

74

338

Щ 33

П-345-п.т.

338

ЕРВІН ПІСКАТОР

ПОЛІТИЧНИЙ ТЕАТР



Д В О У

■

Л І М



Ціна 2 к. 6.
Палатурка 25 коп.

ОБЛА
ЖИВ

שמע

Київ, 6-та друкарня УПП ДВОУ. Сінний майдан.

ЕРВІН ПІСКАТОР

**ПОЛІТИЧНИЙ
ТЕАТР**

ДВОУ • ЛІМ

Ціна 2 крб.
Палітурка 25 коп.



1954 (1007)

Q59(21954.7)

Издание

ПЕРВОЕ ИЗДАНИЕ

ЦЕНТРАЛЬНА НАУКОВА
БІБЛІОТЕКА

LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY

ПОЛІТИЧНИЙ ТЕАТР

ЕРВІН ПІОНАТОР

ПОЛІТИЧНИЙ ТЕАТР

ПЕРЕКЛАД

ММЕ. ОВРОЗА

РЕДАКЦІЯ

І КОМУНА СТАТТИ

В. РУЛІНА

ЦЕНТРАЛЬНА НАУКОВА
БІБЛІОТЕКА

ПОСЛЕДНИЙ ТИП

ОТРАЖАЮЩАЯ НАКЛОНА
ЭЛЕКТРИКА

III 33
П-345-
П.Т.

92

49
17-345-100

ПЕРЕДНЕ СЛОВО

ЕРВІН ПІСКАТОР

ПОЛІТИЧНИЙ ТЕАТР

ПЕРЕКЛАД

МИХ. ЗЕРОВА

РЕДАКЦІЯ

Й ВСТУПНА СТАТТЯ

П. РУЛІНА

ЦЕНТРАЛЬНА НАУКОВА

БІБЛІОТЕКА

17345



ЦЕНТРАЛЬНА НАУКОВА
БІБЛІОТЕКА

1932

ЛІТЕРАТУРА І МИСТЕЦТВО

ХАРКІВ • КИЇВ

PK

Проверено
ЦНБ 1939

88
58

✓ 45
М. ЗЕРОВА
1932/34 А

ЕРВІН ПІКАТОР

ПОЛІГРАФІЧНИЙ



ПЕРЕКЛАД
АВТОРОВА
РЕДАКЦІЯ
І ВСТУПНИ СТАТТІ
П. РАУПІНА

19/10/53
19/10/53

БІБЛІОТЕКА

1932

ЛІТЕРАТУРА І МНОСТЕСТВО



83

ПЕРЕДНЕ СЛОВО

Випеканий Жовтневою революцією радянський театр з цілковитим правом посів форпостні позиції в сучасній театральній культурі. Приєднання буржуазного театру, глухий заулочок, що до нього потрапив він, відірваний від широких глядачівських мас, утворюють обставини, що ще вище підносять мистецьке значіння нового радянського театального мистецтва, але разом із тим примушують із особливою увагою придивлятися до тих сироб театру, що вибиваються з загального напрямку буржуазного театру і свідчать про нові соціальні сили, що себе в цих мистецьких новаціях виявляють.

З цього погляду театральна діяльність німецького режисера Ервіна Піскатора має дуже великий інтерес, як для фахового театального робітника, так і для всякого читача, що цікавиться зростанням пролетарських тенденцій в європейському мистецькому житті. Шляхи театральних шукань Піскатора дають чимало цікавих паралелів до історії нашого революційного радянського театру, але значно цікавіші вони, як малюнки впертої і героїчної боротьби пролетарських тенденцій театру в умовах найрізноманітніших труднощів, коли в першу чергу треба було перебороти інертність глядача, що звик дивитись на театр або як на розвагу, або як на пасивне відбивання життя, а не один із засобів активно його перетворювати.

Шлях Піскатора йде од імперіалістичної війни, на яку потрапив він юнаком, через листопадову революцію, добу інфляції та відносної економічної стабілізації давесизованої Німеччини. Саме війна дала йому могутнього штовхана, що допоміг одійти від буржуазного світогляду й прийти до лав КПН. Саме війна примусила його переоцінити старі мистецькі цінності й виробити своє розуміння завдань театру, як театру політичного, або, як він іноді каже, педагогічного — адже повинен цей театр виховувати маси, робити їх свідомими тієї ролі, що на них обставини тривкої і гострої класової боротьби покладають. Піскатор та його однодумці розпочали з того, що викинули з свого виробничого лексикону слово «мистецтво», і не тому, звичайно, що вони його в цілому відкидали, а тому лише, що вони вкладали в нього розуміння, зовсім одмінне від традиційно-буржуазного; воно повинне було правити в них за спосіб політичної агітації. І якщо на початку своєї мистецької діяльності не дуже дбав Піскатор про випаднення нових дійових способів впливу на глядача, на масу, то звичайно солідаризувався він згодом

з Бела Баляшем, коли той писав: «погане мистецтво — то погана робота, отже щодо цілей революції — зрада, контрреволюція».

То й дійсно. Увесь описаний в книзі Піскатора шлях його шуканнів тим то й є цінний для практики дійсно таки політичного театру, що він не тільки подавав агітаційну тезу, але й вмів її розкрити глибоко, оперти на всебічне марксівське вивчення матеріалу і зрештою знайти принагідно для кожної своєї режисерської роботи такі форми, в яких якнайкраще й якнайпереконливіше його мистецький задум конкретизувався. Цілком слушно зазнав він в одному з своїх звітів, що «...зміна функції театру тягне за собою зміну його засобів... Замість особистого — загальне, замість особливого — типове, замість випадкового — кавзальне... замість декоративного — конструктивне, будівне, замість самого лише емоційного, почутливого — раціональне, розумове, замість еротичного — педагогічне, замість фантастичного — дійсність, документ»¹.

У практиці Піскатора є багато для нашого читача поучного й корисного. Читаючи записки Піскатора, радянський театральний робітник почуває себе в багатьох моментах наче б удома. Воно ж і не дивне: завдання обернути театр у знаряддя політичної боротьби на користь пролетаріатові, боротьби, що ведеться під проводом комуністичної партії, на основі теорії Маркса й Леніна — породило однакове розуміння цієї політичної боротьби засобами кону, примусило винайти й деякі спільні з практикою радянського революційного театру способи. Отже треба визнати за короткозорі ті закиди, що їх робили в дискусійному запалі Піскаторові опоненти: «наче б то він учився у росіян... в Райнгардта». Поперше, уже одне зіставлення таких джерел говорить за досить неточні уявлення про суть цих театральних напрямків; подруге, Піскатор не був знайомий із цими накидуваними йому джерелами; потретє ж, говорити за просте запозичення — це означає не помічати спільного ідеологічного й методологічного джерела, що при послідовному думанні повинне було призвести режисера, свідомого своїх політичних завдань — на той шлях, яким пішов Піскатор.

Кожна вистава, до якої брався цей режисер, мала свою певну мету, орієнтовану в конкретній політичній дійсності. Малюнок революційного руху протягом віків («Буруни бурі»), перебіг 8 років, що пройшли по німецькій революції («Голя, ми живем»), Жовтнева революція, як неминучий вислід російської історії («Распутін»), імперіалістична війна («Швейк») — отакі були ті широкі історичні різного матеріалу полотна, якими Піскатор уперто агітував за пролетарську революцію. Отже маємо ми в практиці Піскатора щось близьке до поняття «цілевого настановлення», хоч і не так чітко сформульоване, як це яскраво висунув театральний Жовтень, особливо в роботах Курбаса й Меєрхольда.

Тісно пов'язана з цим поняттям і вся виставна практика Піскатора знову, подаючи тут цінну паралелю до нашого радянського театру; несучи

передову ідеологію всією своєю працею, Пискатор не залишився в задніх лавах тодішньої формальної театральної культури, отже не робив тієї — може, несвідомої, може, з браку засобів та культури — помилки, що частенько трапляється в нашій сучасній театральній роботі; для пропаганди нових ідей він шукав нових, особливо вразливих засобів. Спираючись на високий рівень німецького театру — з усіх буржуазних, безперечно, найглибшого — Пискатор для кожної своєї роботи вживав найрізноманітніших засобів впливу — рухоме оформлення, світло, кіно, або нерухому світляну проекцію, музику, тощо — все це становило для нього те, що ми зовемо театральною фактурою. Та й більше. У країні високої технічної культури, зазнавши на досвіді війни всю міць та гнучкість техніки, Пискатор сміливо застосовує все, що з неї можна було взяти для кожної своєї роботи. Світове значіння російської революції підказало йому для Распутіна — півкулю, як основну форму сценічного оформлення, конвеєри для «Швейка», щоб віддати характерну для військових обставин невпинність руху, газетна рамка, щоб дати відповідне уявлення про обставини війни («Кон'юнктура»). Декоративність, що мала такі серйозні досягнення в німецькому театрі, підсилена новою течією — популярним у Німеччині московським Камерним театром, заступили конструктивні принципи. Додільність сценічної споруди займає перше місце в конструюванні всього ставлення; до того ж Пискаторові пощастило знайти собі конгеніального помічника в особі художника Травгота-Міллера, що добре розумів його задуми та широко впадав коло їх здійснення.

Лучи дим же шляхом ширення й зрізобарвлення театральної фактури, Пискатор приділив цілком виключну увагу фільмові; до нього вдавався він не тільки тому, що треба було показати те, що з технічних причин не можна було пустити на кін, але й тому, що він бачив у фільмі спосіб документувати сцену широкими асоціаціями, вивести те одиначне, що його грали актори, на шлях історичних узагальнень. Використовуючи фільм у різні засоби — як агітаційний матеріал, як документ, як коментар, вдавався Пискатор іноді і до мультиплікації, як це було в «Швейку», де найближчим його співробітником був відомий художник Георг Гросс.

На шляху таких своїх формальних завдань, дарма що й зумовлених щоразу певним ідейним завданням, Пискатор завжди зазнавав двох основних труднощів — з одного боку недостатності драматургії, з другого — того специфічного опору матеріялу, що його давала традиційна будівля рангового театру з застарілим устаткуванням сцени.

Драматургічна робота Пискатора становить один із найважливіших моментів у визначенні його режисерського обличчя. Недаремно ж і сам він зізнається, що, може, всі його режисерські засоби повстали з браку потрібної йому драматургічної продукції. Він ніколи не мав до своєї роботи п'єси, що його задовольнила б з ідейного й з формального боків. Адже зробив він чи не найпримітніше своє ставлення з такої примітивно-бульварної сенсації, як Распутін («Змова імператриці» А. Толстого й П. Щоголева).

Але до цієї речі додано стільки сцен, її остільки зміцнено широкою фільмовою рамкою; глибоко простудійований був такий великий літературний матеріал про імперіалістичну війну, впорядкований, виходячи з кавазального зв'язку поміж економічними та політичними воєнними подіями, що дешева основа матеріялу відходить у затінок, поступаючись широкій картині подій світового значіння. Політична активність Пискатора спричинилась до його режисерської, а звітної і драматичної активності і таким шляхом доводилось Пискаторові йти не тільки тоді, коли він мав справу з неосвяченим традицією матеріалом, хоч і тут зазнав він труднощів, переконуючи авторів в тому, що він правдиво виправляє їхній матеріал. Не визнаючи авторитетів, яких не можна було б підпорядкувати своєму задумові, Пискатор одважився на те, щоб виставити Шіллерових розбійників у зовсім одмінному від традиційного аспекту й з похідними від задуму змінами. Увагу в цьому опрацюванні акцентовано не на Карла Моора, а на Шіггелберга, першому у нього надано буржуазних зитаннів, другому — свідомих революційних переконань, навіть комуністичного думання. Цим тлумаченням ударив Пискатор найболючіше по німецьких буржуазних традиціях. Там, де класики стали, як то каже німецький театральний критик Єрінг, «духовним інвентарем добревлаштованої буржуазії, оздобою його затишної кімнатки, чимсь на зразок плюшевих меблів, на все щохвилини придатних»¹ пішов Пискатор всупереч столітнім уявленням про класика, що був об'єктом не так національних, як навіть націоналістичних гордощів. І не в тім справа, що вдягнув він своїх акторів у сучасні костюми, накинувши декому з них персонального гриму відомих революційних діячів, аджеж і «Гамлет», і «Тартюф» виставляли в Німеччині в такому сучасному вигляді — обурення викликала тут тенденція, що йшла всупереч з усіма випадкованими уявленнями про ідейний зміст Шіллерової п'єси.

Але, дарма, що працював Пискатор над режисерською конкретизацією свого задуму, наче б то примушений до цього браком відповідної драматургії; в процесі роботи він переконався, скільки перешкод ставить йому технічна невідосконаленість кону та всієї до нього належної апаратури. Складні металеві конструкції забирали багато грошей й часу, щоразу не даючи задоволення, щоразу правлячи лише за компроміс — зрозуміло тому, що піднявся й Пискатор на традиційну форму театральної будівлі. Але, коли його попередники задовольнялись або реформами просценіюму (Фуке у Мюнхенському Художньому театрі), або переносили виставу до цирку, а то й на вільне повітря (Райнгарт) — режисерові доби важкої індустрії цього було замало. Отже й повстає в нього ідея реконструкції традиційного театру в «Цілошний театр» (Totaltheater), що за думкою Пискатора й архітекта Гропіуса мав би бути складною театальною машиною з невикробованими ще безмежними можливостями, що їх давали наявність кількох сценічних

8 ¹ Herb. Jehring, Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikernot. Berlin, 1929. S. 5.

площадок, щоб швидко переносити акцію з одного пункту до другого, застосування фільму шляхом обернення в проєкційну площадку всеньких стін театру, повернення всієї глядої залі на 180 ступенів, тощо¹.

Цей сміливий проєкт підводить нас до питання про місце актора серед такого широкого й складного побудовання, та й в усій практиці цього революційного не тільки змістом, але й засобами театру. Піскаторові дорікали, що не є він режисер для акторів (Schauspielerregisseur), та й сам він писав, що для нього є «актор лише такою функцією, як світло, фарба, музика, побудова й текст», та й в записках своїх приділяє він акторові найменше уваги з усіх оце зазначених ділянок театральної фактури. Щоправда, питома вага актора в тому складному синтетичному й конструктивному театрові, що його практикував Піскатор, була безперечно меншою, ніж по інших театрах високої акторської культури. Піскаторові не треба було згідно з завданнями свого театру робити наголос на окремих акторських індивідуальностях; кожна з них мала для нього значіння лише, як представник певної дієвої на кону класу, кожна з них, відсуваючи десь надалі свої специфічні акторські інтереси, повинна була дбати лише про слушне виконання відведеної їй ділянки роботи. Та й опріч цього, як нова побудова єдиного оформлення сцени, так і вся структура видовища вимагала від актора нового, твердішого й жорсткішого стилю гри, такої подачі ролі, що відповідала б усім іншим компонентам вистави. На жаль, Піскатор приділив мало уваги освітленню методів своєї роботи з акторами, мало розкрив нам і всі особливості звучання акторів у його ставленнях. Цей бік справи лишається більше в постулатах — актор не повинен лишатись пасивним до своєї ролі, він мусить усвідомити собі її вагу в політичній концепції п'єси, мусить розуміти свою відповідальність за те, яке вражіння він залишить у публіці від своєї ролі. Але оскільки ці вимоги здійснювано, ми не знаємо. Несучи так багато нового в справу побудови вистави, Піскатор заробив собі певного визнання, але не з того боку, що його визнавав він у своїй діяльності за найважливіший. Формальні засоби Піскатора викликали не тільки зацікавлення, але й захоплення з боку критиків, що їх він ніяк не міг уважати за своїх однодумців. Можна гадати, що оригінальність, повнота, різноманітність і організована підпорядкованість цих засобів певному задумові — це все не могло не викликати визнання. Недаремно ж виступив в оборону Піскатора один із найцікавіших німецьких режисерів — Єснер, апробували його й такі критики, як Єрінґ, Дібольд, Керр; навіть критики німецького Народного театру (Volksbühne), в якому короткий час працював Піскатор, закінчивши свою роботу розривом, мусіли визнати значний рівень режисерської майстерності Піскатора. Юліус Баб говорить про «Распутіна», що це було «чисто сценічною творчістю, мідь якого безперечно свідчить про велику

¹ Дещо з думок Гропіуса увійшло в проєкти нових театральних будинків в Харкові.

обдарованість Піскатора»¹, а один із ідеологів цього ж таки Народного театру дає йому таку характеристику: «Безперечно, Піскатор є людиною мідних мистецьких можливостей... він драматург високого ступеня; як режисер він має уяву насамперед в оптичному. Його сила в конструктивному, менш — у живому картинному (bildhafte) виявленні сцени. Він знає способи дати рух, насамперед — масовий»².

Але Піскатор не раз виступав в своїй книзі проти однобічного підходу до його діяльності; буржуазні критики робили йому компліменти, оцінюючи з естетичного погляду ті чи інші моменти його роботи, тим часом, як він виразно підкреслює, що його сценічні засоби мають для нього ціну лише оскільки вони несуть певну ідею. «Аджеж не випадково збігаються ідея революціонізації театру з технічною реконструкцією його засобів». Техніка ж ніколи не була для нього самоціллю так само, як завжди за недостатні вважав він подавання неперетвореного в виразності й впливові засоби змісту.

Але такий підхід до роботи Піскатора ні в якому разі не можна вважати за випадковий. Якщо режисерська вигадка Піскатора могла зацікавлювати широкі кола глядачів, то комуністична ідеологія (чи тенденції до неї) його ставлень була їм не до смаку.

Як відомо, театр Піскатора припинив своє існування. Восени 1929 року зробив він останню спробу стати на ноги, — увійшовши на цей раз у спілку з капіталістичним підприємцем, який плевав надії на гарні заробітки від публіки, що зацікавиться новими експериментами. Але з цим не пощастило, і Піскатор продовжував далі свою діяльність лише, як режисер мандрівного колективу, що, виготовивши кілька п'єс, переїздив з міста до міста. Звичайно, в такий спосіб не можна було здійснити тих важливих завдань, що їх поставив Піскатор у своїй діяльності.

Піскатор з усіма своїми цікавими режисерськими винаходами, що через них деякі його ставлення мали безперечний і тривкий успіх серед глядачів, викликавши недвозначне визнання з боку найкомпетентніших театральних діячів, не підбив іще ґрунту для свого театру. І не можна це з'ясувати простісінько тим, що Піскатор не знайшов спільної мови з тим глядачем, що виразником його інтересів він був. Передостанній розділ книги дає нам ширші пояснення до цієї теми; звичайно, справа не в тім, що Піскатор необережно послуховався свого ділового директора й узяв в оренду другий театр та й заплутався в цім подвійнім господарстві; справа і не в тім, що податкові органи у влучний для них момент — саме в найважчий для Піскатора час — подали свої претензії. Справа в тім, що театр Піскатора з усім формальним розв'язанням своїх ідейних завдань коштував надто дорого, щоб революційний пролетаріат Берліну міг його власними коштами втримувати. Театри Німеччини

¹ Jul. Bab, Das Theater der Gegenwart, Lpzg, 1928 S. 229.

² Nestrippke, Der Fall Piskators, «Die Volksbühne», 1929, VIII (November), 349.

не виходять тепер із стану перманентної кризи, сезон 1929/30 р. закінчився, численними матеріальними катастрофами, часописи ж поточного сезону не вгавають писати про загрозливий стан театральної справи. Що ж говорити тоді про такий новаторський театр, яким робив свою справу Піскатор? Коштів йому було потрібно більше, ніж звичайному театрові розваги (Unterhaltungstheater), хоча б і оздобленому дорогими театральними «зірками», пролетарське ж його настановлення не дозволяло йому не тільки підняти ціни на квитки, але й спричинювалось до дешевої і навіть безплатної смуги. Наслідки ж цьому — театр виповнювала буржуазна публіка, що відвідувала його задля епатації, бо вона пересичена всім і вимагає чогось нового. «Кокаїн умер — хай живе театр Піскатора!» — злісно вигукував один із ворожих цьому театрові часописів.

Зрозуміло, що таку публіку можна тримати в постійному напруженні лише раз-у-раз вишукуючи нові трюки на її задоволення, але, каже Піскатор, — «я не вивів на кін живого Гінденбурґа, не розібрав даху над глядачем, і публіка захолола».

Щоправда, Піскатор мав вірних співників, що не забули за нього навіть і пізніше, коли він не стояв уже на чолі самостійного театру. Це так звані «окремі відділи» (Sonderabteilungen) «Народнього театру», що в них ґрутується комуністично настроєна опозиція до цієї сорок років тому соціально-демократичної, а тепер просто дрібнобуржуазної спілки не так для скеровування театрального руху в певному ідейному й політичному напрямку, як для організованого споживання театральних вистав. Ловкими-маневрами уряд цього «народнього» театру досягнув того, що ці окремі відділи не вийшли поза межі спілки, а знаходяться й тепер під певним її впливом. Але, кількість членів цих відділів надто невелика — щось близько 10% від сотисвячної маси членів берлінського «Народнього театру», і через це, а також і через матеріальну свою слабкість вони не були в силі підтримати революційну діяльність Піскатора, утворити йому достатню матеріальну базу.

Отакі ті «об'єктивні» причини, що їх зазначає Піскатор. Нам — із цього боку стоячи — важко, звичайно, остаточні якісь судження подати: треба було б бачити цей театр в його постійній роботі, в його повсякденній обстанові, щоб зрозуміти причини Піскаторової невдачі.

Щоправда, мабуть, не тільки ті «суб'єктивні» причини — окремі фактичні помилки, що за них говорить Піскатор, призвели до цього сумного кінця. Практика розвитку радянського революційного театру, його боротьба за глядача й ступінь вродання в широкі маси говорить, що не так то легко привичаються широкі глядачівські маси до нових і сміливих форм експериментального театру. Театр же Піскатора ніс так багато нового, був, як він каже, «остільки виповнений режисерськи», отже мав дані для того, щоб ошелешити глядача всім багатством своєї фактури, тому й міг він златись надто складним для широких мас, що звикли до значно простіших форм ушлюблених на нього театру.

Театр Піскатора зійшов з кону — на деякий час звичайно. Дальше зростання революційного робітничого руху з одного боку, глибша диференціація суспільства і тих театральних угруповань, що інтереси окремих шарів його відбивають¹, утворить сприятливіші умови для існування театру, що взяв безперечно правдивий курс: не розривати єдності форми й змісту, не прикладати революційних лозунгів до старої трухлявої ткани, а шукати нових засобів, адекватних новій тематиці; отже, беручись за новий творчий метод театру, то й на сьогодні вже можна говорити, що на певному відтинку часу відіграв театр Піскатора свою велику позитивну роль. Не мавши сил на тривку перемогу, він, безперечно, освіжив театральну атмосферу Німеччини, загостривши деякі, з першого лише погляду, формальні питання — про сучасну тематику в театрі, про тенденцію в п'єсі, про способи подавати класичну п'єсу в сучаснім театрі, про роль фільму в театральному оформленні. Діяльність Піскатора без сумніву розворушила театральну думку. І якщо вона не подала ще на сьогодні значних наслідків, то причина цьому в слабкому тонусі театального життя Німеччини останніх сезонів, що зумовнюються і тяжким матеріальним станом широких верств суспільства, і відсталістю театального життя від сучасності, і вступом на мистецьке поле нового конкурента театрів, тонфільму — що саме в Німеччині набуває з кожним місяцем все більшого розвитку, захоплюючи своєю новиною широку публіку.

Останніми часами Піскатор знову став осередком уваги, як у Німеччині, так і в нашому Союзі, де, оскільки це можливо, уважно стежать за його роботою. І за причину підвищення такого інтересу сталося навіть не відновлення регулярної режисерської роботи Піскатора в Берліні: в театрі, що його здобули такі «Окремі відділи» Народного Театру, Піскатор встиг виставити лише одну річ — «Той-Янг прокидається» Фр. Вольфа. Увагу широких мистецьких і громадських мас притягнуло заарештування Піскатора наприкінці січня 1931 року за несплачені ще з катастрофи театру на Ноллендорфплаці податки. Цей факт, що викликав хвилю протестів² у Німеччині, в наслідок чого по 6-х днях Піскатор був звільнений, одразу дав зрозуміти, що справа була зовсім не в тім, що завинив Піскатор урядові 19.600 марок — аджеж терпіли податкові інстанції це майже три роки. Суспільність одразу зрозуміла, що важить тут політичне обличчя режисера-революціонера. Коли 1929 року спробували стягнути з Райнгардта 160.000 марок

¹ Варто порівняти часописи двох суперечних одна одній програм, принаймні організації «Die Volksbühne» (орган «Народного театру») й «Das Nationaltheater» (орган Bühnenvolksbund'u об'єднання національ-соціалістів), щоб переконатись у тім, оскільки невелика по суті різниця поміж цими обома організаціями. Особливо показова з цього погляду стаття в числі «Volksbühne» (Brodbeck, Volksbühne oder Bühnenvolksbühne 1930, VI), де автор ображається на ототожнювання народного театру з соціалістами.

² Ми протестуємо — писала берлінська група об'єднання художніх театральних закладів, далека від будь-якого радикалізму — проти суворого, нечуваного в історії театру вчинку міста Берліна проти одного з найзаслуженіших митців театру (Die Szene. 1931, II, 82).

неспіачених податків, то досить було йому загрозити, що він покине Берлін, щоб справа була ліквідована. Театр Райнгардта був навіть визнаний загально-потрібним, хоч і дає він часто-густо найбанальніші салонні речі¹.

Боротьба проти Піскатора, що її прикладом був його арешт, є тільки один із численних епізодів, що характеризують ставлення німецької державної влади до тієї небезпеки, що йде — більше з погляду окремих представників цієї влади, ніж у дійсності — з мистецького фронту. Ваймарський соціально-фашистський міністр освіти, що вимагає вилучення з музеїв творів лівих художників, судові процеси проти п'єси § 218, на тему про аборт написаної, заборона фільму на сценарія з Ремаркового роману «На Заході без змін» — усе це факти одного порядку з арештом Піскатора. Орган «Народного театру», що зовсім не має наміру відкидати в принципі театральну цензуру², пише в останньому з своїх зшитків, що «коли справа йтиме такими шляхами, як протягом останніх тижнів, то скоро навряд чи буде можливим подавати публіці щось інше, як класиків, або зворушливі фільми»³. Та й дійсно: нещодавно заборонено соціально-демократичний пропагандистський фільм «У третій державі», через те що в ньому негативно показано Мусоліні; і має, звичайно, свою радію часопис зазначити, що «реакція примусила соціально-демократів запропонувати й апробувати закони, щоб зрештою скерувати їх проти самих же соціально-демократів; отже жалісливе життя, що його з цього приводу зняв «Vorwärts» є лише виттям ошуканого ошуканця»³.

Текст книги Піскатора подано з значними скороченнями, викликаними не тільки потребою зменшити обсяг книги і зробити її тим приступнішою, але й наявністю в ній чималої кількості фактичного переважно часописного матеріалу, що зберігаючи свою вартість для німецького читача, тільки розвиває де в чому й повторює залишений і в новому перекладі матеріал.

П. Ругін

¹ Julius Bab. Das Theater im Kampf mit der Staatsmacht. Die Volksbühne. 1930, VIII, 337 й далі.

² Die Volksbühne. 1931, XI, 522.

³ Berlin am Morgen. 1931, I, 31.

ПЕРЕДМОВА

Власне, зайва річ почати книгу з пояснень для чого її призначено. А втім з особистих мотивів я почуваю обов'язок подати кілька вступних рядків.

У цій книзі моє ім'я буде зустрічатись дуже часто. Інколи в зв'язку з огудними і осудними, а частіше з похвальними (часом — надмірно) додатками: витягами з газет, статтів тощо. Я не хотів би справити вражіння, ніби цю книгу написано з бажання марної слави. Звичайно, мене, як і кожную людину, тішить, коли моя праця справляє вражіння, і я радію подвійно, якщо те вражіння позитивне. Але для мене найбільше важить справа.

Протягом десятих років я ненастанно намагаюсь працювати в одному, певному напрямі, хоч мені й перешкоджають численні помилки, непорозуміння і нестатки. Отже мені здалось, що вже час зафіксувати відомості про виникнення і розвиток цього руху, зібрати і розподілити по своїх місцях ті віхи, що стоять йому на дорозі, зробити це раніше, ніж вони обернуться на попіл часу. За кілька місяців, затримуваний щоденною роботою, а також і працею коло нового театру, я не міг зробити більшого, як подати приблизні дати, розповісти про досвід і здобутки в цій справі. Через те і не виникла книжка, що охоплювала б усе, що уявлялась мені тоді, коли я почав був її писати.

Не зважаючи на це, я сподіваюсь, що в цілому з поданого матеріалу можна почерпнути дещо важливе для театального мистецтва наших часів. Саме театр — це найзмінливіше з усіх мистецтв, що нічого по собі, окрім кількох недостатніх фотографій і неясних спогадів, не лишає — потребує більш, ніж усі інші, щоб його життя було зафіксоване у слові, звичайно, якщо тільки воно претендує на історичну вагу і дальший розвиток

Тому, гадаємо, заслуговували на зафіксування не тільки зовнішня історія усіх чинників і подій, але й ті теоретичні знання, що їх дала нам наша практика. Більше, ніж будьколи, повстає потреба накреслити чітку принципову лінію, протипоставивши її цілковитій безплановості, еклектизмові і загальній непевності, що нині переважають у театральній продукції, відмежуватися від кон'юнктуристів і незрозумілої інтерпретації, вилущити і показати основне в нашому русі і визначити його відповідними термінами. Нарешті, мені здавалось потрібним довести щільний зв'язок, що існує межи нашою працею і революційним процесом, який розвивається з щораз більшою інтенсивністю в Європі і надто в Німеччині уже протягом десяти років. Явища, що з'явилися в царині театру, не випадкові ні щодо виникнення, ні щодо своїх форм; це цілком зрозумілі і логічні наслідки боротьби, яка має свій початок і причину в соціальному і економічному корінні нашого часу. Якщо театр схоче колинебудь знову повернутись до своїх завдань: стати культурним осередком, кристалізаційним пунктом суспільства, живим чинником людської громади, що заслуговувала б на таку назву — тоді він, не відокремившись, звичайно, від загального історичного розвитку, повинен буде піти шляхом, що його стопи тут уперше позначені.

Праця коло цієї книги є колективна. За основу її стали замітки «Драматургічного бюро театру Піскатора», що ним керували Газбарра і Лео Лянїя. Власне кажучи, думки виникали під час спільної праці, так що треба було тільки сформулювати їх. Теорія могла вивикнути тільки з практичної роботи. Тому висловлюю свою подяку всім згаданим і не згаданим у цій книзі особам, що брали участь у її складанні. Не зважаючи на жертви і розчарування, наша праця, що її елементами є сьогодні пригноблення, злидні, людське горе, додавала нам раз-у-раз відваги і задоволення нас, — бо в основі своїй вона має оптимістичне сприймання життя і віру у розвиток.

Ервін Піскатор

Берлін. Липень 1929 р.

ВІД МИСТЕЦТВА ДО ПОЛІТИКИ

Моє літочислення починається з 4 серпня 1914 року.

Що таке «особистий розвиток»? Ніхто не розвивається особисто. Його розвиває щось інше. Перед двадцятилітнім юнаком встала війна. Доля. І це робило зайвим кожного іншого вчителя.

Літо 1914 року, Мюнхен. Я виступав, як аматор, у двірському театрі і слухав в університеті історію мистецтва, філософію і германістику.

Але воно насувалось — самі вулиці поступались перед прийдешнім, що його всі передчували, дарма, що в цім не зізнавалися. Глушили себе національним галасом, що згодом став правити за ознаку доброго тону і виродився в гістеричне божевілья, у психоз.

Мене не дошкулять тим, що ніби з мене «поганий німець». Я походжу з давньої пасторської родини, мене виховано в національному дусі, але я пам'ятаю, як мій, ще й сьогодні цілком національно настроєний батько, тремтів на саму думку, що і мене можуть мобілізувати, і радів, коли під час першого огляду мене тимчасово звільнили, взявши на увагу загальну фізичну кваліфікацію.

Національне?! Мої очі блищали, як і усіх юнаків, коли вони йшли в день народження кайзера з барабанщиками і оркестрою на Шпігелсшюстберг (Марбург на Лані). Школа мені не подобалась.

З цього часу, барометр почав підійматись:

13 мільйонів забитих

11 мільйонів калік.

50 мільйонів салдатів з рушницею в руках.

6 мільярдів набоїв.

50 мільярдів кубічних метрів газу.

У двірському театрі ставлять передусім класичні драми, потім п'єси Вільденбруха, Анценгрубера, тощо. Як особливо зрушення в бік модерну вважають уже Ібсена, Розенова (Кіт Лямпе) тощо. Змагаються два напрями. На однім боці — Люценірхен (учень Поссарта), на другім — Штайнрюк, яко представник берлінського модерну. Жадних спроб будь-яких сценічних або драматургічних експериментів.

В камерних театрах в репертуарі панують Гавтман, Стріндберг і Ведекінд. Поруч із ними О. Вайльд, французи і новітні п'єси суспільного змісту, що їх ставлять головню з матеріяльних міркувань.

Сухість тогочасних педагогів і дрібнобуржуазне виховання сприяли тому, що я, окрім обов'язкових шкільних дисциплін, ішов ще шляхами власної думки. Разом із двома товаришами я відмежувався від загального потоку; вони малювали, а я писав вірші.

Мої батьки були з села. Там я народився. П'ять років серед селянства. Марбург із своїми двадцятьма тисячами мешканців і студентами в різнобарвних формах — маючи в кишені батьківські гроші і носячи на голові пістряві шапочки, гадали, що вони «істоти вищого світу» — уже здавався мені великим містом. У тісному закутку старого міста жили ми серед ремісників, міщан і робітників.

Я не відвідував підготовчої школи, що засновувалась тоді при вищих навчальних закладах, а був спершу в народній школі. Таке було тверде бажання мого батька, що походив із простої родини з селянським, патріархальним ладом життя. Її принципом було справжнє християнство, оскільки воно було можливе в тих умовах.

Я не збираюсь тут писати своєї родинної хроніки. Але, я згадаю ще, що в моїй крові, яка до того ж перемішалась іще з гугенотською, трохи лишилося, на мою думку, отого серйозного і поважного протестантизму. В кожному разі я не хотів бути духовною особою, що охоче зробив би з мене мій батько. Мені видавалося важливішою інша трибуна, ніж амбона служителя церкви.

Але, коли я тільки висловлював своє бажання піти на сцену, то, звичайна річ, скрізь і всюди наражувався на твердий відніс. Мені доводилося чути все те, що я сам говорю тепер артистам: покиньте краще цю професію; вона повна випадковостів, це — тяжка

З моєї бібліотеки: Гайнріх Ман, Томас Ман „Смерть у Венеції“, Толстой, Золя, Верфель, Рільке, Ренбо, Штефан Герорге, Гайм, Верлен, Метерлінк, Гофмансталь, Брентано, Клябунд, Стріндберг, Ведекінд, Мессер (психологія), Вундт, Віндельбанд, Фехнер, Шопенгауер.

Серед них був також і Отто Ернст, Конан Дойль і А. де-Нора.

праця, навіть людям з хистом дуже нелегко пробити собі дорогу. Там горює заздрість і незичливість. Ще й тепер чую я свого діда, як він, довго затримуючи звук «ш», говорить мені: «ти хочеш стати артистом?»

Останнє слово промовлялось так,

наче слово значило — циган, бродяга, або що.

Вийти з цієї буржуазної атмосфери, звільнитися від цього міщанства мені допомогли Ніцше, що так погорджував буржуа, і Оскар Вайлд, естет, сноб, а також усі ті, що іронізували тоді з хоробливого буржуазного суспільства останніх п'ятдесяти років, боролися проти нього або висвітлювали його єство.

А загалом панували ті типові настрої зречення «світової скорботи», коли людина заперечувала самого себе, настрої, що, здавалося, лишилися ще від «fin de siècle» і «laissez faire, laissez aller» і так дивно суперечили гарячковій

політичній і економічній активності. Я, звичайно, не мав жадної тямі про будь-які об'єднання: соціалісти здавалися мені людьми з мекістофелівськими бородами і в загально відомих червоних шапочках круглої форми. І не знаючи, проти кого чи проти чого треба скерувати свої сили, то нічого іншого, здавалося, не лишилось, як пливати за тим широким і густим потоком,

Тепер: велике німецьке гурра, скрізь і всюди захоплення війною, всі навколо мене ідуть добровільно у військо. Я не йду. Через почування. Не з переконання. Невтральний. Юрби проходили мюнхенськими вулицями, співали, упивались, говорили промови. Під час однієї — ми саме стояли з брилями в руках і з захватом не знати який раз ревли «Deutschland, Deutschland über alles» (навіть мороз ходив їм поза спиною від їхньої відваги) — раптом я почув коло себе голоси кількох людей, що по їх вимові можна було пізнати в них прирощених мюнхенців: «Подивися, он той не скидає бриля, то шпигун!» Від тієї людини зажадали, щоб вона зняла бриля, але замість це зробити — він (з нерозуму) кинувся геть. Все за ним — з ревом: «Шпигун, шпигун!» Його впіймано і страшенно побито. А далі юрба, не знаючи меж своєму захопленню, попростувала до свого «кіні», а прикрашені квітками салдати — до вокзалу. Відворотний чад божевілья; мене він не заразив; про це свідчить вірш, що я його написав у ті перші дні серпня:

Плачеш ти — то мусиш, мати:
Хлопцем він любив гуляти
У салдатиків динових,
До боїв, до війн готових,
Що, німі, сконали всі.

Час ішов, дитя зростало
І само салдатом стало —
І пішов твій син на бій.

Ти читаєш, скорбна мати:
Впав героєм хлопець твій..
Спогадай про іграшкових
Тих салдатиків динових,
Що, німі, сконали всі...

Ще незрозумілішим здавався мені, двадцятилітньому юнакові, той факт, що діле покоління, яке завжди дискутувало про духовну волю і розвиток особистості, раптом і без найменшого опору підпадало під загальне масове сп'яніння, що вся духовна верхівка Європи лише з рідкими виїмками встала, як один чоловік, на захист «найсвятіших благ», на які вона досі дивилася дуже скептично; щоправда, повсталася швидше з пером, як із зброєю. 19

Повстала проти «ворогів»: Толстого, Достоевського, Пушкіна, Золя, Бальзака, Анатолія Франса, Шова і Шекспіра; з своїм Гете і своїм Ніцше в салдатському ранці. Це покоління підписало цим своє духовне банкрутство. Хоч що воно раніше думало й робило, але 4 серпня стало зрозумілим, що воно нічого не зробило і нічого не думало.

У нас, юнаків, не було проводирів, що нас спиняли б, у нас нікого не було, що за його справжнє людське слово ми могли б ухопитись. Я, і певне, багато хто зо мною, були повні безмежного розчарування. У нас не було жадного досвіду, ми вагались. Згадаю, що в 1912 і 1913 році і — що варте уваги — цілком безпосередньо уже в квітні 1914 року в мене з'являлося передчуття війни. Воно знайшло свій вираз у цих рядках:

ВІЙНА

(з віршу)

Я чую її.

Війна! — ? —

Хто дасть імення їй? Сполошені з гнізда думки

Рахують витеклі очі,

Горла, в жаху розкриті,

Пориті кулями, скривавлені, побиті жпвоти,

Де біль лютує сотень літ,

І мільярди ночей жіночих, ночей без сну.

Війна?

Благайте: війна війні!

.....

Але порізнений, індивідуальний опір війні видавався мені безглуздом, і тому, коли я одержав наказ з'явитися на пункт, я скорився і пішов за ним, як за «голосом долі». Мені і на думку

Нічого не проминулося в громадськості про те, що 3 серпня на вирішальному засіданні соціально-демократичної фракції райхстагу Ледебур, Ленш і Лібінхт запропонували резолюцію відхилити военні кредити, що в Нейкельні 300 робітників влаштували противоенну демонстрацію і були вкинуті в тюрму, що Роза Люксембург, дізнавшись про те, що С. Д. П. Н. ухвалила кредити на війни, в розпачі зайшлася гістеричним плачем.

не спадало одмовитись од військової служби. Кайзерове гасло: «для мене партії більше не існують!» і переконливий почет з соціально-демократів довершили плутанину в моїй голові.

У січні 1915 року я, слухаючи команди, вицокував підборами по вкритому кригою навчальному пляді в Гері; сукно моєї форми було тоді ще двох

кольорів: синього і червоного; комір був віддалений від шиї на десять сантиметрів, маття звисала до колін, черевики були один

42-го номеру, а другий 39-го; кашкет без ґалюна совався по голові (тільки коли рука унтер-офіцера вдарила мене в вухо, я зрозумів, що його можна мити) — а муштрували нас так, що «хлопцям аж парко робилось». Великий час достойно готувався. Цим керували маленькі люди.

Ми рушили. В Іпернську дугу. Саме тоді розгорнувся славетний німецький наступ на весні 1915 року. Уперше були пущені гази. Англійські та німецькі трупи смерділи в'ору до непотішного сірого фляндського неба. Наші чоти були збільшені вдсятеро. Ми мали їх поповнити. Поки ми дісталися до передової лінії, нас сіпали то вперед, то назад. Коли ми одного разу посувалися наперед, вибухли перші гранати. Наказ: розбігтися і обкопатися. Я лежу, серце моє б'ється, як і інші, я намагаюсь вкопатися в землю, якомога швидше. Але на той час, коли іншим з цим щастить, мені — ні. Кленучи, підповзає до мене унтер-офіцер:

«Чорт забирай, кохайте!»

«Заступ не лізе».

Унтер-офіцер: «Чом?»

«Не можу».

Він, лаючись: «Та хто ж ви з професії?»

«Актор».

Навколо вибухали гранати, і в той момент, коли я промовив оце слово «артист», це звання, що за нього я боровся до краю, разом з усім мистецтвом, що його я ставив над усе в світі, змалювали мені такими блазеньськими, нерозумними, смішними, такою карикатурною неправдою, а, коротко сказавши, так мало підхідними до ситуації, так мало погодженими з моїм і нашим життям, а потім і взагалі з життям цього часу і цього світу, що я менше боявся таких близьких гранат, ніж соромився цього звання.

Це маленький епізод, але від того часу і вже назавжди він набрав для мене великої ваги. Мистецтво, справжнє, абсолютне, повинне дати собі раду з кожним становищем, виправдати себе в ньому. Відтоді я пережив у шанцях під Іперном більшого, та й тяжчого, ніж той гранатовий вогонь, але моя «особиста професія» була зрівняна з землею, як і ті шанці, що їх ми займали; вона стала безживною, як і трупи навколо нас. Але мистецтву, не зважаючи на це, нема чого боятися реального — це доводив мені з того часу журнал «Aktion», де брала участь група людей, яка, хоч їй і не були ясні кінцеві наслідки кампанії, змалювала справжнє обличчя війни, кричачи на весь голос. Але їх крики глушив гуркіт вибухлих гранат, а постаті їх зникали в димах. Ще раніше я, завдяки своїм віршам, нав'язав зв'язки з цим журналом, що ним керував Пфемферт, єдина людина в Німеччині, що обернула

журнал на платформу для виступів проти обов'язкового захоплення війною. Пфемферт, що йому цензура затулила уста, збирав протестні голоси протестів і намагався за допомогою їх подавати до відома, хоча б схематично висвітлюючи справжній стан речей. Антологію віршів, що повстали на бойовищі, він закінчив такими словами: «Цю книгу, притулок нині безиритульної ідеї, я проти-ставляю цьому часові»... Перша тоді спроба провадити політичну боротьбу мистецькими засобами.

Після дворічного перебування в шанцях я перейшов на друкарську роботу, спершу в відділі повітряної служби. Потім я визвався працювати в «Фронтівому театрі», який тільки-но почав форму-ватися.

Це мені було більше до вподоби, бо я міг працювати за своїм покликанням. Я ще відокремлював його від тієї ідеї, що опано-вувала мене дедалі з більшою силою.

Фронтівий театр виник. Трупа, покищо сами чоловіки, пере-бувала в Кортріку. Звідам вона кочувала вздовж фронту і повинна була приїздити до військових частин, що стояли на відпочинку, заглиблюючись до лінії, оскільки на це дозволяв стан фронту. Дивна протилежність: бачити вистави у зруйнованих набоями містах — і добре, коли б то були п'єси, що «підносять людську душу», але ні, там ставились: «Шпанська муха», «Кривий Ганс», «Чарлєва тітка», «В готелі», «Білий кінь» і т. д. Я мусів грати, крім молодих боніванів, ще й комічні ролі, тощо. Ролі комічних старих жінок виконував салдат, що в нього було прострелене одне око і вибита частина зубів. Дивлячися на нього, салдати качалися з сміху. Потім у нашій трупі з'явилися і дами. Але репертуар не змінювався. Тут потребували такого мистецтва, яке б підбадьорило (в такому самому дусі ще й тепер висловлюються дуже часто: «напрацьована протягом дня людина, потребує розряду»). Всю цю історію про Фронтівий театр я розповідаю не тому, що є щось особливе в тім, що салдати грають перед іншими салда-тами, а тому, що це висвітлює все божевілля того часу, тому, що в атмосфері такого життя і конання мистецтво деградує до ролі якогось самогон

Ви можете спитати: а хіба Червона армія не воює і хіба не має фронтівих театрів? Так, вона, певне, має фронтівий театр, але саме тут і полягає різниця. Такому фронтівому театрові нема чого критися з тим, що він несе на чолі бойової армії ідеал, як прапор і мету її боротьби.

Коли я до того часу бачив життя тільки через фокус літера-тури, то завдяки війні сталося протилежне: відтепер я почав бачити літературу і мистецтво вже через фокус життя. З другого боку,

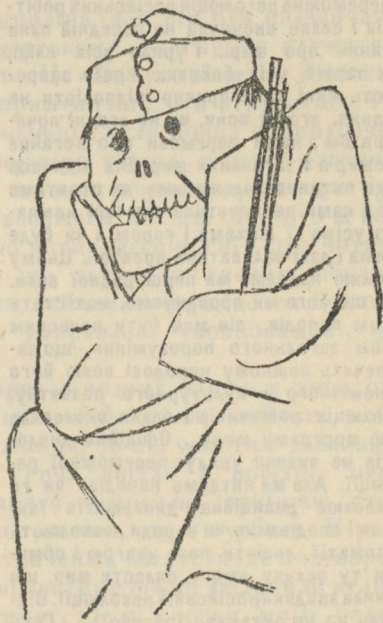
війна, немов велетенське пиловбируще приладдя, забрала мені всі спогади про колишнє. Я був змушений «починати знов усе з самого початку».

Все, що я з цього часу сприймав, не було пов'язане з мистецтвом або чимось, на ньому виплеканим — воно було самим життям, яке й плекало пізнання.

Я говорю про це тому, що вираховують мою генеалогію — це роблять з кожним митцем, і річ це цілком законна. І сьогодні ще говорять, ніби я запозичив у росіян, ніби я послідовник Меєрхольда, а давніше говорили (аджеж те нове, що в мене бачили, мусіло мати своє джерело!), ніби я учень Райнгардта. Все це неправдиво. Бо взагалі я прибув до Берліну тільки 1918 року — отже, не переживав блискучої доби Райнгардта, та й бачив тоді тільки такі п'єси, що змістом своїм мене особливо не цікавили; отже й про вплив не може бути й мови. Звичайно, що я лишився поза впливом мюнхенських вистав (або, якщо й підпав під вплив, то в гіршому розумінні цього слова).

За весь цей час вивищується тільки одна людина і якраз актор — Штайнрюк, що його я, ще за своїх мюнхенських часів, уважав за найгеніальнішого актора. Постаті, що він створив тоді («Воддек», «Кіт Лямпе», «Бенькет глузівників» і «Герман Херуск») і після війни залишились, немов живі, в моїй пам'яті. Він жив напруженим духовним життям, дарма що мав надзвичайну силу, бичачу потилицю і округле обличчя з червоними мускульними кульками; такий був тодішній Штайнрюк, витренований, неоднобічний, світська людина, приятель поетів, маляр, чутливий до нових проблем, отже тип такого актора, якого я бажав би й на сьогодні.

Довгий час, включаючи і 1919 рік, мистецтво і політика були для мене двома дорогами, які ніколи не збігались, хоча в почуваннях моїх уже стався



Георг Гросс. Малюнок для фільму до ставлення „Швейк“

переворот. Мистецтво не могло задовольнити мене. Але, з другого боку, я все ще не бачив точки, де б ті дороги перегаялись і де б могло виникнути нове поняття про мистецтво, як про мистецтво активне, бойове, політичне. Треба було, щоб до цього перевороту в почуваннях приєдналось теоретичне знання, яке б ясно зформулювало все те, що я відчував і про що догадувався. Таке пізнання дала мені революція.

Коли світало і коли смеркало, і вдень, і вночі стояло перед салдатами слово: мир. Про нього говорили скрізь і завжди. Він був регулятором усього того, що кожен робив. Він здавався рятівником і кінцем. Що більше змушував він чекаги на себе, тим більше

РАДІОГРАМА РАДИ НАРОДНІХ КОМІСАРІВ

(Передача несправна)

Царське Село, 28/XI — 1917 р.

До народів країн, що про-
вадять війну!

Переможна революція російських робітників і селян висунула на передній план питання про мир... І уряди всіх клас, усіх партій, усіх бойових країн запрошують нині категорично відповісти на питання, згодні вони, чи не згодні почати разом з нами перемови про негайне перемир'я і загальний мир. Від відповіді на це питання залежатиме, чи стоятиме перед нами перспектива зимової кампанії з усіма її жахами і горем, і чи буде Європа і далі заливатися кров'ю... Цьому питанню надаємо ми першорядної ваги. Мир, що його ми пропонуємо, має стати миром народів, він має бути почесним миром загального порозуміння, що забезпечить кожному народові волю його економічного і культурного розвитку. Революція робітників і селян оголосила свою програму миру... Офіційна дипломатія не визнає уряду переможної революції. Але ми питаємо народів, чи то висловлює реакційна дипломатія їхні думки і сподівання, чи народи дозволяють дипломатії лишити поза увагою і обминути ту велику змогу скласти мир, що виникла завдяки російській революції. Відповідь на це питання... (перебої)... „Геть зимову кампанію! Хай живе мир і братерство народів!“ Народний комісар закордонних справ Троцький. Голова Ради народніх комісарів Ульянов-Ленін.

його прагнули. Але тим менше знали, звідки має він прийти і хто може його дати. І коли не могли відповісти собі на це, тоді сподівалися дива. Це диво й сталося — то була звістка, що в Росії вибухла революція. Воно заграло ще яскравішими барвами, коли з'явилась заадресована «до всіх» радіограма.

Велика і незмірна надія мигавками заясніла навколо дальших подій. Промені її сягли далеко за кінець війни. Перспектива раптом освітлилася. Те несподіване, що досі здавалося «долею», прибрало відчуваних форм, його початок і походження стали негероїчними, тверезими, ясними. Пізнали злочин, і з цим пізнанням виникла велика злість і лють, за те що досі люди були за іграшку безнаімним силам. Виникли також опозиційні настрої і проти культури, яка допустилася того, щоб її гнітив отой «лад» в політичному і економічному житті.

Проте ми ще не зорієнтувалися в рухових силах російської революції. Ми ще не розуміли її ваги для наступної великої рево-

люції. В наслідок загальної воєнної поразки і перемоги німців на російському фронті всі сподівалися на швидкий мир, але одночасно тремтіли на думку, що цей мир принесе також і кінець російської революції.

Так прийшли листопадні дні. Все довкола було повне таких фраз і слів: «Французи перебігають», «Скрізь на фронті братаються дивізії», «Матроси вивісили червоні прапори». На всіх рогах стояли салдати, блукали дискутуючи сюди і туди, потім не знати звідки з'явилась відозва з пропозицією утворити ради робітників і салдат.

Я був з театром у Гассельті, в Бельгії. У приміщенні для салдат, що одужували, відбулися перші збори. Ораторами були офіцери, а основним тоном промов було: «Пильуйте спокою і ладу, держіться вкупі, слухайтеся тільки свого дотеперішнього начальства, армію треба відвести додому», тощо. Наприкінці виступив пастор, що його я знав особисто, як найлютішого мучителя салдатів. Тенер усі стали в нього «братами у Христі», «його братами»; він говорив, що «нас пов'язала спільна любов всіх людей до всіх людей і обов'язок перед батьківщиною». А це він велів замикати кожного воляка, що не віддав йому чести, так, як цього вимагала дисципліна (сам він був надзвичайно елегантним представником по-офіцерському одягнених служителів бога на німецькому боці під час війни). Це вже було занадто; я неохоче виголошую промови, але тут і я примушений був втрутитись, і ця моя промова, єдина за весь час революції, була повна обвинувачень проти таких представників христової віри взагалі, а цього особливо. Злочини світової війни вони не ставили перешкод, хоч це було їхнім обов'язком, а революції вони заважали хотіли. До того ж вони стали на бік офіцерства. Згадки про чотирилітній гніт, про чотирилітні муки підкидали мені слова, що захопили тисячу зібраних салдатів. Справжня рада, салдатська, зайняла місце, де сиділа офіцерська рада, і до генерала були виправлені уповноважені, щоб забрати від нього його шпаду.

Поворот до Німеччини. Насамперед — додому. Коли я знов опинився у Марбурзі, все в моїй кімнаті: бібліотека, зшитки, меблі, було на давніх місцях; але була і різниця, бо під усім тим завалилась підпора — буржуазна впевненість. Речі висіли в повітрі, немов кімнати тих домів, що в них граната відірвала зовнішню стіну. Лишилася тільки турбота та жаль, велика, як і турбота Європи, що плакала над своїми трупами і втраченим багатством. Кошмарний сон. Листопад. Дощ, мокро. Військові частини ще не звільнили вулиць. Діла йшли кепсько. Так само погано стояли справи мого батька: його засоби, що частина їх до того ж була вкладена у воєнну позику, з часом швидко вичерпались. Вільгельмова держава і катастрофічна політика Гельфферіха зубожили середні верстви, а тим,

на кого вони спирались, разом з майном забрали й довіру до себе. Це зробили саме вони, а не республіка, що дістала оту сумну спадщину. Нові, безталанні керівники обманювали самих себе. Не цілком неприємні до провини, вони взяли на себе нову провину, бо відмовились розуміти речі і через свою реакційну свідомість санкціонували до того ж реакційні настрої справжніх винуватців. Зле. Нерозумно. Але послідовно. Тільки я цього не розумів і коли я розглянувся навколо, то все здавалося мені таким безбарвним, безнадійним і недоречним, як і чотири роки тому.

Я гарячково поривався до Берліну, в «головний штаб більшовізму». Неясно думав я про своє покликання, але не знав, як і де доведеться мені працювати за своїм фахом.

Берлін, січень 1919 року.

На вулицях — дика метушня. На всіх рогах — дискусійні клюби. Величезні демонстрації робітників і попутників стікаються на «Під липами» та Вільгельмштрассе; поділені на комуністів і соціально-демократів. Плякати просто підносяться головами. На них написи: «Хай живе Еберт і Шайдман!» і «Хай живе Карл Лібкнехт і Роза Люксембург!». Всіх опановує надзвичайне збудження. Дикі лайки лунають з обох боків. Горе, коли одна партія захопить у другої її плякат. Його трощать об край тротуару.

Одного вечора затріскотіли перші постріли...

У Берліні я знов побачив Герцфельде. Він увів мене до свого гуртка, де були: його брат Гельмут (згодом Джон Гартфільд), Георг Гросс, Вальтер Мерінг, Ріхард Гюльзенбек, Франц Юнг, Равль Гавсман і інші. Більшість їх належала до «дадаїстів». Безмежно дискутовано про мистецтво і до того — тільки в стосунку його до політики. Ми дійшли до висновку, що мистецтво мусить бути лише засобом класової боротьби, коли хоче являти собою цінність. Повні спогадів про все, що лежало за нами, розчаровані в наших сподіваннях, ми бачили порятунок для світу тільки в крайніх заходах: організованій боротьбі пролетаріату і захопленні влади. Диктатура. Світова революція. Нашим ідеалом була Росія. І коли замість сподіваної перемоги ми одну по одній переживали поразки пролетаріату, наші нові почування мідніли проте далі, і щораз червоною фарбою писали ми на прапорі нашого мистецтва слово «акція» (з цього надміру почуття повсталала та позбавлена патосу уперта боротьба, що в неї ми згодом втяглись). Ми спустили в могилу Лібкнехта, фанфару волі до миру, що її голос досяг до нас, в наші шанці, через усі дротяні загороди і перепони, збудовані за нашою спиною, і Розу Люксембург. Вулиці Голгеті: «Під липами», Маршталъ, Шоссештрассе... Тисячі пролетарів почервонили своєю кров'ю бер-

лінський брук — а в убивцях ми повинні були впізнати тих, що протягом всієї війни дивилися на них, як на наших рятівників — соціально-демократів. Всі ми гуртом вступили в спілку Спартака.

Свідомою працею я визначив себе політично. Але було дивним те, що, не зважаючи ні на що, я ще думав про справжню, «нормальну» працю за своїм фахом. Зо мною було приблизно те, в чому мене згодом завжди запевняв Канель. Він говорив, що свою політичну приналежність абсолютно відокремлює від своєї громадської професії: режисури в Роттера. «І політично організований робітник приставляє вугілля для промислового капіталу». Ця теза, звичайно, ніколи не могла багато важити. Але мені не пощастило переконати Канеля (що його мужня політична лінія і чесні, ясні вірші виключали будь-яку неохайність) в тому, що слово — не цеглина, що воно має зміст, і що цей зміст в «Ліссі-кокотка», інший, ніж у «Гопля, живемо!»

Вже й тоді поставив би я мистецтво на службу політиці, коли б знав, як це зробити. До того часу цей гурток (за виїмком Гросса, що його гострі малюнки політичного напрямку були тоді першим поштовхом наперед) не дав нічого, крім вистав «Дада», на які напалися і висміювали в буржуазних колах. Під девізом «Мистецтво є кал» почали дадаїсти його деструкцію. З декламацією мішаних віршів найнезрозумілішого змісту, з дитячими револьверами, кльозетним папером, фалшивими бородами і віршами Вольфганга Гете і Рудольфа Пресбера рушили ми на прихильну до мистецтва «кюрфюрстендамську публіку».

Але цей гармидер мав ще й інше значіння. Ці іконоборці нищили все, вони перевернули гасла, і, вийшовши з буржуазного табору, наблизились таким чином до того самого початку, від якого мав прийти до мистецтва і пролетаріат.

В той час, як почуття раз-у-раз 1918/19 року осідали, а конкретні політичні вимоги набирали дедалі виразніших форм, коли дадаїсти і собі виганяли почуття з мистецтва або, висловлюючись найновішою на тоді термінологією, «заморожували», «остужували» його — з'явилась нова навала почуття з боку «О-людина — драматургів». І ця драматургія була, звичайно, «революцією», але революцією індивідуалістичною. Людина, одинична особа, повстає проти долі. Вона закликає до цього інших, своїх «братів». Вона прагне «любови» всіх до всіх, покори одного перед одним. Це була драматургія лірична, тобто не драматична. Власне кажучи, це були не п'єси, а драматизовані ліричні вірші. В колотнечі війни, що в дійсності була війною машин проти людського м'яса, ідучи шляхом заперечення, знов почали шукати душі людини. Отже в глибинах своїх ця драма була реакційна, вона з'явилась, як реакція на війну, вона повставала

проти її колективізму і боролась за віднайдене «Я», за культурні елементи передвоєнного часу. Характеристичним явищем, а разом і найбільшим успіхом всього цього напрямку було «Перетворення» Ериста Толлера. Тут перетялись: особисто пережите (ліричне), призначене від долі (драматичне) і політичне (епічне). Перевага в Толлерові «поета», що як це й властиве поетові, сформулював не факти, а міркування, оцінки, абстрактно-етичні поняття, і спричинилася до того, що цей твір не став голосною фанфарою, не став «п'єсою на сьогодні», що виходить за межі свого часу і не став «вічною цінністю» і з погляду чистого мистецтва.

Коли я взимку 1919-20 р. відкрив у Кенігсберзі свій власний театр з характеристичною назвою — «Трибунал», я мав намір поставити «Перетворення»; моє ставлення мало принципово відрізнитись від берлінського: я будував сцени якомога реалістичніше (так, як я і в дійсності переживав реальність війни). Я заходився навіть коло мови (хай подарує мені Толлер: ця чорна думка залилась йому невідомою аж до сьогоднішнього дня!), щоб запропонувати авторові певні шляхи до звільнення мови його п'єси від її лірично-експресіоністичних виразів. Післяекспресіоністична школа не стала мені дороговказом. Надто вже був я зв'язаний з політикою.

Ми виставляли Стріндберга, Ведекінда, Штернгейма. Готували Толлера. Наші програмові декларації, та й взагалі весь театр, збудили опозиційний настрій у буржуазних і студентських колах, і коли я в програмовому зшитку почав навіть полемізувати проти одного з кригиків, то громадськість і преса так повстали проти мене, що я був примушений закрити театр.

Коли я повернувся до Берліну, розходження в мистецьких напрямках стали ще виразніші. «Дада» стало ще зловіснішим. Давнє анархічне ставлення до міщанства, бунт проти мистецтва і іншого духовного життя, загострилось і вже набрало форми майже політичної боротьби. Гасло: «Кожен сам собі футбол на опукла» було ще тільки зухвалим «*écarter le bourgeois*». Але «Банкрот» (що його видавали Гросс і Гардфільд) уже був рукавичкою, кинутою буржуазному суспільству. Малюнки і вірші були вже зорієнтовані не на художні постулати, а на політичне діяння. Зміст визначав форму. Або, краще сказавши, безцільні форми набували знову виразніших і гостріших контурів, набирали їх завдяки змістові, що, не знаючи манівців, прямував до визначеної мети.

Та й я тоді чітко уявляв собі, якою мірою мистецтво є тільки засіб до мети. Політичний засіб. Пропагандистичний. Виховний. Не все так, як у дадаїстів: але звільнитись від мистецтва, кінець йому — і край!!! В Берліні були люди, що перенесли ці ідеї

в дарину театру. Карльгайнд Мартін, Рудольф Леонард і Герман Шюллер, колишній студент теології, нині організатор пролетарського театру.

Як член спілки Спартака, а згодом — Об'єднаної комуністичної партії я сподівався на їх підтримку.

Новий театр виник.

З дальших розділів буде видно, як важко було мені здійснити свій намір, не зважаючи на найкращі мої бажання; буде видно, що мені пощастило виконати свої пляни лише відносно. Але хіба то моя провина? Я ніколи не нехтував серйозними критичними зауваженнями. Пояснювання є частина моєї роботи. Присуд, певна думка можуть закоренитись, упередження може звести на нівець всю працю. Особливо це стосується до праці в театрі, такої обмеженої щодо часової тривалості. Навіть тоді, коли хочеш звільнити її від суб'єктивної критики на свій смак, звільнити її від присудів, що пливають з почуття.

Одного разу Максिमіліян Гарден сказав, що джерело впливу мого театру є сусідні царини. Політичний Гарден хотів цим сказати: політика.

Що ж, це мій плюс і мій мінус, але для мене це річ сама собою зрозуміла. Як я йшов до здійснення цього, покажуть такі етапи моєї праці:

1919/20 «Трибунал», Кенігсберг.

1920/21 «Пролетарський театр», Берлін (по залах).

1923/24 «Центральний театр», Берлін.

1924/27 «Народний театр», Берлін.

1927/28 «Театр Піскатора», Берлін.

1929 р. «Театр Піскатора», Берлін. Повторне відкриття.

II

ДО ІСТОРІЇ ПОЛІТИЧНОГО ТЕАТРУ

Політичний театр, яким він формувався в усіх моїх починаннях, не можна вважати тільки за особистий «винахід» або тільки за наслідок соціального перегрупування 1918 року. Його коріння уходить до кінця минулого століття, коли в духовне життя буржуазного суспільства промкнулися сили, що—або свідомо, або тільки фактом свого існування—цілком його відмінили, а почасти і звели на нівель. Ці сили виходять з двох напрямів: з літератури і з пролетаріату. На тім місці, де вони перетнулися в мистецтві, виникає нове почуття: натуралізм, а в театрі нова форма: «Народний театр» (Die Volksbühne).

Треба зауважити, що позитивне ставлення організованого пролетаріату до театру з'являється дуже пізно. Робітництво використовує всі можливості вияву, що існують в буржуазному суспільстві, воно утворює свою, хоч і відносно скромних розмірів, пресу, воно виступає в парламенті і промикається в державний апарат. Але театр воно лишає поза своєю увагою.

Яка причина цьому? Поперше, інтенсивність політичної і професійної боротьби, забираючи всі сили, не лишає ніякої вільної енергії для культурних завдань, для мобілізації культурних чинників в інтересах боротьби. Крім того — і це, здається, вирішальна причина — протягом 70 чи 80 років пролетаріат щодо мистецтва був цілком у полоні буржуазних поглядів. Проста людина з наївною вірою бачить у театрі «храм муз», куди можна вступити тільки в святковому вбранні і з відповідно піднесеним настроєм. Їй здалося б самим блюзнірством, коли б вона у тих пишних залах з червоним плюшем і позолотою почула щось про «гидку» буденну боротьбу, про заробітну плату, робочий час, про дивіденди і прибутки. Це є, мовляв, справа газети. В театрі ж повинні панувати почуття, душа; зір має сягнути далеко за межі буденного, у світ прекрасного, великого і правдивого. Театр є святне мистецтво. Робітник, звичайно, може лише зрідка дозволити собі це

свято. Та й самі ціни берлінських театрів роблять із них утіху лише заможних людей. Культура і її справи — це рівняння, що його, як і все в буржуазному суспільстві, найшвидше і найзрозуміліше можна виразити числами.

Ситуація цілком змінється, коли засновується «Вільні народні театри» (Бруно Вілле, Г. Вінклер, Отто Еріх Гартлебен, Курт Бааке, Франц Мерінг, Густав Ляндавер і інші). Головною метою їх було: гарні театральні вистави за дешеві ціни. Але разом із тим вони не були вільні від культурницької амбіції. «За півроку після перших ставлень «Вільних театрів» (засновані на зразок «Théâtre libre» Антуана) Бруно Вілле вмістив у соціалістичній «Берлінській народній газеті» відозву, де закликав маси згуртуватися в «Вільному народньому театрі» навколо ідеї театру, що не служив би пошлому сальоновому розумуванню і літературі для розваги, а мистецтву, що прагнуло б правди. (С. Нестріпке, Театр у мінливості часу). Це буда ідеальна програма, але, на жаль, і ідеалістична. Узявши новий бойовий заклик — «Мистецтво народові», цей театр не лишив духовної платформи буржуазного суспільства: поняття мистецтва, що його воно встановило, лишилося в усім своїм обсязі без змін, як і було. Поза увагою залишилося і те, що кожен драматург висловлює речі специфічні, властиві своєму часові і що його не можна без коментарів переносити з однієї епохи до другої. Критерій полягає тут не в проблематичному, а в формальному.

Можливо, що вимога зробити з мистецтва в цій стадії політичний чинник і поставити художні засоби на службу соціальному рухові, була б передчасна. Для цього не настав іще час. Але для цього треба і досить було звести до купи два такі важливі з суспільного погляду чинники, як театр і пролетаріят. Вперше пролетарські верстви виступили, як споживачі мистецтва, і вже не малими групами, не індивідуально, а згуртованою організованою масою. Обидва об'єднання Народнього Театру нараховували 80.000 членів, і цей факт яскраво довів здатність робітничих мас до сприймання культури, спростувавши теорії владущих про «неосвічений простий люд».

Заснування «Народнього театру» нерозривно пов'язане з літературним напрямком, що завоював в 90-х роках і німецький театр. Тут не місце піддавати аналізі соціальні і революційні елементи натуралізму. Але разом із цим не можна пояснювати його виникнення звичайною літературною модою і говорити, що він зародився сам із себе, як це часто роблять буржуазні історики мистецтва. Натуралізм прийшов з прапором: «Правда, тільки правда!» Але що за тих часів було правдою? Тільки відкриття для літератури народу, четвертого стану. У цьому то й полягала велика його відмінність проти всіх інших літературних епох, коли «варід»

репрезентувала або комічна особа, або, як наприклад, у Бюхнера, трагічна одинична постать. В німецькому натуралізмі вперше виступає на сцені пролетаріят як класа («Ткачі», «Родина Зеліке», «Ганна Ягерт»).

Але натуралізм був далекий від того, щоб висловлювати вимоги мас. Натуралізм констатує становище і факти. Він поновив зв'язок між літературою і станом суспільства.

Технічна революція, що прийшла з Англії, спричинилася до переміщення соціальних верств. Машина завойовує Європу. Вона нищить тісні приміщення й кустарів і забирає маси пролетаріату по виробних і фабричних касарнях. З цього часу промисловий пролетаріят визначає розвиток суспільства і нелишає таким чином поза своїм впливом і найбільшою мірою суспільне мистецтво — театр.

Звичайно, натуралізм не є революційним, не є «марксистським» напрямком в теперішньому розумінні цього слова. Він, як і велика людина цих нових шляхів — Ібсен, не дав собі ради з соціальним питанням. Замість відповіді — вибух розпачу. Тільки в епосі (Зюля) він

накидає образ суспільного ладу, покликаною заступити теперішній. Не знаю, може, це буде надто нескромно, а може й надто скромно, але я бачу в натуралізмі один із коренів нашого руху в царині театру. Я знаю, що кожна революція в мистецтві має нахил знайти собі низку предків і, намагаючись створити традицію і певний духовний підмурівок, часто надає надто великої ваги цим сторінкам минулого. Але тут ходить не про те, щоб сперечатись, у якій саме мірі натуралістичні твори заховали для нас своє значіння, не про те, чи швидко мусів цей напрямок виродитись та чому, а про те — який тоді був його вплив і діяння. Нехай навіть представники натуралізму зрікалися будь-якої політичної платформи (аджеж і з соціалістичного табору залунали голоси, що заперечували наявність елементів справжнього соціалізму в ранніх творах цієї школи — Мерінг) — до натуралізму в усій його сукупності, як функції, це не стосується. На певний історичний момент він зробив з театру політичну трибуну. Не випадковим явищем є те, що в той час, як пролетаріят ідейно і організаційно захоплює театр, починається також революціонування театру з технічного боку. На вісімдесяті роки припадає запровадження на сцені електричного освітлення, наприкінці століття винайдена обертова сцена. Отже все йшло до того, щоб створити нове поняття театру.

Але новий рух, зробивши перші кроки, відразу ж досяг своєї найвищої точки. Майже фатально зв'язаний його розвиток з перетворенням найбільшого політичного чинника того часу — соціально-демократії. Швидко зростання організації, розро-

блення і витончення її форм — еволюція духовного змісту до схеми. Протичинні сили, що коренилися ще в буржуазному світі, але своїми тенденціями вже вийшли з нього, вичерпалися перше, ніж зробили спробу рішучого натиску.

Звичайна річ, театр ніколи остаточно не поривав живого зв'язку з громадою, навіть за того періоду, що його Штернгайм охрестив «плюшевим часом». Стріндберг і Ведекінд поставили на порядок денний питання статі й шлюбу, ба ширше — ревізію моральних понять. В дьому, з погляду нашого часу, безперечно, можна доглянути розхитування, розкладання тих форм людської громади, що здавалися затвердими в той час, коли всі форми людського суспільства почали відмінатись під тисненням економічних сил. Але то була цілком клясова перецінка. «Добре» товариство лишалося осторонь. Фабричний робітник, що одержував за годину своєї праці по 60 пфенігів, ішов до якогось кіна, де він принаймні коли-не-коли бачив

кінчик, дешицу власного свого життя. В п'єсах «Плоть має свій власний дух» Ведекінда і в «Шкода людей» Стріндберга він орієнтувався так само мало, як і в телеграмній афористиці Штернгайма або в екстатичній архітектоніці Георга Кайзера.

Сили, що продовжували розвиток політичного театру, виходили з іншого боку. З воєнного експресіонізму — шоправда тільки наприкінці війни, і то в надзвичайно малій дозі. «Молода Німеччина», що її заснував Гайнц Геральдс 1917 року, вперше своїми двома п'єсами ставить на дискусію питання про війну.

Офіційний театр, включаючи і «Народний», мовчить. В той час, як на вулицях розганяють робітництво за допомогою кулеметів і вогнететів, в той час, як від гуркоту автопанцерників і військових колон, що йдуть з Потсдаму і Ютербогу на Берлін, здригаються будинки, перед напівпорожнім партером і порожніми галереями здійснюється завіса, показуючи долю «Генріха IV», короля

На весні 1919 р. Артур Голічер, Людвіг Рубінер, Рудольф Леонард, Карльгайнц Мартін, Герман Юнкер, Байерле Альфонс Гольдшмідт і інші заснували в Берліні «Пролетарський театр». Він з своєю колективістичною формою мав стати першим сценічним знаряддям Пролеткульту Німеччини. На першій виставі п'єси Кранца «Воля» (що разом з тим була й остання) Філармонія була переповнена. Але фундатори змушені були відмовитись від постійної, регулярної сцени і зробили це охоче, бо гадали, що можуть грати скрізь і з найменшими коштами. Робота була спочатку задумана як анонімна, гадали навіть не називати прізвищ артистів; також і ревізит мав бути по змозі простіший, щоб не виминатись в очі, бути самою суттю своєю пролетарським. Вистава мала успіх, хоча п'єса звучала сентиментально, приблизно в дусі толстовського непротивлення злому. Як п'єса, так і тенденція всього театру були пролетарськими тільки наполовину. Це не був театр сучасності з погляду вимог пролетаріату.

Альфонс Гольдшмідт

англійського», або Шекспірове «Як ваша ласка» (Райнгардт). За рахунок цього беруть у свої руки ініціативу ті кола, що ще під час війни створили інтелектуальну опозицію і які завдяки революції побачили, що настав слухний час. На початку 1919 року була в Шарлоттенбурзі заснована «Трибуна». Карльгайнд Мартін виставляє там «Перетворення» Ернста Толлера. Проте театр втрачає свою ідеологічну вагу і за короткий час приєднується до театрів, що існують для прибутків.

Мартін, намагається повторити експеримент в іншому місці. Виникає перший «Пролетарський театр», що розпадається після першої своєї вистави. Але поштовх наперед зроблено, і кінцева мета майже досягнена. Цілком досягнули її ті життєві сили з кіл колишніх дадаїстів — твердіші за інших були в своїй політичній спрямованості. Завдяки ним розпочинається праця театру політичної пропаганди, що виступає з виразно революційними гаслами. То був «Пролетарський Театр», що я його заснував разом з моїм другом Германом Шюллером. Це сталося у березні 1919 року.

„ПРОЛЕТАРСЬКИЙ ТЕАТР“

1920/21

Товариші!

Ви бачите «Каліку».

Війна капіталістів, що з ними пролетарі укладали і укладають робочу спілку, знищила мільйони людей, викинула на вулицю мільйони старців. Хто допоможе? Може буржуазія, що по-різному, але завжди легковажно і підло — хоч в неї доброчинності по самі береги — минає каліку; своє сумління вона хоче заглушити лайками на адресу «ледачої наволочі» і волає до держави, щоб та відзволіла суспільство від цього дражливого явища.

Чи співчуваєш ти розлюченому каліці?

Це ти. Ти — робітник, якого підприємець завтра може виштовхати. Ти — безробітний, якого вигнали на вулицю, бо від нього вже нема прибутків. Ти робітник: солідарність з безробітними товаришами!

Ти безробітний: революційна організація одности безробітних! Вибирайте свої політичні ради безробітних.

Тільки ви сами можете допомогати собі. Або соціалізм, або загибель у варварстві.

«Перед ворітьми» — табору товаришів, що їх ув'язнив Горті в Угорщині.

Чи має пролетарське сумління той найманий салдат, що стоїть там на варті; чи може жінка політичний в'язень і замучений товариш переконати його на інше, залучити його для революції?

І коли він заб'є білого офіцера — коменданта того табору, чи станете тоді ви, товариші, на бік салдата? Ви ж знаєте, що навіть убивство для революції є священним вчином і що нас рятує тільки те діло, що для нього вчинок салдата є самий символ! Світовий капітал намагається перемогти Росію на воєнному й господарському фронтах. Росія — це скеля в прибої світової революції. «День Росії», день перелому, вже настав.

Або активна солідарність з Радянською Росією протягом наступних місяців— або міжнародньому світовому капіталові пощастить знищити її— поруку світової революції. Або соціалізм, або загибель у варварстві.

Ця відозва, поширена летючками, являє разом з тим програму; вона говорить усе про суть і наміри «Пролетарського театру». Тут ходило не про театр, що був би посередником між пролетарями і мистецтвом, а про свідому пропаганду, не про театр для

Нарада з приводу „Пролетарського театру“

З пропагандистського пункту „Пролетарського театру“, Берлін — Галензее, ми одержали таке повідомлення: „Утворився комітет революційних робітників Великого Берліну, що має на меті підтримати „Пролетарський театр“, з якого гадається зробити пропагандний театр революційних робітників Великого Берліну. До неї до цього часу приєдналися: культномісії КРП¹ (представник КРН² зможе з'явитися до нас лише через кілька днів, він має бути на наступному засіданні), Вільного робітничого союзу і загального робітничого союзу. Робітнича спілка туристів „Друзі природи“, Інтернаціональна спілка жертв війни і рада безробітних. Центральна професійна рада ці заходи ухвалила.

Комітет запрошує всі організації, що стоять на платформі диктатури пролетаріату, відвідати наступні збори, де мають обмірковувати програму і ухвалювати відповідні постанови (замітка в пресі).

має перед революційними робітниками довіда комітет має поручитися, що виконає свої культурні і пропагандистські завдання.

Не завжди треба буде висувати на перше місце тенденцію автора. Навіаки, як тільки публіка і театр у спільній праці своїй відчують спільну волю до революційної культури, тоді кожна буржуазна п'єса, незалежно від того, чи показуватиме вона занепад буржуазного суспільства, чи особливо виразно являтиме капіталістичні принципи, може стати в пригоді, щоб зміцнити думку про класову боротьбу і поглибити революційне розуміння істо-

пролетаріату, а про пролетарський театр. В цьому наш театр різнився не тільки від «Народнього театру», що за його зразком ми хотіли були організувати відвідувачів— вона істотно відрізнялась також і від пролетарських театрів Мартіна і Леонарда. Ми цілком вигнали слово «мистецтво» з нашої програми, наші «п'єси» були відозвами, що ними ми вганялися в актуальні події. Ми хотіли «займатися політикою».

Керівництво Пролетарського театру повинне прагнути: простоти в виразі і побудуванні, чіткого й зрозумілого впливу на почуття робітничої публіки; кожний художній намір воно повинне підбивати революційним цілям: свідомо, підкреслювати й пропагандувати думки про класову боротьбу.

«Пролетарський театр» хоче служити революційному рухові і тому певні обов'язки. Обраний з їх середовища свої культурні і пропагандистські завдання.

¹ Комуністична робітничая партія.

² Комуністична партія Німеччини.

ричної кінченості. Щоб запобігти непорозумінням і бажаного впливу таких п'єс на глядача було б доцільно подавати до них, як вступ, спеціальні реферати. Зважаючи на обставини, в п'єсах можна робити зміни (адже персональний культ митця, що зазнає при цьому шкоди, є консервативним явищем), а саме: випускати або підсилувати певні місця, а в разі потреби й додати пролог або епілог, що сприяли б судильному вражінню від всієї п'єси. У такий спосіб можна поставити на службу революційній пролетарській справі чималу частину світової літератури, — так само як можна використати світову історію для політичного пропагандування думки про класову боротьбу.

Стиль, що його повинні опанувати артисти, а також автор і режисер, має бути цілком конкретного характеру (схожий приблизно на стиль відозви Леніна або Чічеріна, що вже своєю простою, спокійною течією, своєю недвозначною ясністю справляє велике вражіння). Все, що говориться, треба сказати не вишукано, без експериментів, не «по-експресіоністичному», не корційно — щоб усе те визначало проста, неприхована революційна мета і воля. Цим з самого початку виключаються всі відміни стилю і всі проблеми нової романтики, експресіонізму тощо, які повстали з індивідуально-анархістських потреб буржуазних митців.

Звичайно не треба обминати й нових технічних і стилістичних можливостей останніх епох мистецтва, оскільки вони можуть служити згаданим цілям, а не якісьнебудь «революційно-мистецькій» стилістичній самодії. В усіх питаннях стилю завжди має вирішувати така думка: чи матиме з цього користь величезне коло пролетарських глядачів, чи не буде воно нудитись, радше чи не зіб'ють і не заразять його буржуазні ідеї? Революційне мистецтво може виникнути тільки з духу революційного робітництва. Вигляд і характер його визначає спільна праця, самовіддана боротьба і спрямована до ясної мети воля мас. Почуття самозахисту в робітництві викликає намагання визводитись в галузі мистецтва й культури в такій же мірі, як і в галузі політики й економіки. Тенденція цього духовного визволення, погоджуючись з матеріальними, повинна бути комуністичною.

Отже перед пролетарським театром повстають два принципові завдання: перше — щоб він, як організація, порвав зв'язки з капіталістичними традиціями і утворив рівноправні стосунки, спільний інтерес і колективну волю до праці серед керівників акторів, декораторів та іншого технічного і ділового апарату, а також і межі всім цим колективом і споживачами (тобто відвідувачами театру). З часом пролетарський театр зможе обійтись без буржуазного «професійного» актора; залучатиме акторів з-серед глядачів. Вони перестануть бути дилетантами, бо ж пролетарський театр за найважливіше своє завдання вважає пропагандувати й поглиблювати комуністичну думку, а це, звичайно, ніяк не може бути справою професії, а може являти собою лише намагання колективу, де публіка відіграє таку ж велику роль, як і сцена. Передумовою для цього є вимога, щоб артист поставився цілком по-новому до теми виставлюваної п'єси. Він уже не може, як це було досі, бути індиферентним до своєї ролі, або цілком «віддаватися» їй, тобто відмовлятися від будь-якого свідомого воління. Так само, як комуніст, виступаючи з приводу будь-якого політичного, економічного або іншого якого суспільного питання, завжди, в кожному окремій випадку повинен мати на увазі, немов мірку всього, загальну волю людства; так само, як кожна окрема людина, сидючи на широких зборах, повинна стати політиком — артист теж повинен зробити виявом пролетарської, комуністичної ідеї кожну свою роль, кожне слово, кожен рух; так само й кожен глядач повинен навчитись — хоч де він буде, хоч що він говоритиме і робитиме — надавати всьому такого виразу,

що ясно і явно позначив би його як комуніста. Цього не зроблять ні спритність, ні хист.

Друге завдання політичного театру полягає в тім, щоб пропагандою і виховною роботою впливати на маси тих, що не вийшли ще з стану політичних вагань або індивідуальності, або ще не усвідомили, що не можна переносити буржуазне мистецтво і характер «насолоти» від нього в державу пролетарську. Слушним шляхом для цього міг би бути згаданий на початку спосіб використовувати успадковану літературу. В таких п'єсах ще можна знайти старий світ, що з ним і відстала людина добре знайома; отже й тут стане явним, що кожна пропаганда повинна почати з того, щоб на існуючому показати те, що ще повинне бути.

Важливе завдання припадає також і авторові. Він теж повинен перестати бути колишньою автократичною особою, повинен навчитися відсувати на задній план усі власні уявлення і оригінальність, відмовлятися від них на користь уявлень, що живуть у психіці маси, на користь приступних, всім і кожному зрозумілих форм. І він теж повинен учитися в політичного керівника—і так само, як і він, пояснювати і відчувати сили і тенденції розвитку мас; він повинен дбати, щоб робітникам не припала до смаку політика, що історично і психологічно їм чужа або яка добре їм відома тільки за поганою звичкою,—отже автор повинен бути кристалізаційним пунктом воління пролетаріату до культури, кресалом для порівняння робітника до пізнання.

Ервін Піскатор.

Репертуар, що я уклав, не був практично здійснений. Драматична література як з ідеологічного, так і з формального погляду пленталась позазд поступу театру наперед. Всі письменники, близькі до нас своїм світоглядом, були ще захоплені «поекспресіонізмом» і не могли відповідати тому, що ми хотіли зробити з театром. Так само драматичні твори Франца Юнга, що політично були найпоступовішими, даючи разом із тим нову лінію в своїй побудові.

Але все ж це були тільки «тимчасові речі»; урізки світової картини, вони не були чимось загальним і судіальним, аж до своїх коріннів та найменших розгалужень, не були відгуком на полум'яну актуальність нашого часу, що з такою владною силою була із кожного газетного рядка. Театр, якщо рівняти до газети, все ще відставав, не був достатньою мірою актуальним, не досить активно втручався в усе, що було в безпосередній від нього близькості, аж усе ще лишався надто нерухомою художньою формою, наперед визначеною і обмеженою щодо свого діяння. Те, про що я тоді мріяв, було значно тісніше пов'язане з журналістикою, з злободенною актуальністю.

Гадаючи, що вся справа полягає в тім, щоб мати потрібний нам рукопис п'єси, ми почали продукувати сами. Приводом до цього була актуальність російської проблеми саме для позиції цієї незадоволеної групи. Драма звалася «День Росії» і виникла в наслідок колективної праці.

«Пролетарський театр» грав у залах і приміщеннях для зборів. 38 Треба було захопити маси там, де вони найчастіше бували. Хто

мав колинебудь справу з такими приміщеннями, з їх малими сценами, що ледве чи заслуговують на цю назву, хто знає ці залі з їх запахом устояного пива і чоловічої вбиральні, з їх прапорцями, що лишилися від останнього пивного свята — той могтиме собі уявити, з якими труднощами створювали ми тут поняття театру.

Декорації були надзвичайно примітивні. Але відповідно до змінених завдань театру і ці прості, нашвидку розмальовані полотняні стіни теж змінювали своє значіння.

В п'єсі «День Росії» це була мапа, що сама собою відразу і якнайзрозуміліше, вказувала на політичне значіння місця дії.

Це вже не була звичайна «декорація», вона одночасно була соціальною політично-географічною чи то економічною ілюстрацією. Вона брала участь у грі. Вона втручалась у події на сцені, вона ставала якимсь драматургічним елементом. З нею до ставлення уходив новий елемент: педагогічний.

Театр повинен був діяти не тільки на почуття глядачів, не тільки впливати на їхню емоційну настроєність — він цілком свідомо звертався до їх розуму. Він повинен був викликати не тільки поривання, запал і захват, але й збудити свідомість, дати знання і розуміння речей.

Спершу ми гадали обійтися без буржуазних акторів. Отже, з виймом кількох близьких нам своїм духом професійних акторів, я грав переважно з пролетарями. Мені здавалося потрібним працювати разом з людьми, що, як і я, бачили центр і збудник своєї творчої роботи в революційному русі.

В усій ідеї пролетарського театру найбільшої, вирішальної ваги я надавав створенню такого колективу, що його члени задовольняли б вимоги не тільки, як люди і актори, але й як політично свідомі робітники. Всі співробітники пролетарського театру служили справі з безоглядною відданістю і саможертвою. Ні перспективи на прибутки — бо раз-у-раз ми повинні були відмовлятися від утримання, ні особисте честолюбство — бо дуже часто робітники театру навіть не були названі в афішах, — ніщо з цього не було мотивами тому, що ми майже цілий рік боролись за свій театр. В таких обставинах повстало шість ставлень¹; були серед них і великі, що вимагали репетицій протягом кількох тижнів. Деякі з них могли цілком витримати порівняння з звичайними театральними виставами («Вороги» Горького і «Канак» Юнга), а в крайнім разі досягали їх. Не зважаючи на це, ми принципово не пускали до приміщення театру жадного буржуазного критика.

¹ Юнг, «Канак» і «Як довго ще ти, повіє — буржуазна справедливість?»; К. А. Вітфогель, «Каліка»; Е. Сінклер, «Принц Гаген»; Горький, «Вороги» і колективний твір «День Росії».

Proletarisches Theater

Bühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins

Eröffnung am 14. Oktober 1929 mit dem Spielplan

Gegen die weißen Schrecken für Sowjet-Russland

Das erste Theater, das sich dem Kampf gegen die weißen Schrecken widmet, ist das Proletarische Theater. Es hat den Zweck, die Arbeiter zu erziehen und sie zu einer revolutionären Organisation zu führen. Das Theater ist ein Organ der Arbeiterbewegung und es soll die Arbeiter zu einer einheitlichen Organisation führen. Das Theater ist ein Organ der Arbeiterbewegung und es soll die Arbeiter zu einer einheitlichen Organisation führen.

Marx	Engels	Lenin	Stalin
Marx	Engels	Lenin	Stalin
Marx	Engels	Lenin	Stalin
Marx	Engels	Lenin	Stalin
Marx	Engels	Lenin	Stalin
Marx	Engels	Lenin	Stalin
Marx	Engels	Lenin	Stalin
Marx	Engels	Lenin	Stalin
Marx	Engels	Lenin	Stalin
Marx	Engels	Lenin	Stalin

Плянот пролетарського театру

яку дістали від буржуазної естетики, і вимагали від нас роботи, що спадалася б з буржуазними поняттями.

В їх виступах було продовжене те ж ставлення, що, коренячись у класичних буржуазних означеннях, протягом десятків років правило «Народньому театрові» за провідну нитку, та ще й сьогодні не зникло остаточно. Під час цих суперечок мова йде про вічну цінність у царині мистецтва—питання, що його марксист уже більше не повинен ставити. Завдяки працям Троцького, Богданова, Керженцева, а в Німеччині—Дібольда, Ерінга, Керра, Анни Сімзен і т. д. 1, а почасти і в наслідок нашої практичної роботи почалась уже ревізія буржуазної естетики, що неминуче спричиниться до встановлення нового поняття про мистецтво.

1 Піскатор говорить тут за різних теоретиків мистецтва й театральних критиків, що руйнували ідеалістичні концепції в соціології мистецтва. Поруч із представниками радикальної, а втім буржуазної, критики Ерінгом і Керром, він ставить і Богданова й Троцького, що їх погляди—першого про цілковиту відокремленість пролетарської культури від усякого зв'язку

З економічного боку «Пролетарський театр», так само, як і «Народній театр», мусів опиратися на організованих глядачів. Число членів «Пролетарського театру» досягло 5—6 тисяч, а вербувалися вони переважно з «Загального робітничого союзу», «Комуністичної робітничої партії» і з синдикалістів.

Ставлення до нас «Комуністичної партії Німеччини», принаймні її проводирів, було спершу дуже незичливим, і це не могло не вплинути на масу співчленів нашого театру. Замість зрозуміти, що виникає щось ґрунтовно відмінне від усієї дотеперішньої художньої продукції, що, маючи такі одверті агітаційні цілі, разом з тим нищить і буржуазне поняття мистецтва і накреслює, принаймні в основних рисах, нове (пролетарське) мистецтво—наші критики прикладали до нашої праці мірку,

Цілком розуміючи потрібність і важливість нашої справи, пролетаріят проте виявив себе надто слабким з економічного погляду, щоб підтримати її протягом довшого часу. Деякі вечори були заняті абсолютно всі місця, і проте вечірня каса не могла навіть вирівняти видатків (бо безробітні на підставі своїх посвідок проходили до театру безплатно).

До цього додалися ще великі перешкоди, що їх мала наша праця наслідком безнастанних підступів і завад з боку поліції. Ми ніяк не могли здобути в поліцайпрезидента постійного дозволу на гру. Та й нічого дивного — президент поліції був соціально-демократ.

РЕЗОЛЮЦІЯ

Під час вистави «Пролетарського театру»: «Як довго ще буржуазна справедливість...» ухвалено резолюцію, що енергійно протестує проти заходів поліцайпрезидента щодо «Пролетарського театру». Відвідувачі його обурені, що кожному театрові або кіну, кожному шантанові і вар'єте, навіть коли вони подають матеріал безсумнівно низького ґатунку, робляться проте всілякі поступки — а разом з тим «Пролетарський театр», робітничу організацію, що бореться проти шкідливого впливу на робітничу публіку нікчемного фільму, проти різного мотлоху в вар'єте і халтури намагаються придушити, відмовляючи дозволати вистави.

Відвідувачі звертають увагу поліцайпрезидента на те, що він не має жадного права відмовити дозволу на виставу через зміст п'єси, що він не має права міркувати про художні форми, що поліційні органи повинні були керуватися вказівками «Театрального товариства» і «Театрального союзу», що просили дозволити виставу. Далі вони звертають увагу П. Ріхтера на те, що він міг заспокоїти свою жалобу до цензурування, удавшись до кіна на Александерштрассе, до «Вар'єте» в Північному Берліні, до ресторанчиків і нічних заць на Фрідріхштрассе і в Вест-Берліні; він повинен закрити театральні підприємства, які безцеремонно грають на похотливості своєї спекулянтської публіки, визискують своїх артистів, висисаючи з них кров, а з своїх артисток роблять повії.

Вони питають П. Ріхтера, чи думає він видати свій дозвіл, коли «Пролетарський театр», на підставі нової постанови, проситиме дозволити йому оренду на товариських основах?

У квітні 1921 року відбулась остання вистава «Пролетарського театру». Обминаючи питання

„Нове, що лежить в основі цього театру, є те, що гра і дійсність якось дивно переходять одне в одне. Часто-густо не знати, чи ти в театрі, чи на зборах; здається, що тобі треба втрутитись, допомогти, кинути репліку. Межа поміж грою і дійсністю стирається... Публіка відчуває, що тут вона заглянула в справжнє життя, що вона бачила не п'єсу, а шматок справжнього життя... Що вона притягається до спільної гри, що все на сцені стосується до неї якнайближче“.

„Rote Fahne“ з 12 квітня 1921 року. З приводу п'єси Юнга „Канак.“

з спадщиною попереднього стану, — другого про неможливість утворення культури пролетаріату, оскільки, мовляв, наш період культурного процесу є лише перехід до майбутньої поза-класової культури — відкинуті в марксистському мистецтвознавстві (Прим. ред.).

про те, великі чи малі були його досягнення, треба сказати, що позитивний наслідок з його праці був дійдений: серед інших засобів пропаганди театр завоював для пролетарського руху перше місце. Він був залучений до можливостей вияву революційного руху так само, як преса і парламент. А разом із тим театр, як містецький заклад, досяг зміни своєї функції. Він знову знайшов мету, що ясна в царині суспільного. Після довгого заціпеніння, що ізолювало його від сил його часу, він знову став чинником живого розвитку.

„ЦЕНТРАЛЬНИЙ ТЕАТР“

1923/24

Єдиний актив після того, як «Пролетарський театр» припинив своє існування, це було 4—5 тисяч його членів; але, щоб удержати їх, треба було давати їм театральні вистави.

І от, шукаючи якоїбудь можливості для цього, я порозумівся з Йозе Рефіш, що мав у своєму розпорядженні «Центральний театр». На нього треба було три мільйони, з них один належало сплатити відразу, а решту за три місяці. Ту решту ми заплатили, повиривавши по двох місяцях старі труби парового опалення і продавши їх на розі торгівцеві старим залізом. То був час найбурхливішої інфляції.

Ціккель, наш попередник у дирекції, дістав для своїх оперет від «Народнього театру» чимале число співчленів. Спочатку цих членів нам лишили, але скоро керівництво «Народнього театру» помітило, що і в цім нашім закладі пробивається політична воля, то відразу ж забрало їх назад. Це був перший мій конфлікт з «Народнім театром».

Напрямок нового закладу не був такий недвозначно ясний і простий, як у «Пролетарському театрі». Оглядаючись тепер назад, я бачу, що цей період був для мене, власне кажучи, кроком назад від уже досягненого. Але причина була цьому тільки та, що новий театр уже не міг більше розвиватися як слід. Ми мали намір посуватися вперед, перейшовши з ширшої художньої бази на політичну тенденцію. Наш репертуар охоплював п'єси Горького, Толстого і Роллана. Пізніше прийняв я «Анну-Марію» Фр. Юнга, маючи намір дати політичне ревю.

«Центральний театр» був дійсно задуманий, як протипага «Народньому театрові», мав, так би мовити, стати пролетарським «Народнім театром» (подібна думка посідала нас іще в пролетарському театрі). До того здавалось доконче потрібним притягти дрібно- й середньобуржуазні елементи, бо було вже зрозуміло, що

сам революційний пролетаріат без підтримки партії не зможе поставити на тверді ноги театр. Я провів режисуру в трьох п'єсах: у «Міщанах» Горького, в «Настане час» Ролліна і у «Владі п'єми» Толстого. Працюючи коло них, я, так би мовити, надолужив стадію розвитку, через яку я переступив своєю роботою в «Пролетарському театрові». То були виразно натуралістичні ставлення; в них я прагнув найбільшій правдивості з декоративного і художнього боку.

Восени 1924 року театр перейшов у руки братів Роттерів. Наслідками цього року було для мене те, що я глибше ввійшов у театральне життя Берліну і що я втратив чималу, як на мої кошти, суму.

V

СТАНОВИЩЕ „НАРОДНОГО ТЕАТРУ“

Де був «Народний театр» в час найбільшої духовної проблематики, в час найтяжчої боротьби, яку будьколи провадило робітництво? Де та драматична література, яку він міг би створити, орудуючи тими величезними коштами, що їх давала йому до рук сотисячна організація співчленів? Де кувалась блискуча зброя, щоб розрубати нею гордіїв вузол капіталістичних суперечностей, а також власного незavidного становища цього народного театру? Вона висіла над плюшевою канапою, в парадній кімнаті. «На бога, не займайте її, діти, це спадщина. А, крім того, ви можете порізати собі пальці». «Народний театр» втратив рештки свого бойового настрою, його ввібрала і перетравила буржуазна театральна справа. І війна не принесла нову еру для «Народного театру». З нею почалася хіба що тільки ера виразної і безповоротної капітуляції його перед владущими силами.

В переміжок часу до 1924 року «Народний театр» став одним з багатьох берлінських театрів; ні п'єсами, ні характером своїх ставлених він ніяк не різнився від звичайного театрального закладу. На Бюловплац з'явився пишний будинок з паркетом із дорогого дерева у партері та з найновішим сценічним устаткуванням. Ста сорока тисяч співчленів для його приміщення було вже забагато; сюди ж також слід додати й близьких до них осіб (членів їхніх родин тощо). Зовні —

Змінилася також і його публіка. Переважав у ній дрібний і середній буржуа. „жерун пирогів“. Робітництво майже зникло. Тільки серед керівного персоналу, що його працівники і давніше, і тепер повинні були бути людьми політично і професійно організованими, здавалось, ще лишилося трохи давньої пролетарської традиції. І тільки пізніші події, вже під час моєї режисерської діяльності в „Народному театрі“, показали, оскільки саме ця корпорація своїми настроями і позицією стала гальмівним елементом, що замість боротися з своїм дрібнобуржуазним болотом, вона провадила боротьбу виключно проти революційних елементів всередині організації.

картина непохитної в своїх основах погуги, строгої організованості, живої культурної волі.

Але що ж у дійсності? На чолі об'єднання стоять іще представники старої гвардії, що брали участь у перших боях за часів закону проти соціалістів, натуралізму і підступної поліційської війни. Ба а к е, що 1918 року був другим державним секретарем, Шпрінгер, Нефт, колишній слюсар-підмайстер, що свого часу носив у двох кишнях своєї куртки весь «Народний театр» — у правій список співчленів, а в лівій — касу, і нарешті Нестріпке, колишній фаховець професійно-спілчанської справи і автор стандартної праці про німецький професійний рух. Поруч — многоголова адміністративна комісія, художня комісія під духовною егідою Юліуса Баба і управа. І все працює разом, щоб дати «Народному театрові» певну лінію і напрям. Усе люди путящі, якнайглибше переконані в доконечності своєї справи: «мистецтво — народів». Чи не з'являється у них часом відчуття своєї відповідальності, коли вони будують поняття мистецтво, як мідину скелю? Чи не виникають часами у них сумніви щодо своєї непомилності, коли вони з урядовецькою упевненістю подають народів те, що вони називають «мистецтвом»?

Коли спитати, що воно таке, вам скажуть: це те, що підносить людину, що переносить її у вищі світи, в інтенсивніше життя, і кладе міст до вільнішого духовного життя і глибших почувань, що дає змогу забувати про буденне і підіймає на найвищі верховини людськості.

Але, чи треба гудити цих людей, які протягом двадцяти років «керували» згори «мистецтвом», за те, що їх погляди не пішли далі від їх часу, що вони некритично ширили мистецтво меж масами, мов якийсь крам, предмет до вжитку, твердо при тому вірячи, що коли цей крам акуратно запаковано, а ціна — невисока, то цим зроблено все? Чи могли вони глибше аналізувати, чіткіше думати, бути сильнішими соціологами, ніж найясніші голови марксівської школи? Хай мільйони людю повстають проти суспільства, хай десятки статтів щодня до самого коріння аналізують суперечності і взаємини клас — але, коли тільки лунало донебудь слово «мистецтво», то враз залягала священна тиша. На всіх фронтах палала люта війна, і тільки на третім, на культурнім фронті, супротивники лежали, блаженно плачучи у взаємних обіймах. Тут ґрунт був священний. Гук боротьби доходив не далі, як до театральної каси. Ніде в іншому місці, а саме тут було «людство», тут була церква, що охоплювала собою всіх; тільки вона давала людям блаженство, і перед нею зникали всі різниці щодо становища і освіти.

Слушний час ще не прийшов, але і мистецтво ще не достигло. Де воно було? Де були п'єси і автори? Артистичні, авторські і режисерські сили, політичне керівництво і адміністрація, а також, не на останнім місці згадавши, і публіка — все об'єдналось, щоб гарантувати «Народньому театрові» довгий і спокійний сон. Ніде не знати було жадного поштовху або поруху.

А проти тих, що покликані були говорити, висували такий аргумент: дайте нам п'єси, що їх хотіла б бачити маса нашої публіки. Отже, зрозуміло, що тоді треба б було застосувати не реформістську, а революційну тактику: виховувати публіку проти її волі, захопити її своєю активністю, силою переконаності у власній місії.

Таке завдання і повстало передо мною, коли Голь запросив мене до «Народнього театру».

Сталось це випадково, бо якраз це було режисера, що схотів би поставити також випадково прийняту п'єсу Альфонса Паке, що звалася «Прапори».

Але цей випадковий збіг обставин все ж можна пов'язати з новим починанням. У п'єсі стикалися два поняття — документ і мистецтво, що їх до цього часу не відокремлювали: перше розпускали в останньому.

«Прапори» намагались створити синтез цих двох понять.

І, як я досі намагався довести, це не було випадковим явищем. Я «профанував» мистецтво, і сталось це вперше саме у святая святих, в «дарованому народові» храмі мистецтва, у «Вільному народньому театрі Берліну».

Вперше ставив я п'єсу з великими засобами; а проте погляди мої були тверді і сталі.

Ми, що колись розуміли мистецтво, як самоціль, ми що цю вимогу з усією її всемогутністю протиставляли реальності дня, саме ми напалися проти цих понять із криком: «досить мистецтва!» Ми пережили перетворення усіх напрямків, відносність усіх стилів, руйнацію усіх форм. Вали трупів, як кордони Німеччини на сході й заході. Ми сами, безпорадно кинуті протягом років у цей хаос. Кожну хвилину з'являлась смерть. Як велике необмежене право мали ми висловитись, як зобов'язані були інші мовчки й поштовжно нас вислухати.

Покоління, що йому судилось пройти страдницький шлях мистецтва й політики аж до останньої станції, цупко несло з собою спізнання: форма і зміст. Мистецтво й політика неподільні аж до останніх деталей.

Але ми знаємо: синтез мистецтва і політики є річчю, пов'язаною з найбільшою відповідальністю; це значить, що всі засоби, отже й мистецтво, треба поставити на службу найвищим цілям людськості.

Коли ми досягнули цього знання, не було вже жадних шляхів для відступу. Столи були перекинуті, ті столи, що при них бенкетував обважнілий час, не питаючи, відки страви і що в них є. Хай буде все зрозуміле (хоч і непростачне), відтепер відступати не можна було аніяк.

«Народний театр» повинен був вирішити, де йому місце; тільки з цього часу він і люди, що стояли на чолі його, мали нести весь тягар відповідальности.

ЦЕНТРАЛЬНА НАУКОВА
БІБЛІОТЕКА

№ 23102

VI

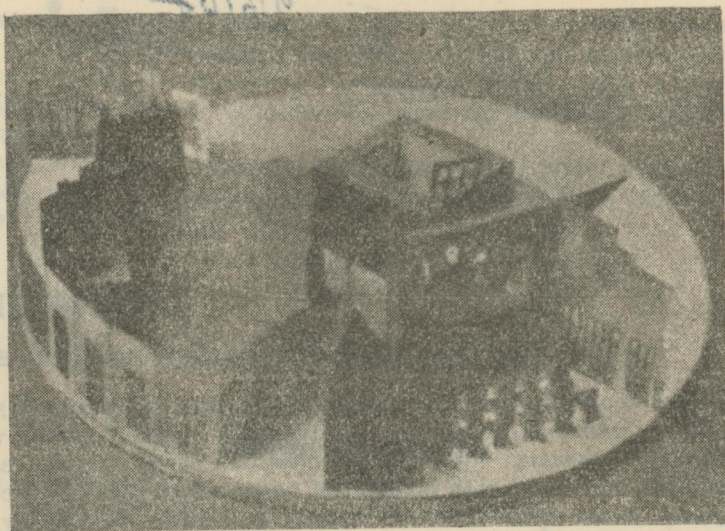
„ПРАПОРИ“

ЛЕО ЛЯНІЯ, „ЗБЕЗЧЕЩЕНЕ МИСТЕЦТВО“¹

Нинішній пересічний читач, певне, не має вже внутрішньої зосередженості і дозвілля, потрібних на те, щоб читати товсті томи романів. Навіть більше — він надто почувається заплутаним у петлях повсякденної боротьби, щоб утекти на недосяжний острів «чистого мистецтва». Наша сучасність захоплює, полонить людину дужче, ніж будь-яка епоха в минулому, і сучасність ця так хвилює, є романтичнішою, барвистішою і драматичнішою, аніж її може створити фантазія поета. На порядку денному стоїть соціальна революція; неублаганно вимагає вона уваги до себе. Її не можна не бачити і не чути. Вона керує часом. Вона вигонить з останніх сховищ і укритих закутків усіх блідних мрійників, усіх фантастів, що повідвертали ся від світу, вибиває перо з рук цехового письменника і сама пише сильну, моторошну, героїчну драму нашого життя. «Деромантизація» мистецтва підготувала шлях для романтики буднів, а цей шлях веде від «чистого мистецтва» до журналістики і репортажу, від літературної вигадки до правди, від вимудровування сентиментальних і фальшивих історій або різної психологічно-таємничої писанини до неублаганно-правдивого опису хвильних містерій в'язниці, фабрики, контори, машин, додаткової вартості і класової боротьби.

В Берлінському «Народньому театрі» саме тепер виставляють драму яка, дарма що стоїть літня спека, щодня іде з аншлагом, тоді як інші театри — порожні і залишені. Вона має назву «Прапори», а автор її Альфонс Паке, відомий широким колом, як тонкий есеїст та описувач подорожів. З'явившись у 1918 році під безпосереднім враженням революції, п'єса дає лише слабо пов'язану низку сцен, але зате від неї віє вогненним подихом і підгонистим ритмом тих днів. Дія відбувається у вісімдесяти роки, в Чикаго, зміст її є відомий

¹ «Wiener Arbeiterzeitung», 2 червня 1924 року.



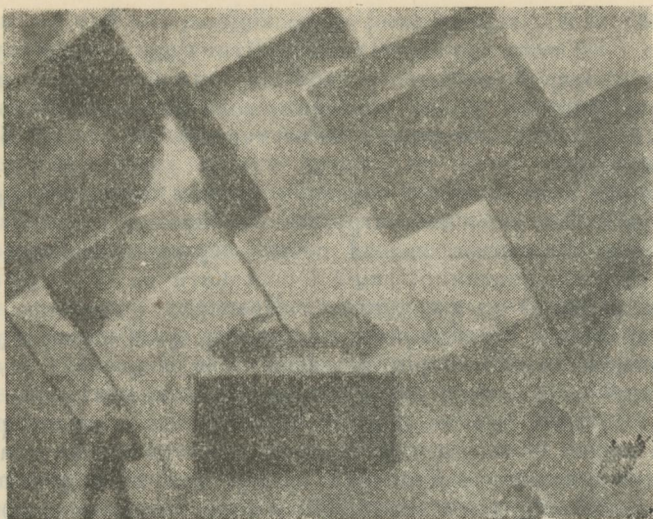
Манет до „Прапорів“. Худ. Едв. Сур

процес анархістів, що викликав свого часу велике обурення в усім цивілізованім світі.

Звичайна драма з робітничого життя, які від того часу майже щороку траплялись по всіх країнах, сливе притушивши наше вже сприймання. Але саме через це стає ця боротьба чиказьких робітників символом загального значіння, бо ця драма малює боротьбу, злидні й муки робітництва наших днів.

У перший момент напрохується порівняння з «Дантоном» і «Ткачами». Проте такі порівняння не тільки безрезультатні, але й не вірні. Ця п'єса різниться від згаданих насамперед тим, що в ній не подано ні опису оточення, ні розкриття психології героїв; письменник цілком свідомо відмовляється від будь-якого художнього оформлення і обмежується на тому, що змушує промовляти самих за себе голі факти. П'єса не має ні «героїв», ні «проблем», це цілком епічний твір про визвольну боротьбу пролетаріату, твір тенденційний. Але оскільки автор — поет та й борець за правду і право, то в постатях його п'єси пульсує життя, люди на сцені мають плоть і кров. А це саме робить цей драматизований роман поетичним твором.

Ставлення «Народного театру» було цілком побудоване на розробленні чіткої і простої лінії. Своєрідною і щасливою думкою



Заключна сцена до „Прапорів“

режисера було використати для драми кіно. Вистава почалася з прологу, що дав характеристику окремих робітничих проводирів, магната тресту, поліційних службовців, при чому на полотні з'явилися одночасно й портрети дієвих осіб. Менш вдалим були проміжні, титри, що так само, як і в кіні, пов'язували окремі сцени. На щастя, режисура утрималася від усяких експресіоністичних експериментів і прекрасно управлялася з цілою армією із 56 акторів.

Вражіння було глибоке й тривале.

Якщо робітники в п'єсі все ж справляли менш переконливе вражіння, ніж їх вороги з буржуазного табору, то винні тому не актори, а автор. В цьому полягає єдина хвиля п'єси, хвиля, властива майже всім драмам з робітничого життя. З виїмком Сінклера ще жаден письменник не зумів цілком життєво і правдиво змалювати індустріального робітника, «Джиммі Гігінс» і з цього погляду є твором досконалим. Люмпенпролетар і бродяга, що їх ввів до літератури Горький, і зубожені ткачі Гавтмана — зідеалізовані, типове в них піднесене до людського, це поодинокі істоти, індивідуальності, що з їх почуттям автор може цілком злитись. Сучасний робітник, яким його виводять на сцену, справляє у своїй слабконовості чуже, майже неприємне вражіння: замість людини з усіма її слабкостями, позитивними властивостями, суперечностями ми ба-

чимо «радикала», «скептика» і «революціонера». Але це, можливо, залежить і від того, що пересічний робітник ще не прокинувся для власного життя, розуміє тепер своє існування тільки як малу частку великої маси і цілком розгорне свою індивідуальність тільки тоді, коли ця маса довершить свою гуртову й велику боротьбу за визволення.

«Прапори» були чітким і виразним кроком наперед у невідкритий ще світ. Так само до театру, як і до драми.

«Прапори» як драма являла собою першу послідовну спробу зламати схему драматичної акції і поставити на її місце епічний розвиток подій. З цього погляду «Прапори» є першою свідомо епічною драмою — і цілком послідовним є те, що п'єса мала це своїм підзаголовком. Інша вже річ, оскільки Паке пощастило додержати в цій творі всіх вимог епічної драми, що їх ми нині знаємо, з праць і дослідів Дебліна, Джойса, Дос Пассоса (в царині роману), Брехта і також із творів, поставлених в театрі Піскатора (якщо наводити приклади — найчистіше був розроблений цей принцип у нас — в «Швейку» і в першій дії п'єси «Кон'юнктура»).

Епічно розгортаючи матеріал, Паке послідовно намагався викрити коріння події. Коли вистава справила таке безпосереднє й міцне враження, коли забувалось, що ця подія трапилась двадцять років тому, коли її ставили в безпосередній зв'язок з подіями і переживаннями дня, то цього «загального значіння» можна було досягти тільки тим, що ставлення, позбавляючи матеріал його особливої історичної своєрідності, висвітлювало основні соціальні й економічні первопричини подій. Через це можна вважати, що в певному розумінні «Прапори» є першою марксистською драмою, а згадане ставлення її становить першу спробу відчутти і зробити відчутними для інших огі матеріялістичні рухові сили. В них дається вже бачити аналогії, що ведуть до «Грози над Готляндом» і до «Распутіна».

Тоді я ще не міг зважити принципового значіння вперше застосованої проєкції. Сценічні засоби, запроваджені з метою поширити матеріал за межі сцени і висвітлити тло акції, я вважав за цікаву деталь, і треба було кількох років практичної роботи, щоб зрозуміти, що застосовані п'ять років тому менш вдалі проміжні титри були в цій ставленні найважливішим.

Огі дві таблиці ліворуч і праворуч від сцени, на яких супровідний текст подавав висновки з того, що діялось на сцені, служили педагогічному принципіві, що в наступних ставленнях був вдосконалений і розвинений далі. Фільм у «Грозі над Готляндом» і в «Гопля», календар в «Распутіні» — вони стоять в зв'язку з таблицями, вперше застосованими у «Прапорах»: вони не тільки поучні засоби, вони

разом з тим є засобом, щоб піднести всю драму з її початкової площі на вищу площу поучної (тенденційної) драми.

Чи був зрозумілий досвід цієї поучної драми? Теорії здебільшого приходять згодом. Але як і всі теорії, що не охоплюють соціального в цілому, а надають питанню форми більшої ваги, ніж змістові, так і означення «епічної драми», як єдиної клясичної форми нової драми є правильним тільки умовно. Бо кожен, що репрезентує її, виходить із своєї відмінної від інших точки погляду; тим то кожен розуміє під цим щось інше. Альфред Деблін писав про «Прапори» так:

«Паке свідомо драматизував повстання чиказьких анархістів так, що картини його лишаются на проміжнім шаблі межі оповіданням і драмою. Буде неправильним назвати це дефектом. Не можна закинути мулові те, що він і не осел, і не кінє; поганим він буде тільки тоді, коли буде поганим мулом. Паке не перший ступив на проміжну царину драми-роману. Ціла низка молодих драм останніх років ішли тим же шляхом. І завжди таку манеру писати драми вважали за невдачу. Ця проміжна форма завжди з'являлась і з'являється там, де холодна вдача автора заважає йому ближче взяти до серця долю своїх персонажів і перебіг усієї акції. Отже, тенденційні п'єси наблизяться до драматичного роману, а надхнення їх авторів буде не ліричним, а епічним. Це, згадаємо між іншим, не є єдино можливий шлях до виникнення драматичного роману.

Я хотів би думати, що ця проміжна царина має дуже родючий ґрунт, що її будуть шукати всі ті письменники, які мають що сказати і змалювати, але яким не до вподоби закам'яніла вже форма нашої драми, що приневолює творити закам'янілі драматичні речі. В романі-драмі часів Есхіла був іще рідний і живущий ґрунт для драми; цей жанр знову може стати ним. За наших часів на цей шлях вказує кіно, драматичне оповідання в картинах (не знати, як правильно визначити його за мистецькою термінологією).

Цей шлях Альфред Деблін побачив 1924 року в «Правопах». Він побачив, що «нова манера була далеко від загальноприйнятої суто артистичної форми і втілювала в собі дух нашого часу».

Року 1929 в своїй статті «Побудування епічного твору» Деблін робить такий висновок: «Я... вважаю звільнення епічного твору від книги за річ тяжку, але корисну, особливо щодо мови. Книга — це смерть справжньої молоді. Епік, що тільки пише, не може впливати найважливіших формою творчих сил мови. Віддавна я маю гасло: «далі від книги»; а втім, я не маю покищо ясного і виразного шляху для сучасного епіка, хіба що тільки шлях до нової сцени».

VII

R. R. R.

Це значить: «Revue Roter Rummel»¹. Політичне пролетарське ревію. Революційне ревію.

Зовсім не таке ревію, що подавали тоді Галлер, Корель і Кляйн з імпортованою з Америки і Парижу формою.

Наші ревію виникли з іншого. Їх попередниками були «строкаті вечори», що я влаштовував разом з Міжробдоп'ом. Таке походження було характером своїм позитивне. Але з'явлення нової форми збіглося з розпадом форми буржуазної драми. Ревію не знає одностій акції, воно черпає матеріял з усіх царин, що взагалі можуть бути пов'язані з театром; воно вільне й рухливе щодо своєї структури і на той же час воно має в простолінійності подачі свого матеріялу щось надзвичайно наївне. Уже в «Прапорах» було щось від «ревію» — п'єса розпадалася на силу окремих сцен.

Я давно вже мав думку застосувати цю форму в суто політичних інтересах, щоб за допомогою політичного ревію досягти сильнішого агітаційного впливу, ніж могли його справити п'єси, важке побудування і проблеми яких спокушаючи відхилитись і вдатися в психологізування, раз-у-раз споруджували мур межі сценою і глядкою залею. Ревію давало змогу до «прямої акції» в театрі.

Кожним своїм номером воно повинне було бити, немов залізними молотами; цього вечора воно мало довести свій лаятмотив не одним тільки прикладом, а десятками їх, своє «*ceterum censeo, societatem civilem esse delendam*»². Цей приклад треба було варіювати, ніякого ухиляння і відступу не повинно було бути. Для цього потрібна була строкатість. Приклад повинен був заговорити до глядачів. Він повинен був викликати запитання і відповідь. Далі треба було накопичувати приклади, щоб вони спадали, мов гряд, вражали глядачів своєю кількістю. Цілі тисячі відчувають це — і ти також! Чи, може, ти гадаєш, що це стосується до інших?

¹ Ревію червоного виру.

² А всеж гадаю, що буржуазну державу слід зруйнувати.



Ревю червоного виру. Сцена розстрілу

Ні, і до тебе теж! Воно є типовим для цього суспільства, що в нім ти живеш, ти цього не уникнеш — ось тобі ще й ще! Щоб досягти цього, треба було без застережень використати всі можливості: музику, пісні, акробатику, блискавичне малювання, спорт, проєкцію, фільм, статистику, сценки, промову.

Вибори до райхстагу 1924 року дали привід. Комуністична партія зажадала ставлення. Текст був складений разом з Газбарра, що його партія послала до мене. Ми монтували з старого, додавали нове.

Багато що було збите грубо, текст був цілком безпретенсійний, але саме це й дозволяло запровадити все актуальне, аж до останнього моменту.

Педагогічне в «Червоному ревію» зазнало нової зміни в бік

„Червоне ревію“. На нього ходили масами. Коли ми прийшли, сотні людей стояли на вулиці і намарне вимагали, щоб їх впустили. Робітники билися за місце. Зала повна до краю, тіснота, повітря таке, що важко дихати. Але обличчя ясніють, все гарячково чекає на початок вистави. Музика. Світло гасне. Тиша. Серед публіки двоє почало сперечатись, люди лякаються, і суперечка триває далі в середньому проході, рампа освітлюється, і суперечники з'являються внизу коло завіси. Це два робітники, що розмовляють про своє становище. Підходить пан у циліндрі. Буржуа. В нього свій власний світогляд, і він запрошує суперечників провести разом із ним вечір. Здіймається завіса. Перша сцена. Тепер удар падає за ударом. Акерштрассе. Курфюрстендам. Касарні для робітників. Фешенебельні ресторани. Порт'є в синій одязі з багатою позо-

лотою й інваліди-старці після війни. Жирне пузо й дебелий ланцюжок на годиннику. Продавець сірників і колекціонер недокурків. Фашистський хрест—таємний убивця—що ти робиш з коліном.

Межі сценами: полотно, кіно, статистичні дані, картини! Нові сцени. Портє викидає каліку, що після війни мусить старцювати. Перед рестораном—натовп. Вбігають робітники і руйнують підлогу.

Публіка бере участь у грі. Ух, як вона свистить, кричить, шаліє; люди запалюють одне одне, махають руками і в думці помагають тим, що на сцені... Незабутнє вражіння¹.

З статті: „Як почалось“.

Якоб Альтмайер, До історії театру Піскатора.

вали окремі картини. Надто важливе завдання мала виконати музика.

Повинен сказати, що в особі Едмунда Майселя, що з ним я уже здибався під час різних вистав «Міжроблоп'у», ми знайшли музику, який зрозумів, що нам було треба: не тільки ілюструвати і підкреслювати музикою, а самостійно і цілком свідомо продовжувати нею лінію політичну; отже музика правила за драматургічний засіб.

Ревю стали на твердий ґрунт. А втім, знову фінансова невдача: дуже низькі прибутки нашої каси, (здається 500 марок щовечора).

„Десятки тисяч пролетарів і пролетарок бачили протягом останніх 14 днів оце ревю в своїх кварталах.

...Ні з чим не можна порівняти вплив сцен і картин на зворушених і спраглих глядачів. Такої маси, що йде разом з артистами, навіть, можна сказати, грає з ними, немає в жадному театрі“.

Франц Франклін, „Rote Fahne“, понеділок, 8/XII 1924 року.

сценічного. Ніщо не повинне було лишитися незрозумілим і двозначним, і через те не справити вражіння, треба було усім досягти свідомо політичного ставлення до питань дня. «Політична дискусія», опанувавши під час виборів майстерню, виробню її вулицю, сама повинна була стати сценічним елементом. Ми повернулися до постатей старої оперети, до «compege» і «comtege», і обернули їх на типи «пролетаря» і «буржуа», що, бувши мало пов'язані з дією, сприяли протекції цілого і інтерпретували окремі картини.

Величезне число безробітних, кепська організація фінансової справи тощо спричинилися до того, що партія не могла зважитись зробити з цього ревю-колективу постійного закладу.

За безпосередній наслідок цього треба вважати виникнення товариств пролетарських артистів, що нині утворилися скрізь і всюди.

«Червоне ревю» стало постійним поняттям в агітаційному арсеналі і не зникло з нашого руху і до цього дня¹.

¹ З того часу в Німеччині виникли сотні труп, що провадять агітацію в формах кабаре і ревю, часом маючи великий успіх. Наприклад, «Червоний рупор», «Червоні блюзи», «Червоні ракети», «Лютарі», «Шибеники» тощо.

VIII

ДОКУМЕНТАЛЬНА ДРАМА

Ставлення, де і політичний документ вперше створив єдину основу так до тексту, як і до гри на сцені, є «Не зважаючи ні на що» (Великий театр, 12 липня 1925 р.).

Ця п'єса виникла з історичного «ревію-мамута», яке я мав поставити на весні того року в Гюзенських горах для «Об'єднання робітничої культури» до свята літнього повороту сонця. Це ревію, на виготовлення рукопису якого я уповноважив Газбарра, мало в стислій формі охопити найвищі революційні моменти в історії людства від повстання Спартака і до російської революції, а одночасно з тим подати в научних картинах начерк всього історичного матеріалізму. Ми задумали цю виставу в величезних розмірах. Гадали притягти дві тисячі учасників, двадцять великих прожекторів мали освітлювати подібну до арені долину, а для схарактеризування певних понять мали служити великі піднесені до значіння символу атрибути (так для англійського імперіалізму — панцерний крейсер у 20 метрів завдовжки). Сценарій був вироблений, музика — знову С. Майселя — в основних рисах готова, але раптом в об'єднанні, що ним керував Нікіш, повстали політичні сумніви. Але в той же час, коли ще провадились перемови, КПН запропонувала нам дати виставу в берлінському Великому театрі до партійного з'їзду. Зміст її і форма були ще цілком неясні, усе мала найближчими днями в'яснити нарада в центрі.

Я порадився з Г. що його робити. Перевезти задумане устаткування з Гюзенських гір до Великого театру було неможливо. З другого боку, працюючи протягом тижнів коло нашого ревію, ми так звикли думати у величезному історичному масштабі, що кожна готова п'єса здавалася нам недостатньою. Газбарра запропонував вилучити частину з нашого рукопису, а саме період від початку війни і до убивства К. Лібкнехта та Р. Люксембург, і зробити з неї самостійне ревію. На знак того, що навіть після жахливої поразки 1919 року, соціальна революція триває й далі, це ревію мало своїм заголовком слова Карла Лібкнехта: «Не зважаючи ні на що». Партійні інстанції зустріли цей проєкт з певними сумнівами — аджеж треба було зобразити на сцені таких осіб, як Лібкнехт і Роза Люксембург. Багатьом здавалось небезпечною її думка вивести на сцені членів уряду, як от Еберт, Носке, Шейдеман, Ляндсберг, тощо. Кінець-кінцем збори таки погодились, бо нічого кращого запропонувати не могли, але ставлення до нашої роботи лишилося скептичним, і саме тому, що до дня вистави в нашій розпорядженні залишалося щось близько трьох тижнів.

Робота провадилась колективно, окремі моменти в праці автора, режисера, музиканта, декоратора і автора ввесь час переплітались

і переходили одне в одне. Одночасно з рукописом виникала музика і оформлювались сцени, а рівнобіжно з режисерською працею фіксувався й рукопис. Окремі сцени оформлювались (одночасно в багатьох місцях театру) перш, ніж іще для них був твердо ustalений текст. Уперше фільм мав бути органічно пов'язаний з процесами на сцені (у «Прапорах» це вже було задумано, але не виконане).

Зв'язок цих двох, здавалось би, протилежних форм мистецтва посів надзвичайно велике місце і в дискусіях моїх критиків, і в громадському обговоренні справи. Я особисто зовсім не вважаю цей момент за такий важливий. Часом гостро засуджуваний, часом надмірно вихвалюваний, він лише рідко розцінюється, як то належало б. Застосування фільму мало на меті те саме, що і використання проєкцій у «Прапорах» (не згадую про те, що я вже в Кенігсберзі накидав собі план широкого переформування сцени за допомогою фільму, хоч я і виходив тоді переважно з декоративних міркувань). Те, що я робив тепер, було тільки поширенням і витонченням засобів. Але мета лишалась та сама.

Згодом часто запевняли, ніби я взяв цю ідею в росіян. Але становище російського радянського театру було мені тоді майже невідоме — звістки про нього доходили до нас ще дуже скупо. Та й оскільки я знаю, росіяни не застосували фільм так функціонально, як це робив я. А в тім питання про пріоритет нічого не важить. Важливо, що йдеться тут не про якусь технічну забавку, а про форму театру, що є в стадії виникання і що базується на спільному нам історично-матеріалістичному світогляді. Що ж найбільше важило й важить для мене в усій моїй праці? Не пропагандувати цей світогляд стереотипними формами і плякатними тезами, а довести, що він, цей світогляд, і все, що з нього випливає, є єдино важливе і слушне для нашого часу. Багато можна чого твердити; але навіть через повторення твердження не стає ні справедливішим, ні в більшій мірі слухним. Переконаливий доказ можна побудувати тільки на науковім вивченні матеріялу. Це я можу зробити тільки тоді, коли я, висловлюючись театральною мовою, переборую окремішні сценічні уривок, суто індивідуальне в постатях, випадковий характер долі. Цього можна досягти, створивши зв'язок межі дією на сцені і великими чинними силами історії. Не випадково матеріял стає головним героєм кожної п'єси. З нього випливає конечність, закономірність життя і тільки від неї дістає свій вищий сенс доля окремої людини. Для цього мені потрібні засоби, що показали б взаємодію межі великими людськими і разом із тим поналюдськими чинниками, з одного боку, індивідуумом або класом, із другого. Одним із таких засобів і є фільм. Але являє він собою тільки засіб і ніщо інше, і вже завтра його можна буде замінити на кращий.

І фільм був у «Не зважаючи ні на що» документом. З матеріялів державного архіву, що їх наші друзі дали в наше розпорядження, ми насамперед використали автентичні знятки з війни, з періоду демобілізації, знятки всіх королівських і царських домів Європи тощо. Вони навів показували брутальність і жахи війни. Напади з огнеметами, купи звічених тіл, міста в полум'ї і диму. «моди» на воєнні фільми тоді ще не було. Ці картини повинні були тверезити пролетарські маси більше, ніж сотні рефератів. Я розподілив фільм по всій п'єсі, а де його забракло, там я удався до проєкцій.

Як основну форму оформлення сцени я наказав поставити так званий практикабель, подібну до тераси і неправильно розчленовану будову, що з одного боку була рівна, а на другім мала сходинки й площадки; вся вона стояла на обертовім колі. В його терасах, нішах і коридорах я зробив окремі площі для гри. Цим досягалась єдність сценічного побудування, безперервне розгортання п'єси, подібне до єдиного потоку, що лине вперед.

Тут, іще помітніший був відхід від декоративного оформлення, ніж у «Прапорах». Принцип чистої доцільної конструкції для гри тут домінував. Нема нічого, що на щонебудь претендувало б — тільки те, що допомагало б самій грі, роз'ясняло її або виявляло. Самостійна конструкція, що становила на обертовім колі свій власний світ, нищачи коробку буржуазної сцени. Вона могла б стояти в усякому вільному приміщенні. Чотирикутний виріз сцени є для неї тільки перешкода й обмеження.

Все ставлення являло собою єдиний величезний монтаж автектичних промов, статтів, газетних витинків, відозв, летючок, знятків і кінокартин з часів війни, революції, знятків історичних осіб і сцен. І все це — в Великому театрі, що його збудував Райнгарт, щоб демонструвати буржуазну (клясичну) драму. Він, певне, теж відчував, що треба йти до мас — але йшов він до них з чужого берега і з чужим крамом. «Лізістрата», «Гамлет», а також «Фльоріан Гайер» і «Смерть Дантова» були якимись манежними речами, що вийшли грубими як до масштабу, так і до стилю. Нічого вони не досягли, окрім інфляції форми. Участь у грі маси глядної залі не входила до програми; отже й не давала вона відгуку, що виникав би з доброї режисерської вигадки. Не пощастило в цьому і «експресіонізмів руху» Карльгайнца Мартіна: ні в клясичній драмі, ні в «Машиноборцях» — хіба тільки в «Тачках». Там набули ідентичності сцена й глядна зала.

Правда, для мого ставлення вирішальну вагу мало те, що того літа Байє організував для професійних спілок справу з відвідуванням театру. Дякуючи цьому сиділи в залі клясово свідомі робітники — і буря налетіла. Я теж часто відчував те, що театр неповний, і замислювався про те, якими засобами дійти до справжнього масового театру. Тепер я мав його. Іще й сьогодні вбачаю я в такій організації глядача єдину можливість створити в Берліні справжній масовий театр.

Вперше були ми поставлені перед абсолютною дійсністю, яку пережили сами. І вона мала такі ж самі моменти напруження і найвищі драматичні точки, як і написана драма, і вона теж викликала такою самою мірою сильні зворушення. Щоправда, тільки з тим застереженням, що то була дійсність політична (в основному розумінні слова Поліс — яка всіх обходить).

Мушу зізнатися, що я сам доживав цього вечора з напруженням. Це напруження було подвійне: поперше, я не знав, як взаємодітимуть застосовані на сцені елементи, що зумовлювали одне одне, а подруге, не знав взагалі, чи вийде щось із того, що мали зробити.

Ще на генеральній рапетитції панував цілковитий хаос. Дві сотні людей бігали сюди і туди; стояв безладний крик. Майсель,

„Великий театр“... Чільна дія. Пленарне засідання райхстагу за часів війни... Промови із стенограм райхстагу. Випадково вийшло так, що того дня я був у Берліні у відпустці і відвідав те засідання райхстагу. Знов стоїть на своєму місці Бетман Гольвеґ в генеральській формі і дякує богові за щедре благословення, що їм він наділив і цього року наші поля й лани. А після засідання делегати б'ються за хлібну картку. Тисячі глядачів сміються, глузують, тупають ногами і сваряться кулаками. Знов стоїть внизу під ораторською трибуною салдат у потертій формі і кричить промовцеві: „Карл Лібнехт!“ А потім він стоїть на вулиці, роздає лютки й виголошує промову проти війни. Його заарештовують і, коли натовп не боронить його і дає повести затриманого, в глядній залі вибухає рев болю і самообвинувачення“.

З „Frankfurter Zeitung“ від 1 квітня 1928 року („Як це почалося“).

що перед ними відбувалось. Але і ті сцени, які мали закінчений вигляд, уже нас не задовольняли. Чогось бракувало: публіки.

В день вистави Великий театр виповняли тисячі людей. Був зайнятий кожен вільний куток, всі сходи, коридори і проходи ломились від публіки. Уже з першого моменту в тій живій масі панувало захоплення з того, що вони є глядачами, в усьому було видно небачену ніколи настроєність, яку можна знайти тільки в пролетаріяті.

Але вже дуже швидко ця настроєність підсилалась, обернувшись на справжню активність: маса узяла режисерування на себе. Всі вони, що нині виповняли театр, активно пережили велику частину цієї епохи; то була справді їхня доля, їхня власна трагедія відбувалась перед їх очима. Театр став для них дійсністю, і дуже швидко це не була вже сцена і глядна зала, але одне велике приміщення для зборів, одне велике бойовище, одна велика демонстрація.

що його ми саме тоді повернули до негрської музики, виконував з двадцятьма музикантами якийсь незрозумілий пекельний концерт, Газбарра щохвилини з'являвся з новими сценами, аж поки я не посадив його коло проєкційних апаратів; Гартфільд, виставивши наперед нижню щелепу, з гори до низу фарбував динамоною фарбою всі предмети, що їх треба було переставляти; жадна фільмова вставка не приходилась як слід; частина акторів взагалі не знала, де їм місце та й сам я починав тонути в масі матеріалу, що йому треба ще було дати лад. Люди, що сиділи того вечора в глядній залі, лишили її о третій годині вранці, не розуміючи,

І ця одність дала того вечора остаточний доказ агітаційної сили політичного театру.

Велечезний вплив, який мало застосування фільму, показав, що поминувши всі теоретичні міркування, воно було правильним не тільки тоді, коли важливо було висвітлити політичні і суспільні зв'язки (тобто, щодо змісту) — воно було правильним і щодо форми, в кращому розумінні цього слова. Тут повторився досвід «Прапорів». Вражіння справляла вже сама несподіванка, що її викликало чергування фільму і гри на сцені. Але ще міцнішим було те драматичне напруження, що його діставали одне від одного фільм і гра на сцені.

Обопільно впливаючи одне на одне, вони набирали більшої сили і таким чином у певні моменти досяглося *furious* акції, що його я переживав у театрі лише зрідка. Коли, наприклад, сцену, в якій соціально-демократи (що її виконували актори) ухвалювали воєнні кредити, заступав фільм, що показував атаку і перших забитих, то цим не тільки підкреслювався політичний характер подій; одночасно з цим досягалось зрушення глядачів — отже це і було мистецтво! Наслідком було те, що ми завжди ставили собі за принцип: найміцніше політично-агітаційне діяння лежить на лінії найміцнішого художнього оформлення.

Коли і під час другої вистави була така навала глядачів, що цілі сотні лишилися на вулиці, я добився, щоб повторювати п'єсу принаймні протягом двох тижнів. Енергійно клопотався цим також і Торглер. Адже цілі тисячі витрачувано на випадкову пропаганду плякатами, і вона вже майже не впливала. Проте керівні інстанції знову побоюались ризикувати, і знов, як це було вже в багатьох випадках, повторився гіркий досвід: не зважаючи на прихильне ставлення, діловитий успіх і наплив мас (тут нам позаздрив би кожен буржуазний театр), і цей етап політичного театру зовнішньо не посунув справи далі.

Альтайер писав у „Frankfurter Zeitung“ з цього приводу так:

„Вистава справила велике вражіння. Навіть відкинувши тенденцію і всі прибільшення, не можна вже було вийти з вистави вночі на вулицю, не здавши собі справи в багатьох речах. Нехай Еснер чарував „Смертю Валленштайна“ або „Принцем Гомбургом“, нехай Райнгардт з своєю Бергнер відкривав рай своїм „Як ваша ласка“ — однаково, після цих вистав місто кожного разу здавалось незайманим, густим лісом, що в ньому не зорієнтуватись. А після такого реву здавалось, немов ти взяв ванну. Сили зміцнювались. Так легко було йти вулицею, в її вирії метушні. Рух і світло, гомін і всі витвори людської техніки мали інший сенс“.

IX

ПРОЛЕТАРСЬКИЙ САМОДІЯЛЬНИЙ ТЕАТР

Наші раз-у-раз повторювані штовхани все вперед і вперед не залишились без впливу і в іншому розумінні, а саме: пролетаріят почав експериментувати сам від себе. По суті справи, протилежності межі моєю працею і роботою пролетарських аматорських груп нема. Але річ не в тім: не можна ходити пролетарським самодіяльним театром проти революційного професійного театру. Поперше, цей театр, в тому вигляді, який він мав до сьогодні, самодіяльний театр у моїх починаннях, виник не з професійної пролетарської гри-пропаганди. Подруге, обидві відміни театральної гри борються на різних ділянках нашого культурного фронту, отже мають і різні завдання. На протилежність до революційного професійного театру, що через свою складність і розміри пов'язаний з певним місцем, аматорські групи і об'єднання, що сотнями виникли по всій Німеччині, можуть охопити своєю агітаційною роботою буквально все робітництво. Зате професійний театр має змогу притягти ті шари людності, що звичайно лишаються осторонь від нашого руху (поминаємо тут великі можливості експериментування в галузі драматичної творчості, театральної техніки та самої гри). Тому й я вважаю за зайве розбиратись, яке завдання є важливіше. Як на мене, то пролетаріату, оскільки він з погляду політичного виразно і недвозначно служить цілям пропаганди і не намагається наслідувати художній театр, так само важливий і цінний, як і моя власна праця. Форми, що в них виникло перше «Червоне ревю» (див. стор. 53) виявили свою придатність для цілей самодіяльного театру пролетаріату. Отже дальший розвиток і поглиблення цих форм є головне її завдання. Обидва і — революційний професійний театр, і революційний аматорський театр — простують у своїй тенденції до театру пролетарської культури, до того театру, який після того, як будуть створені відповідні економічні і політичні передумови, буде тією формою, де виявить себе культурне життя соціалістичного суспільства.

За цілком неправильне вважаю я, коли аматорські групи починають, не маючи достатніх технічних засобів і артистичних сил «грати, як у театрі», тобто заходжуються переносити в своє оточення драматургію, що є нині надто проблематична і психологічна, а до того ж і виникла в умовах сучасної буржуазної сцени. Це значить ніщо інше, як поворот назад на тому шляху, що ним ішов я і що його досвід має, кінцедь-кінцем, значіння не тільки для мене самого.

Такий погляд на справу, що з легко зрозумілих причин можна часто знайти в колах пролетарських аматорів, мав звичайно свої вигоди самою працею коло оформлення, застосування великого сценічного апарату й при-

тягання професійних акторів; зате через великі мінуси з політичного — радше, революційного погляду, таке розуміння справи, принаймні в найзвичайнішій брутальній формі, є теж помилкове. В чому ж річ? В дилетантизмі є велика сила, і полягає вона в його первинності, внутрішній свіжості, в його інтуїтивності і непрофесійності. Неутертість первинної роботи з усіма її хибамі і з усією бурхливою цілинною силою — ось що хотів би я зберегти і для себе, і для всієї праці так званого «революційного професійного театру». Я відчуваю глибоку відразу до плоскої рутини в роботі, до всього професійного і закам'янілого. Але чи довго може зберегтися та свіжість дилетантизму? Я якраз спостеріг, що аматор-пролетар, який не диференціює своїх засобів, далеко легше піддається спокусі вхопитися за один раз випробуване, бо йому закриті численні можливості професійного артиста, — і що дилетантизм після перших своїх кроків багато швидше наражається на небезпеку застигнути в порожній і фальшивій рутині, з тією лише різницею, що рівень її буває ще нижчий.

Отже які ті аргументи, що їх можна було б навести проти професійних артистів, сценічної апаратури та й усього театру, як певної виформленої інституції? Вони мають такий же абсурдний характер, як і твердження, ніби революційний часопис із ідеологічних міркувань слід друкувати на Гутенберговому ручному станку, замість ротативної машини. Найважливішим завжди лишається мета: найкращою працею — найміцніша пропаганда. І коли я взагалі визнаю за собою якусь заслугу, то вона полягає, як на мене, в тому, що я поставив театр, як сукупну апаратуру, на службу революційному рухові і переформував його відповідно до цілей того ж таки руху. Але разом з цим через ці пошуки відкрились і для самого театру нові можливості з сучасного мистецького погляду.