — політичні і естетичні оцінки, різні міркування, але в цілому наша робота була вхвалена. Політичний театр, як такий, ствердив своє існування, і з почуттям безмежної втоми, що заступила попереднє напруження, ми пішли додому, щоб виспатися нарешті після чотирьох довгих тижнів пекельної роботи.

ДУМКИ В ПРЕСІ ПРО „ГОПЛЯ, ЖИВЕМО!“

Політичні оцінки

Що цей твір є вино, цього сказати не можна. Певне одне: це є ліки... Тут здійснюється вимога пропагувати сценою... мистецтво з певною наукою буде, мої дорогі, дуже важливим для майбутнього (і там буде і гарне, і кепське мистецтво). Держіться в тому разі гарного мистецтва.

Альфред Керр
(«Berliner Tageblatt»)

На стару мірку міряли б так: суха п'єса, але захватна режисерська робота. Але новий театр Піскатора вимагає іншої мірки. У своїм театрі виступає він, з усією одвертістю, як агітатор політичної партії, що бачить

Художні оцінки

Чи це поема—чи це драма—чи це погана пісня, бо це політика? Гірка відповідь на ці і багато інших питань: папір, і тільки папір... Але, певне, яка незвичайна сила у Піскатора, коли він, орудуючи таким негодящим матеріалом, міг вибухнути таким яскравим полум'ям, що ми, усупереч усім критичним запереченням, лишили театр схвилювані.

Фелікс Голлендер
(«8-Uhr-Abendblatt»)

у театрі ніщо інше, як засіб пропаганди... Але саме тому, що він на висоті своїх сил, що йому не бракує нескромності зсунути мистецтво з його рейок, він, певне, недовго буде таким скромним, щоб зостатися пропагандистом своєї партії.

Монті Якобс
(«Vossische Zeitung»)

Коли до цього часу весь занепад нашої театральної справи хотіли схарактеризувати одним словом, то говорили: «ревію». В суботу це слово дістало другий ступінь порівняння і звучить воно «Піскатор».

(«Tägliche Rundschau»)

До чого взагалі все це? Хіба це театр майбутнього?.. В дій виставі буквально б'є нахабна і брехлива політична тенденція. В кожнім слові, в кожній картині — розперезане більшовицьке цюкування. Все, що іншим святе, з неймовірно западністю втоптується в багно. Не меншою мірою слугує цьому й «музика» Едмунда Майзеля, що навіть з нашої «Deutschlandlied» зробив якийсь котячий концерт. («Kreuzzeitung»)

Відкриття театру Піскатора сильно порушило гостру проблему нашого безталанного культурного розвитку. Поняття моральності, релігії, внутрішньої піднесеності, естетики, душевного заглиблення взагалі, здається, не будять уже співчуття. Роз'ясна робота і оборона проти підкладання мін під наше культурне життя не повинні завмерти. Велику роль відіграє при цьому християнське виховання нашої молоді.

(«Deutsche Tageszeitung»)

Загалом, з боку буржуазної преси ми мали доброзичливе ствердження нашого закладу; щоправда, те ствердження вельми підкреслювало художній бік і часом навіть відгонило спробою віддалити мене і театр від політики. Отже — цілковите нерозуміння глибоких зв'язків межи політичним світоглядом і художніми виразовими формами. Що ці речі не можуть існувати окремо одна від однієї, що хоча я міг би «цікаво» поставити в буржуазному театрі будь-яку п'єсу, але нова форма моєї сцени, «технізація»,

Захоплює вставна пісня Вальтера Мерінга. Захоплює полум'яна, повна піднесення сигнальна музика Едмунда Майзеля. Захоплює початковий фільм, що його уклав Піскатор.

Альфред Керр
(«Berliner Tageblatt»)

Цього року світ належав Толлерові. Але в дорозі до театру цей світ втратив знову свою чіткість. Контури спливаються. Мова блідне... Піскатор вільний від цієї романтики. Він не знає хитань. Він ставить «затишний» стиль Толлера на крицеві конструкції і помости своєї сцени. Цей сценічний апарат з пересувними прозорими стінами, з проєкційними площинами і фільмовими полотнами ззаду і спереду творить усе... феноменальна технічна фантазія робить чуда.

Герберт Спрінг
(«Berliner Börsen-Courier»)

З цілковитим правом можна назвати автором п'єси Піскатора так само, як і Толлера. Він проробив колосальну роботу. Що з технікою іноді не все було гаразд — це зрозуміло. Цей великий і складний апарат повинен попереду ще увігратись. Але силу генія можна було помітити цілком ясно.

Манфред Георг
(«Berliner Volkszeitung»)

запровадження кіна, виникнення самостійних конструкцій, тощо неможливі без життєдайної основи революційного соціалізму — всього цього настроєна зичливо до мене особисто преса, звичайно, намагалась з усіх сил не бачити. Цю позицію найкраще можна було б схарактеризувати так, що буржуазна преса намагалась естетично сприйняти політичний поштовх, скерований проти неї і її класи, намагалась прикласти художню мірку, належну тільки до минулої доби, поспиталась критично оцінити щось таке, що поки що не давалось порівняти ні з чим, для чого ще не було мірки.

XVII

СЕГМЕНТАРНО-ГЛОБУСНА СЦЕНА

„РАСПУТІН, РОМАНОВИ, ВІЙНА І НАРІД, ЩО ПРОТИ НИХ ПОВСТАВ“

3 12 листопада 1927 р. до 20 Січня 1928 р.

Коли б «Гопля, живемо!» не мала успіху і коли б ми, як гадала відразу по прем'єрі, змушені були б зняти п'єсу за два тижні з репертуару, то ми не могли б дозволити собі ставити як наступну п'єсу такий великий і важкий твір, що їм був «Распутін».

Щодо прийняття для ставлень «Распутіна»: Нам було ясно, що ми взялися до дуже ходової речі. Нас цікавив матеріял, виникнення російської революції. Але дивлячись на події „згори“. Розпад панівних клас, гниле, перестигле. Далі педагогічний момент: після речі, що трактувала німецьку революцію („Гопля“), показати глядачам російську.

Драматичні твори з того боку доходили до нас, на протилежність теперішнім часам, дуже скупі. А те, що доходило, було з погляду політичного сумнівним, бо в ньому бракувало загальних передумов (як у Ердмана в „Мандаті“) або детально зачіпало надто специфічні російські проблеми. Інші п'єси, так звані „агітки“, можливо цілком відповідали своїй меті по той бік кордонів, але для нас вони були занадто відверті і примітивні своєю тематикою. Тільки на кінець сезону, надто вже пізно для нас, надійшли до нас твори Кіршона, Іванова, Треньова і інших.

Виходячи з поглядів нашої публіки, що її ми, як нам думалося, до певної міри уже знали, ми вважали «Распутіна» за річ щонайменше придатну. Значний матеріял, захватний і цікавий хід п'єси, чіткі і переконливі характери. Драма мала лише одну вадку, щоправда, основну, а саме ту, що робила з неї «козир»: вона обмежувалась на особистій долі Распутіна. Хоч яка цікава була постать «старца», але ми повинні були виходити не з цікавих особистостей, а з історичного матеріялу. А матеріялом була доля Європи 1914 — 17 років.

В програмовій брошурі до «Распутіна» Лео Лянія писав про наше розуміння теми:

ДРАМА І ІСТОРІЯ

«Історія? Для нас? Що вона може значити для нашого часу, до краю виповненого найважливішими проблемами, прикметними явищами і фатальними подіями. Наша сучасність не потребує, щоб воскрешали мертвих героїв, бо вона без жалю скинула з п'єдесталу живих і тільки саму себе визнає за відбиття боротьби соціальних сил, боротьби грандіозної і жорстокішої, ніж усі війни і битви колишніх часів. Коли ми серед цього шаленого виру наших днів спиняємось і оглядаємось назад, то це тільки тому, що бачимо минуле таким самим політичним, як і теперішнє. Історична драма для нас не трагедія долі якогось героя, а політичний документ доби.

Відмовитися від цих політичних документів значило б відкинути досвід і знання, що їх здобули кров'ю і незчисленними жертвами цілі покоління до нас. Але ми не можемо обмежитись розглядом історії тільки з погляду історичного. Історична драма не є для нас тільки культурна справа: лише залежно від того, оскільки вона життєва, може вона перекинути містка від минулого до теперішнього і звільнити сили, покликані надати обличчя теперішності і найближчій прийдешності.

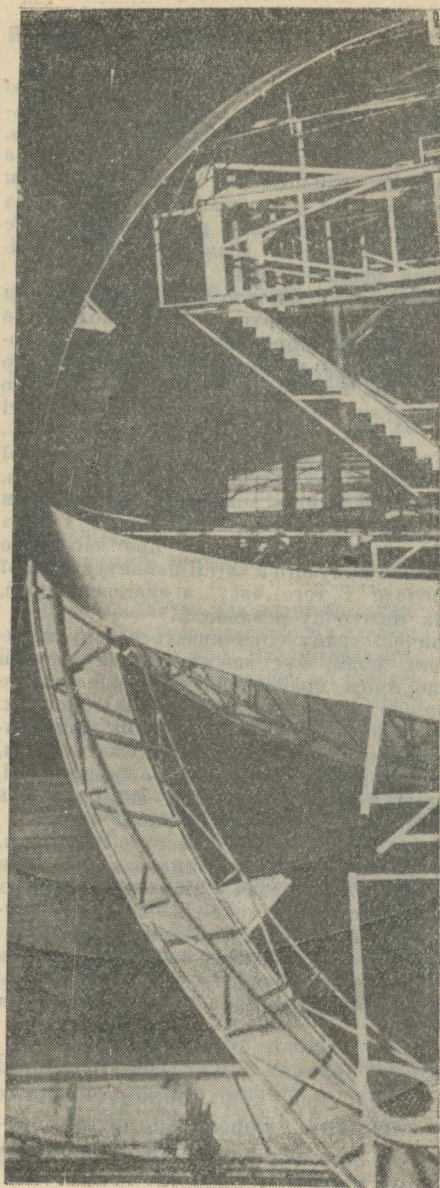
Де кінчається історія і де починається політика? Для нашої історичної драми такої межі нема. Селянська війна, французька революція, комуна, 1848 рік, 1813 рік, Жовтневе повстання — всі ці події ми можемо переживати тільки в їх стосунку до 1927 року. «Смерть Дантона» і «Флоріан Гейер» промовляють про історичний матеріал стільки ж, скільки і про час свого виникнення. А ми хочемо бачити документи минулого в світі найактуальнішої сучасності, ми хочемо бачити не епізоди з того часу, а виникнене ціле, хочемо бачити історію не як тло, а як політичну реальність.

Ця принципова позиція щодо історичної драми спричиняється до цілковитої руйнації дотеперішніх драматичних форм; тут важить не внутрішній розвиток драматичного процесу, а по змозі правдивіше і ширше епічне розгортання епохи, починаючи з її коріння і кінчаючи останніми відгомонами. Драма має для нас вагу лише оскільки вона може бути засвідчена документально. Цьому документальному поширенню і поглибленню служить фільм, беззнаєнне розривання зовнішнього процесу проєкціями і сценами, які, будучи вставлені межі актами і вирішальними поворотами акції, стають картинками, що їх прожектор історії вирізує в найгустішій п'їтмї часу.

В данім разі нас обходила не тільки авантюристична постать Распутіна, змова цариді і трагедія Романових. В данім разі перед очима мав повстати уривок світової історії, що її героєм був кожен глядач у партері і в ярусах театру в такій же мірі, як і російський чудодійний чернець. Бо ж у шансах коло Стоходу і в Карпатах вони були не тільки глядачами, але й чинниками великої драми краху царату, вони допомогли визначитись тям соціальним силам, що з них виросла нова Росія, вони творять замкнену діїстє; відвідувачі театру 1927 року і Распутін, Романови, війна і нарід, що проти них повстав».

Оселившись в першій половині вересня коло Берліну, щоб оподаль від театрального життя заходитися коло опрацювання п'єси, ми насамперед узялися до вивчення джерел. Спочатку перечитав я спогади французького посла Палеолога, що в певному розумінні стали для нас за провідну нитку.

Ця книга була такою цінною для мене тому, що Палеолог не обмежується в ній тільки поширенням двірських спліток і змалю-



ванням суто російських справ, а намагається окрім того кожного, з першого погляду місцеву, подію з'ясувати міжнародними політичними і воєнними акціями. Ця книга настирливо викликала в мені поняття неминучості, тісної пов'язаності всіх подій тих років. Я побачив, що навіть найнезначніші політичні інтриги і шахові ходи Распутіна не можна з'ясувати, не повертаючись до англійської політики в Дарданеллах або до воєнних дій на західному фронті. В моїй уяві уперто виникала вся земна куля, що на ній, тісно переплітаючись і взаємно одна від однієї залежачи, розвивались усі події.

Наслідками цього читання були дві речі: конструкція для п'єси мала форму земної кулі або щонайменше півкулі і — розширення долі Распутіна до огляду долі цілої Європи. Ми заходились коло опрацювання п'єси, виходячи саме з цих двох поглядів.

Поширення матеріалу, руйнація основних тісних форм драми були можливі тільки через запровадження нових сцен. Цей величезний матеріал можна було розчленити, виходячи з трьох поглядів: воєнно-політичного, економічного (з одного боку) і революційного, що репрезентував пролетарські контрсили (з другого бо-

ку) — то були три головні лінії, що їх треба було пррвести через початкову редакцію п'єси. Для цього насамперед треба було розкласти матеріал хронологічно, розмістити за датами всі історичні події, що відбувались у той же час, як і події п'єси. Уже це завдання, що його повинно було виконати драматургічне бюро, значно перевищувало підготовчу роботу до «Гопля, живемо!». Ми уклали «Календар». З хронологічного перегляду виступали, як при математичному завданні, пункти, в яких загальні політичні події збігались з епізодами п'єси. До поворотних моментів акції ми долучили нові картини. Загалом до восьми корінних сцен п'єси додано дев'ятнадцять нових, п'єса в закінченому вигляді охоплювала весь час з початку 1915 року і до жовтня 1917 року.

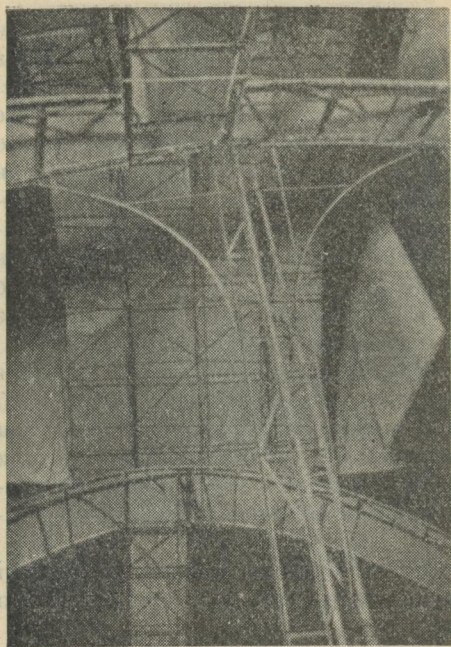
Про текст для нових сцен подбали, працюючи разом, Газбарра і Лео Лянія. Як саме, це ясніше покаже їхнє опрацювання першої дії.

В основній редакції перша дія драми Толстого охоплювала три сцени. Вони відбувались у кімнаті Вирубової, довіреної особи цариці в Царському Селі, у квартирі Распутіна в Петербурзі і в царській ставці. Дія кінчалась повітряною атакою німецьких цеселів на царську ставку.

В нашій обробці за короткою авторовою сценою в кімнаті Вирубової йшла картина в трактирі петербурзького передмістя, що малувала розпачливі настрої мас.

Сцена мала показати зростання революційної хвилі, що поняла маси великих міст після переможного німецького наступу під керівництвом Гінденбурга і знищення 10-ої російської армії. Сцена в трактирі відбувається в березні 1915 року і щодо свого часу притикалася до першої сцени, цілком відповідаючи атмосфері тих днів. Сцена, що кінчалась прокльонами зрозпачованих робітників на адресу Вільгельма II, переходила в «сцену трьох імператорів», що згодом здобула собі широку славу. Ця картина, що її Лянія, так само як і попередні, написав, базуючись виключно на історичних документах, мала змалювати владущих монархів Європи, як зняряддя на службі панівним економічним інтересам своїх країн (цим вони справді й були), показати їх як підручних, як представників тих економічно погужних верстов, що з'явилися в наступній сцені і яким у дальшій сцені протиставлявся в особі Леніна представник свідомого пролетаріату, що працював задля революції. Наступні сцени були також змонтовані зісторичних документів (витяги з промов Леніна в Ціммервальді, славнозвісної першої конференції інтернаціоналістів у вересні 1915 року).

Тільки після цих нових проміжних картин йшла друга оригінальна сцена драми — березень 1916 року, під час великої спроби росіян зробити прорив межі Двіною і Березіною, щоб допомогти французам



Вигляд середини бані глобусної сцени

під Верденом. Тільки цей воєнно-політичний момент робить зрозумілим напосідання Распутіна на мирі.

Різним напрямкам громадської думки в Росії і думки царського двору, що прагнули миру, в дальшій сцені трьох промисловців ми протиставили сили, що підохочували продовжувати війну разом із спільниками, персоніфікованим представникам важкої індустрії — тобто зброєнь Круппа, Крезо і Армстронга. І ця сцена була також монтажем; вона творила контраст межі реальними економічними вимогами промисловости і ідейними цілями війни та гаслами її герольдів. До неї притикалася сцена Гайга і Фоша,⁴ нарада межі двома головнокомандувачами спільників під час великого наступу на Соммі.

Тільки після цього йшла оригінальна сцена в царській ставці з нападом цепенів, що її доповнювала сцена з дезертиром, короткий монолог, що згадаю тут задля курйозу — Брехт, Газбарра і Лянїя накидали в десяти різних редакціях, аж поки нам здалося, що пощастило з найбільшою переконливістю схарактеризувати втому російського війська з війни.

В такий спосіб була поширена вся п'єса. До первісного її кінця — вибуху лютневої революції і арешту царського подружжя — ми додали дві дальші картини і протягли тим акцію до жовтня 1917 року, коли владу захопили ради — момент, що його вивершує славнозвісна промова Леніна на другім всеросійськім з'їзді Рад.

Ідея і побудовання проміжних сцен базувалися на глобусній конструкції, що мала не тільки символічне значіння, але й практичну мету. Я уявляв собі таку форму сцени, що зробила б незалежними від завіси всі ті численні швидкі перетворення, які були нам потрібні. З блискавичною послідовністю повинні були відкриватись і закриватись окремі сегменти півкулі, при чому півкуля

в цілому щоразу оберталася на тимчасову сцену. Але технічні можливості, як і завжди, були недостатні рівняючи до ідеалу.

Я мав на увазі рухливу, елегантну машину, що працювала б швидко і безгучно, а не те, що характеризував згодом не без рації Альфред Керр, як «черепаху з сірого брезенту, що поволі волочилась». Уже сам натягнений на крицевий кістяк брезент (справді, то був дуже дорогий матеріал для аеростатів, який, щоб на ньому можна було демонструвати фільм, вкрили срібним шаром, що забрало теж багато коштів) викликав до себе мою недовіру. Але, як і завжди, я мусів скоритися перед компетентними аргументами мого завідувача технічної частини і перед кошторисними сумнівами мого ділового директора. Згодом же і виявилось, що в дешевшій конструкції прикріпити і відсувати металеві завіси над окремими сегментами сцени можна було тільки з величезними труднощами. Вони були повсякчасною загрозою (під час одного з перших ставлень одна велика завіса навіть відірвалась; оскільки ж обертове коло рухалось, була небезпека, що її викине в глядну залю; запобігти цьому пощастило тільки завдяки притомності духу в Аридта — одного з робітників сцени). Потім ми взагалі відмовились від завіс для великих сцен і в'їздили на сцену з відкритим уже вирізом. Особливо болючим місцем була верхівка півкулі, що її можна було за допомогою електричного лівару підіймати в софіти. І в данім разі я уявляв собі швидке і безгучне підіймання і спускання (це робилося для того, щоб створити вгорі на кулі своєрідну площину для гри). Ще й сьогодні бачу я всіх нас на першій пробі цієї частини; всі з острахом втупили очі в годинники. Обіцяне «швидке» підіймання верхівки до першої галерії тривало під час перших спроб не менше, як сім хвилин. Мотор при тому творив такий шум, ніби працював крант, що



Глобус на обертівій сцені

підіймає вугілля в гавані. І я — певне, як і завжди — підвівся з словами, що, на жаль, стали у нас надто поширеними: «Що ж, в таких обставинах ми, звичайно, не зробимо театру». Людина стороння, що бачила часто недостатні (саме в царині технічній) наслідки, не мала уявлення про те, з якою силою перешкод мусіли ми боротися, запроваджуючи в апаратурі щось нове, навіть коли то була якась дрібниця.

Я не маю сумніву, що збудування нового театрального приміщення, відповідного до наших вимог, з часом вийшло б і дешевшим і раціональнішим з усякого погляду.

ФІЛЬМ

Своєрідного наслідку досягли ми, поєднавши глобус із фільмом. Спочатку була думка, що глобус покалічить кінокартину так, що годі буде щось пізнати. Отже, щоб хоча почасти запобігти спотворенню, до якого могла спричинитись опуклість глобусу, я звелів проробити забарні спроби, чи не можна буде посилати фільм з першого яруса через систему вставлених у труби призми. Все це, як вийшло, було цілком зайвим. Саме опукла поверхня створювала картину своєрідної пластики і живости.

Окрім кулі, я мав до свого розпорядження ще й рівний — звичайний екран: то було полотно, що пов'язувало верхівку кулі з тією площиною для гри, що втворювалось, коли піднята була верхівка. Далі, я, так само як і в «Гопля, живемо!», використовував серпанок перед коном; цього разу я нарешті додав так званий «календар».

Цей календар був обтягнутою полотном рямою, що мала 2¹/₂ метри завширшки і на весь виріз сцени заввишки; його можна було дуже легко посувати вперед і назад від правої сторони сценічної рями. Своім виникненням він завдячує неможливості охопити історичний матеріал самими-но сценічними засобами так широко, як я хотів це зробити. Саме для багатьох воєнних і політичних подій, що мали в п'єсі свою драматичну функцію, був потрібний особливий засіб, що за його допомогою я міг би, по змозі симультанно, додати до гри всі ці моменти. Календар був до певної міри блокнотом, що на ньому ми безнастанно документували події драми, робили примітки, вдавались до публіки, тощо.

Знов, як і при «Гопля», почався великий організований похід на архіви фільмових товариств. Але цього разу нам довелося боротися з значно більшими перешкодами. Завідувачі архівів за цей час зрозуміли, яким цілям мають служити їх некривдні самі з себе уривки картин. А можливо, що за цей час, дано знак згори — особливо в підприємствах Гугенберга. Зате нам багато допомогли цього разу росіяни, що саме тоді уклали з витинків старих тижне-

вих кіножурналів фільм під назвою «Загибель дому Романових». На жаль, цей фільм не міг заглиблюватися в історичне минуле далі від 1910—11 років, тоді як мені потрібний був для початку історичний огляд від виникнення царату і до останнього дня — і саме для того, щоб протиставити грозу російської революції, що налетіла, здавалось, так безпосередньо, нескінченності і тяжкій повільності її розвитку.

Наш «фільмовий загін» накинувся тому на всі картини, що будьколи мали дочинення до російського матеріалу, і протягом кількох тижнів проробив коло 100.000 метрів, відповідних бинд.

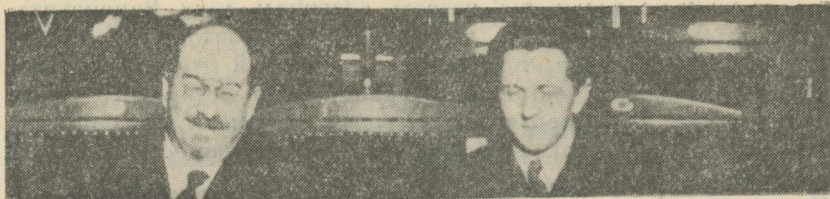
До цього додався ще незмірно великий матеріал тижневих реву культурних і природознавчих фільмів, який теж треба було випробувати.

ФУНКЦІЯ ФІЛЬМУ

Поучний фільм подає об'єктивні факти як актуальні, так і історичні. Він повчає глядача своїм матеріалом. Ні в чого не можна вимагати, щоб він був добре знайомий з предками Миколи II, з історією царату, з значінням російського православ'я. Але глядач, коли він хоче зрозуміти п'єсу, повинен бути добре обізнаним з усім тим (я, звичайна річ, лишаю поза увагою тих, які за всяку ціну хочуть залишитися невігласами і дивляться на театр, як на справу «avant coucher ensemble»)¹. Поучний фільм поширює матеріал в просторі і в часі. Для того, щоб цілком «висвітлити» постать останнього царя, змалювати його, як кінцевий випадок довгого ряду поколінь, що їх характеризують убивство, божевілля, ошуканство, розпуста і містика, мені потрібен був генеалогічний нарис дому Романових (не для того, щоб тенденційно обмовляти «імператорів і королів», не за для «більшовицького дькування»). Глядач не повинен був розглядати царя як одиничне і випадкове явище. Тому я почав «Распутіна» з примітивної лекції з історії, з царських портретів, до яких календар докидав свої слова: «умер наглою смертю», «умер з божевілля», «вкоротив собі віку». Коли цей ряд кінчається, прожектор вирізує в темряві світляну постать останнього Романова. Фільм гасне. Несучи в собі трагічну долю свого дому, з'являється Микола II — постать, що стала вже символом; за ним зростає велетенська тінь Распутіна — його доля. Цим дано і зміцнено поняття, що їх розгортає п'єса в дальшому своєму розвитку. Але й революція 1917 року не повинна була справити враження одиничного, випадкового явища, і їй треба було подати для свідомості, як невідпормий наслідок розвитку, що тривав сотні років. Злидні, голод, дурість, гніт і задурені в крові повстання треба було показати як мотив, що раз-у-раз повторюється, шириться і нарешті вибухає тріумфальними фанфарами 1917 року. Це становило другу частину фільмового прологу, що охоплював факти і події аж до тієї історичної ситуації, з якої починалася п'єса. Після останньої картини, що малювала марний наступ російських полків у Карпатах, сцена відкривалась — відповідна з погляду часу атмосфера для перших слів була створена.

Драматичний фільм втручається в розвиток дії. Він заступає епізоди. Але тим часом, як сцена марнує час на пояснення, діалоги, події, фільм

¹ «Перед тим, як лягти разом у ліжку».



А. Луначарський та Е. Піскатор на пробі „Распутіна“

кількома перебіжними картинами висвітлює ситуацію п'єси. Саме такою мірою, оскільки це потрібно: військо бунтує — покинуті рушніці, вибухає революція — на автомобілі, що шалено мчить, червоний прапор тощо. Фільм демонструється межи сценами і на сценах (одночасно), на газовій завісі межи сценою і публікою: коли царяча благає дух Распутіна поради́ти їй, в цей час революційні полки вже йдуть на Царське Село (у «Старому театрі» в цій місці з'являвся верхівець із відповідною звісткою). Піднесення одиничної сцени на ступінь історичного. Цей фільм, цілком зрозумілий і недовозначний у своїй функції, веде до третьої категорії, що виступала в «Распутіні» чіткіше, як у «Гюґо», а до того ж почасти із новим значінням.

Коментарний фільм супроводжує дію хорично. Дібольд просто порівнює його з античним хором. Фільм безпосередньо говорить до глядача, звертає увагу на важливі повороти в дії («Цар йде на фронт, щоб стати на чолі своїх армій»). Він критикує, обвинувачує, подає важливі дати, часами безпосередньо провадить аґітацію.

В цій функції фільм виступав у «Распутіні», як календар. Був оптичним словом. Більше за те — щоб давати пасивну копію подій, утворювався новий контраст, патетичний і сатиричний.

„...Так чергуються в грецькій драмі реалістичний принцип з ідеалістичним... так чергуються в античній сцені гра з хором...! фільм у драмі Піскатора був би сучасним хором, тільки, що фільмованому хорові припала саме реалістична частина, а розмовним сценам — ідеї“.

Бернгард Дібольд, „Драма Піскатора“.

словців. Тут фільм був документом, промовляючи одночасно з тим і своєю власною мовою. Він протиставляв картину слову, що лунало на сцені. Коли представник Крупна заходив козирем («Ідеться про рятуюнок німецького єства»), представник Крезо гримів, що: «Треба боронити демократію і цивілізацію», представник Армстронґа заявляв: «Ми боремся за волю світу», а за ними видко було димучий ліс різноманітних димарів тяжкої індустрії, тоді завдяки (сатиричному) контрастові розкривалася, оголювалася до самого коріння суть імперіалістичної війни. Так само, як і в «Грозі над Готляндом» (див. ст. 76), застосував я фільм у «Распутіні» і як проєкцію долі в майбутнє.

ВІДГОМІН „РАСПУТІНА“

Судові процеси

З усіх вистав того сезону, та і взагалі з усіх моїх ставлень, драма «Распутін» збудила найбільший відгомін, справила найнедвозначніше вражіння. Якщо до того часу критика і буржуазна публіка раз-у-раз намагалася естетичними оцінками затерти політичні наміри моїх ставлень, пересунути дискусію на площину «чистого мистецтва», то після «Распутіна» це було вже неможливо. В тому, що ставлення це розцінювано цілком однаково, як «політику», що воно, ще більше, ніж фейлетоністів і політиків, цікавило також і суди, я вбачав істотну перевагу саме цього ставлення і доказ тому, що в данім разі мені пощастило здійснити свої наміри найчіткіше і найясніше. Те, що спонукало нас виставити цей твір, а також мету і форму його опрацювання виправдав відгомін, що його викликало це ставлення. Театр став за політичну трибуну, і з ним треба було розмовляти політичною мовою.

Почалося з того, що на арену вийшла юстиція. Вперше з доручення генерального консула п. Дімітрія Рубінштайна.

П. Рубінштайн, таємний фінансовий радник колишнього царя, директор паризького банку, заявив протест щодо зображування його в театрі Піскатора, бо він, мовляв, почувается ображеним у своїй честі способом характеризування його в згаданій драмі. Нам надіслали розпорядження, що покищо боронило нам під загрозою великого грошового штрафу виводити на сцену Рубінштайна.

Під час перемов з адвокатом п. Рубінштайна ми погодились на тому, щоб справу з вимогою Рубінштайна розглянув суд загальним порядком; суд мав розв'язати питання з тимчасовою заборonoю і нашим протестом проти неї; як свідків, ми запропонували запросити великого герцога Людвіга Гессенського, банкіра Макса Варбурга, банкіра фон-Бенкендорфа, Гінденбурга, штатс-секретаря Курта Бааке, колишнього російського шефа жандармів Белецького і інтимну подругу цариці Анну Вирубову. До вироку суду ми висловили готовість випускати на сцену банкіра Рубінштайна просто як п. Дімітрія Оренштайна. Цю поступку з мого боку п. Рубінштайн відвоював у мене багатогодинними переговорами, що були веселою розвагою в нашій серйозній праці. Вони заслуговують на те, щоб їх переповісти детальніше; отже й даю я слово Лео Лянії, що зафіксував у щоденнику всю цю справу з Рубінштайном.

Ясновельможний Рубінштайн

Рубінштайн з'явився до Піскатора. Щовечора він приходив до театру, щоразу купував місце в перших рядах партеру, і протягом одного тижня

став у театрі відомою особою—не скоро знайти такого зацікавленого відвідувача. Дивування каспрки було безмежне: «Хіба вас учора не було тут?»— «Так, але вистава прекрасна, я повинен подивитися ще раз». І, в супроводі порт'є, що вітав його, він проходив у партер.

Так тривало майже тиждень, аж нарешті він знайшов дорогу до Піскатора, щоб з ним поговорити.

І ось він увійшов до бюро дирекції, маленький і присадкуватий чоловік років на сорок, з гострим карлючковатим носом над шорсткими губами—єврейський Наполеон—і затопив Піскатора вогненним потоком свого загіртого красномовства.

— Все це неправда—цей Толстой негідник—я був шпигуном? Я? Тільки моє миролюбство! бо я був проти війни. Пішов до царя: «Ваша Величносте, сказав я, війна—це безумство, мир—це було б правильно, а німецьких вкладів я не дам». — «Рубінштайн, — сказав царь, — тобі не треба втручатися!» — «Звичайно, що я буду втручатися, німецькі вклади належать приватним особам, я їх не дам». Приходжу до французького посла Палеолога; а цей малий чоловічок говорить, що мене підплатили німці. — «Ще одне таке слово, Палеологе, і я тобі тут же дам пару ляпасів», — сказав я. — Я тільки ділок, я ніколи не був політиком, я хочу робити свої справи, а як мені робити їх у Франції, коли там угорі, у вас на сцені, в одій п'єсі «Распутін» — що цей Толстой знає про те, що я зробив з Распутінем!.. Як можу я робити в Парижі справи, коли газети пишуть, що я виступаю тут у вас як німецький шпигун? Викиньте це слово; то не важить, що я роблю махінації—про мене, але шпигун?

Звеселений Піскатор обідав викреслити слово «шпигун».

Другого дня Рубінштайн з'явився знов. Він ще раз дивився п'єсу—який то вже раз?—і знайшов, що слова про «махінації» теж треба викинути. Так, день-у-день, він відвойовував багатогодинними дебатами одне по однім всі епітети, що так прикро його характеризували.

Це розв'язання справи мало бути тільки тимчасовим. «Наступного місяця я знов буду в Берліні, тоді ми почнемо великий процес проти вашого простесту на мою тимчасову заборону. Я повернусь, пане Піскаторе, усіх привезу з собою,—царських міністрів і великих князів, і князя Юсупова, і Трепова, царського міністра, що теж виступає у вас, а нині сидить разом зо мною в контрольній раді банку—мій найкращий друг. О, це буде процес! Ви побачите, як мене обмовили. Хіба я політик? Я тільки звичайний ділок! А ваші ставлення, ваша режисура—щось надзвичайне! На цьому я розуміюсь!»

Отже, чи атестує німецький суд Мітю Рубінштайна, як людину, що жадною мірою не належить до зафіксування в історії наших днів і чи визнає він, що Рубінштайн ніщо інше, як звичайний бравий ділок?

(З «Щоденника», січень 1928 р.).

Після комедії—сатіра: добродій Рубінштайн Перший, Кайзер Вільгельм Другий.

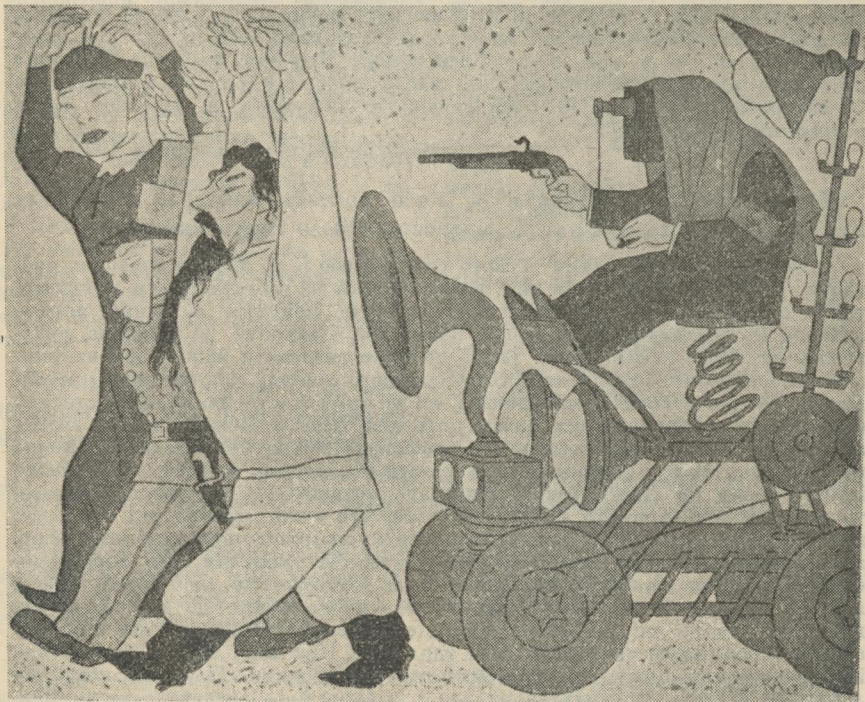
Так само, як і Рубінштайн, добродій Вільгельм дуже мало хотів бути історичною персоною. Після того, як ми лишили поза увагою заяву його берлінського адвоката, де він вимагав, щоб його не виводили на сцену, він теж мобілізував юстицію і теж добився тимчасової заборони.

В іншому місці я говорив, які міркування спонукали нас увести
134 в драму постать Вільгельма II. Вся річ була не в тім, щоб дати на

нього карикатуру, а щоб об'єктивно змалювати його — запорукою об'єктивності було вже те, що кайзерові не довелося говорити в п'єсі жадного речення, яке б ми вигадали; він промовляв виключно такі фрази, що були взяті з його власних приміток на берегах воєнних актів і з його різних промов. З цього приводу Еміль Людвіг висловився так:

Вільгельм і Піскатор

«Прекрасна вистава, що я її вчора бачив уперше, створила з незначного «Распутіна» картину сучасності, де Вільгельм II відіграє меншу роль, ніж у дійсності. Тільки в самому кінці розгортуваних полії з'являється він у магічно руханій земній кулі, що її новий великий режисер підніс до значіння символу. Він сидить у ній три хвилини, молиться, лається, наказує незримим богам або гофмаршалам, і кожне слово його взято з цілком певних джерел,



Театр Піскатора. Технізований віз Геспіда; на козлах — Піскатор, перед ним — Гілля Дюр'є. Макс Паленберг та Павль Веґенер. Карикатура на затискування актора апаратом (із „Simplicissimus“, 1928)

що вже протягом років відкриті для нації: воєнні промови і нотатки на берегах, які вперше стали відомі в так званих актах Кавтського і відтоді давно вже перейшли до матеріалів науково-критичної думки про виникнення війни. В кожному разі, коли я дивився цю п'єсу, мені було відоме кожне слово; більшість їх відразу нагадувала мені їх джерело.

Через це відпадає будь-який привід до заборони, бо коли я змушую когось проказувати на сцені те ж саме, що він говорить у минулому, то цим я не можу образити його чести; кайзер у цій сцені швидше будить симпатію, навіть більше: чільне місце посідає найцікавіший і зворушливий вибух його суб'єктивного почуття справедливості, — особисте розчарування, що його чути в болісному тоні його листа до обох невірних коронованих родичів.

Ті ж самі слова, що їх Піскатор змушує його говорити, могли б стояти в кожній воєнній п'єсі, які написав «Фрідрікус», щоб довести суб'єктивну bona fides¹ і миролюбство кайзера І серпня 1914 року.

Але разом із цим розв'язано і правне питання, бо коли 1922 року найвищий суд відмовив кайзерові в справі моєї п'єси про Бісмарка, то як підставу до цього наведено: історичні особи можуть протестувати проти зображення їх на сцені тільки тоді, коли їх ображають, що виключає вже історично вірне змалювання. А в тій моїй п'єсі кайзер говорив мало не дві дії фразами, майже заспіл вигаданими, які мали характеризувати його як другу головну постать. Отже, коли цей, багато складніший інцидент, найвища інстанція розв'язала на користь авторові, то далеко простішу справу з ставленням Піскатора нема чого навіть і обговорювати; тимчасову ж заборону треба розглядати як причіпку.

(«Vossische Zeitung», листопад 1927 р.)

На вимогу суду вилучити з п'єси постать кайзера, я сформулював свої погляди в такій заадресованій до суду декларації:

«Актуальний театр, яким я його собі уявляю і, до цього відповідно, проваджу, не може обмежитися тим, щоб впливати на глядача тільки художньо, тобто естетично, з підкреслюванням моментів почуття. Завдання його — активно втручатися в хід сучасних подій. Він і виконує це завдання, показуючи історію в її перебігові. Театр не може визнавати межі в цім напрямкові. Зображуючи перебіг певного історичного періоду, він повинен претендувати на право показувати також і всі ті особистості, що як представники соціальних і політичних сил визначають цей період. Межею, що її визнає актуальний театр, змальовуючи такі особистості, може бути тільки історична правдивість. Коли я, намагаючись показати поворотний момент європейської історії, вивів на сцену також і постать колишнього німецького кайзера, то я відповідно до всього світогляду свого, був дуже далекий від того, щоб змалювати цю особу карикатурно. Виходячи з усіх приступних мені матеріалів, я намагався зобразити його внутрішнє єство (оскільки він став характеристичною особою з погляду історичного) так безсторонньо, щоб навіть глядач, який симпатизує экс-кайзерові, мав дійти до переконання, що в фатальні для німецької імперії дні, загальний провід сповірений був людиною, яка показала себе неспроможною опанувати своє завдання. При тому ж, як прихильник історичного матеріалізму, я й не думаю скласти провини тільки на самого колишнього кайзера. Обвинувачення, що я здіймаю його, скероване не на індивідуум, а на систему, що уможливило такий неправильний добір керівників. Отже, я ще раз підкреслюю, що в кожному разі, коли б я, змальовуючи окре-

мих осіб, виходив з міркувань образити їх, керувався зневажливостю, то це суперечило б загальному стилеві ставлення. Мені було важливо дати картину всіх тих сил, що спричинили нечуваний крах європейської політики протягом 1914 — 1918 рр.

Проте, завдання актуального театру не може бути вичерпане відтворенням історичних подій задля них самих. Він повинен подати з тих подій науку для сучасності, тим змалюванням внутрішніх, політичних і соціальних зв'язків він застереже наш час і буде намагатися, в міру сил своїх, активно втрутитися в хід ділового розвитку. Ми розуміємо театр, не тільки як дзеркало часу, але й як засіб відмінити час. При тому нам здається, що істини, які становлять життя і визначають його, спадаються в ділокупності своїй з тією вищою істиною, що її віддавна розглядають, як критерій справжнього мистецтва. Допомогати певному історично-філософському пізнанню, що впливає з сучасності історичних істин, є для мене рівнозначним з кінцевими вимогами, взагалі до мистецтва ставленими. З цього погляду полеміка проти окремих осіб, коли навіть вони є колишні імператори, здається дрібною і незначною.

Незалежно від вироку суду, театр, коли він хоче виконати своє завдання, як суспільний чинник, не дозволить обмежити будь-якими особистими правами своє право створити певний образ світу.

Тимчасова заборона була нам передана, і нам нічого іншого не лишалось, як викреслити роль Вільгельма II.

Ми дали раду з цим так: «сцену трьох імператорів» грали без Вільгельма, а натомість читали текст тимчасової заборони.

«Через те, що колишній імператор Франц Йозеф був зображений, як цілковитий простак, цар Микола II, як удано-побожний і безхарактерний дурень, то мимоволі напрохується думка, що і позовника гадалося охарактеризувати так само».

Справа після того, як з'явилася тимчасова заборона, звичайно, не вичерпалась, — навпаки, дискусія спалахнула тепер по всій лінії фронту. Юристи, політики, письменники, керівники театрів взяли за перо, щоб висвітлити принципові наслідки і деталі, що впливали з судової заборони.

„Опублікований вчора попівдні вирок суду, що, згідно з клопотанням екс-кайзера, забороняє театрові Піснатора виводити на сцену Вільгельма II, мав своїм наслідком те, що ввечері в театрі на Ноллендорфплац були заняті бунувально всі місця. Багато публіки, не здобувши квитків, мусіло розійтись. Коли світляний напис, що відкривав „сцену монархів“, кинув на земну кулю слова: „Петроград, Берлін, Відень“, то частина публіки підвелася з своїх місць, щоб дізнатися, що ж відбудеться тепер на сцені.

Сегменти розкрилися, і всі як і під час попередніх вистав, побачили в горішній частині імператора Миколу, а праворуч унизу — імператора Франца Йозефа; злівого ж сегмента вийшов письменник ЛЕО ЛЯНІЯ і повідомив публіку, що екс-кайзер заявив протест проти зображення його на сцені. Лянія прочитав найважливіші місця з тимчасової заборони, надісланої по півдні з ляндо-ріхту I. Публіка, що під читання заборони при деяких фразах вибухала сміхом, зустріла цю заміну сцени жвавими оплесками. До дальших демонстрацій не дійшлося“.

(Нотатка в пресі).

На початку грудня суд почав розглядати справу з претензією Вільгельма і моїм протестом. Всі мотиви за і проти зображування Вільгельма розглянуто ще раз; ще раз виклав я свої погляди в цій справі, Лянія і Газбарра подали міркування, що, виходячи з них, до п'єси була додана «сцена трьох імператорів», ще раз адвокати Гольдберг і Якобі вказали на

юридичну безпідставність тимчасової заборони. Коли, після кількохгодинного розглядання справи, ми лишили ввечері суд, доля нашого протесту ще не була розв'язана. Присуд оголошено тільки 15 грудня. Він ствердив тимчасову заборону.

Дискусія навколо всього комплексу цих питань виникла знову, коли розв'язувано мій про-

„В справі цивільного процесу, що її порушив проти Ервіна Піскатора російський банкір і радник комерції Дімітрій Рубінштайн за те, що він фігурував на сцені в п'єсі Толстого „Распутін“ і що в багатьох місцях її мова про нього йде у зневажливій для його чести формі, лянд'єріхт II оголосив нині свій вирок, згідно з яким театрові Піскатора борониться робити образливі для чести Рубінштайна зауваження і виводити його на сцену“.

(Замітка в пресі).

тест проти претензій Рубінштайна. Театр Піскатора програв і цей процес. І довго ще по тому мене, як відповідального за справу театру, відвідували в справі судових витрат як Рубінштайна, так і Вільгельма судові виконавці.