

ОРГАНІЗАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ Е. ПІСКАТОРА У БЕРЛІНСЬКИХ ТЕАТРАХ (1920–1931 рр.)

У статті розглянутий берлінський період роботи німецького режисера Е. Піскатора у 20-ті роки ХХ ст., його режисерські новаторські методи та особливості організації власного театру.

Ключові слова: Е. Піскатор, організація театральної справи, театр Веймарської республіки, «Пролетарський театр», «Народний театр», «Театр на Ноллендорфплац».

В статье рассматривается берлинский период работы немецкого режиссера Э. Пискатора, его режиссерские новаторские методы и особенности организации собственного театра.

Ключевые слова: Э. Пискатор, организация театрального дела, театр Веймарской республики, «Пролетарский театр», «Народный театр», «Театр на Ноллендорфплац».

This article is devoted to Berlin period of the German producer Erwin Piscator's creative work, his innovative producer's methods and the management of his theater.

Key words: E. Piscator's theater, theatrical management, Theatre of Weimar Germany, «Proletarian Theater», «Free People's Theatre», «New Theatre at Nollendorflplatz».

Німецький театр початку 20-х років ХХ ст. активно реагував на політичні та соціальні зрушення у суспільстві Веймарської республіки. Економічна криза, безробіття, інфляція, невдала спроба створити революцію за російським взірцем і, як наслідок, популяризація лівих ідей у робітничих колах та серед інтелігенції призвели до помітної політизації мистецтва. Поява невеликих театрів та гуртків лівого спрямування вплинула на розробку нових методів практики залучення глядача.

У німецькому культурному середовищі того часу було чимало людей, котрі поділяли прогресивні настрої творчої інтелігенції та активно працювали у напрямку експериментального пошуку органічного поєднання модерністського дискурсу із політичним протестом або соціальним гротеском. Серед безперечних лідерів театрального авангарду слід відзначити Е. Піскатора, який у 1929 році опублікував програмну працю «Політичний театр», де визначив власне розуміння мети та засобів політичного театру, спираючись на багаторічний досвід роботи у німецьких театрах.

Перший власний театр «Трибунал» Е. Піскатор заснував у 1920 р. у Кенігсберзі. Свою роботу театр розпочав з програмних декларацій, орієнтованих на широкі кола громадськості. Діяльність театру в досить короткий термін викликала опозиційні настрої в буржуазному середовищі, і за дея-

кий час під тиском преси і громадських настроїв «Трибунал» припинив своє існування.

Досвід організації власної театральної справи визначив основні пріоритети подальшої роботи Е. Піскатора. Наступним етапом стала діяльність берлінського «Пролетарського театру» у сезоні 1920/1921 рр. Е. Піскатор працював там не лише як режисер, а й керував процесом підготовки свідомості потенційного глядача через маніфести, відозви, декларування естетичних та політичних завдань. Для просування вистав та забезпечення фінансового успіху «Пролетарського театру» був створений «Комітет революційних робітників Великого Берліна», куди увійшли представники Комуністичної робітничої партії, Вільного робітничого союзу, Інтернаціональної спілки жертв війни і т.д. Взаємодія зі столичними профспілками дала змогу залучати велику кількість цільової аудиторії, а також вирішувати проблеми, пов'язані з пошуком сцени для роботи театру. «Пролетарський театр» не мав постійного приміщення і виступав у залах та приміщеннях для зборів. Загалом, «Пролетарський театр» мав 5–6 тисяч членів з числа організованих глядачів [5, 40], що навіть при повністю заповненому залі не було порятунком для матеріального становища колективу через низьку вартість квитків для незаможних верств населення.

На той час у німецьких робітничих колах відбувалася активна політична агітація засобами театру,

для чого ще у 1890 р. був створений союз «Вільний народний театр». Організація (до якої входили відомі літератори, журналісти, партійні та громадські діячі) існувала у форматі закритої спільноти, що влаштовувала для свої співчленів (робітників німецьких міст та діячів профспілок) покази театральних вистав за помірну плату. Головний принцип союзу передбачав рівність глядачів, тому усі квитки реалізовувались за єдиним тарифом, а комфортні місця у залі розігрувались перед виставою у фойє театру. Союз «Вільний народний театр» визначав репертуар з числа п'єс потенційно цікавих для робітничого класу, орендував театральні приміщення у різних районах Берліна, де недільними ранками влаштовувались покази вистав, замовляли та викупували вечірні вистави різних берлінських театрів. Наприкінці 1914-го Союз закінчив будівництво власного театру, на який збирали кошти впродовж 6 років, встановлюючи для кожного глядача додаткову суму у 10 пфенінгів. Вдалося збудувати сучасний театр з глядацькою залогою на 2000 місць, із сучасним технічним оснащенням. Для членів організації визначалася вигідна ціна на квитки (як на ранкові вистави так і вечірні), і вже у 1923 р. число членів берлінського осередку «Вільного народного театру» сягнула 150 тисяч осіб. З часом подібна система театральних союзів стала надзвичайно популярною, і «народні театри» за прикладом берлінського виникали у різних провінційних містах Німеччини. Е. Піскатор будував модель власного театального осередку, орієнтуючись на організаційні успіхи «Вільного Народного театру». Проте 5–6 тисяч співчленів «Пролетарського театру» були замалою кількістю для масштабних проєктів режисера-новатора.

Е. Піскатор постійно наголошував на нових засобах діалогу театру і глядача. Протиставляючи свій театр натуралізму, експресіонізму та дадаїзму, Е. Піскатор впроваджував педагогічний ефект у виставах. «Театр повинен був діяти не тільки на почуття глядачів, не тільки впливати на їхню емоційну налаштованість — 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» [5, 39]. Надалі Бертольт Брехт спирався на ідеї Е. Піскатора у розробленні теоретичного підґрунтя епічного театру.

У театрах «Трибунал», «Пролетарський театр» Е. Піскатор намагався працювати здебільшого з акторами-аматорами, роблячи виняток лише для кількох акторів-професіоналів, що повністю поділяли погляди Е. Піскатора на театральне мистецтво. Таким чином Е. Піскатор робив спроби

організувати колектив, у якому могли б виступати акторами самі глядачі. За думкою самого режисера, глядачі із робітничого середовища змогли б найкраще передати близьку їм проблематику у виставах за п'єсами прогресивних авторів. Е. Піскатор створював театр пов'язаний із аудиторією не лише ідейною спорідненістю та актуальністю, а й ставив значний акцент на безпосередній участі глядача у виставі. «...“Пролетарський театр” звертався до революційно організованого глядача. Піскатор намагався підібрати серед цих організацій постійні кадри глядачів.» [2, 95].

«Пролетарський театр» зазнав досить серйозних утисків з боку цензури, поліцей-президент Берліна П. Ріхтер особисто виступав за заборону театральних вистав. Фінансова скрута, тиск влади та відсутність постійної будівлі театру зумовили його закриття у квітні 1921 року. Підсумовуючи досвід сезону «Пролетарського театру» 1920/1921 рр. і оцінюючи перспективи розвитку політичного театру у майбутньому, Е. Піскатор зазначив: «Театр <...> був залучений до можливостей вияву революційного руху так само, як преса і парламент. А разом із тим театр, як мистецький заклад, досяг зміни своєї функції. Він знову знайшов мету, що ясніла в царині суспільного.» [5, 42].

У 1923 р. Е. Піскатор почав співпрацю із «Центральним театром», керівництво якого вимагало сплати трьох мільйонів марок внеску для початку роботи в ньому. Е. Піскатор вимушений був погодитися на невідгідні для нього умови, аби зберегти 4–5 тисяч організованих глядачів, котрі залишилися від «Пролетарського театру». За один сезон (1923/1924) було поставлено три вистави, в яких режисер продовжив експеримент із політичною тенденцією на основі класичної драматургії. («Міщани» М. Горького, «Влада темряви» Л. Толстого).

З 1924 року Е. Піскатора запрошують на роботу до одного із найбільш відомих театрів Берліна під назвою «Народний театр» («Volksbuhne»), що постав з реформованого союзу «Вільний Народний театр» у 1920 р. На той час «Народний театр» став культурним осередком заможних верств німецької столиці, маючи близько 140 тисяч співчленів організованих глядачів. Консенсус, досягнутий між владою та керівництвом театру, стабільні прибутки за рахунок високого глядацького попиту і високих цін на квитки та абонементи створили умови для існування театру, що мав змогу не лише запрошувати акторів-зірок, а й орендувати приміщення для філіалу театру.

Водночас рівень драматургії та виконання «Народного театру» не відповідали досить висо-

кому рівневі інших берлінських театрів. «Жоден із режисерів, що працювали на цій сцені до нього, були не в змозі надати театру, що був задуманий представляти інтереси народних мас, гостроту і актуальність. В останні роки перед приходом Піскатора «Фольксбюне» став звичайним комерційним підприємством» [4, 87]. Зважаючи на скандальну відомість Е. Піскатора у столичних театральних колах, було вирішено доручити йому постановку п'єси А. Паке «Прапори». Зі створенням цієї вистави розпочався новий етап у творчості режисера — політизація мистецтва стала можливою завдяки документу. «У п'єсі стикалися два поняття — документ і мистецтво, що їх до цього часу не відокремлювали: перше розчиняли в останньому» [5, 47]. Другорядна п'єса про історію боротьби чиказьких робітників могла бути вираженою завдяки документальному матеріалу, що дало б можливість відчувати реальність сценічної історії. Документ набував ознак наочного факту, дієвого аргументу, здатного досягнути максимального педагогічного ефекту.

Документом для багатьох вистав цього періоду Е. Піскатор обирає кінокадр. У «Прапорах» Е. Піскатор створює кінопролог, «що дав характеристику окремих робітничих поведирів, магната тресту, поліцейських службовців, причому на полотні з'явилися одночасно і портрети дійових осіб» [5, 51]. Як зазначав Е. Піскатор «... “Прапори” як драма являли собою першу послідовну спробу зламати схему драматичної акції і поставити на її місце епічний розвиток подій» [5, 52]. У пошуках виразних засобів, що здатні драматичну колізію перетворити на епічний вислів, режисер звернувся до кіно, розглядаючи його вплив на глядача як могутній засіб агітації та переконання. Протягом тривалого часу наявність кіно у сценічних опусах Е. Піскатора стало візитівкою самого творчого принципу режисера та дало змогу театральній науці акцентувати свою увагу на тісному взаємозв'язку театального та кіно-мистецтва. Зокрема, проблематикою синтезу кіно і театру займалися А. І. Піотровський, А. В. Февральський, В. А. Сахновський-Панкєєв, К. Н. Матвієнко, А. фон Коссарт тощо.

Водночас у «Прапорах» Е. Піскатор залучив проєкційні таблиці, що розмішувалися обабіч сцени, на яких «супровідний текст подавав висновки з того, що діялось на сцені» [5, 52] і які «служили педагогічному принципіві» [5, 52]. Впровадження наочних прийомів у композиційну побудову значно підвищило рівень епічного звучання вистави, що мало значний успіх серед глядачів та критики, скажімо, видатний німецький письмен-

ник А. Дьоблін відзначив «Прапори» як початок існування справжнього епічного театру.

У 1924 році, паралельно з роботою у «Народному театрі» Е. Піскатор отримав замовлення від Комуністичної партії Німеччини (КПН) на постановку політичного ревію з метою агітації серед робітників напередодні виборів до Рейхстагу. Е. Піскатор створив політичну виставу «Ревю червоного виру» («Revue Roter Rummel»). «Я давно вже мав думку застосувати цю форму в суто політичних інтересах, щоб за допомогою політичного ревію досягти сильнішого агітаційного впливу, ніж його могли справити п'єси, важка побудова і проблеми яких спокушали <...> вдатися до психологізування. Ревію давало змогу до «прямої акції» в театрі. <...> Треба було без застережень використати всі можливості: музику, пісні, акробатику, блискавичне малювання, спорт, проєкцію, фільм, статистику, сценки, промову» [5, 54–55]. Попри обмеженість у часі та скромний бюджет, вистава мала великий успіх серед глядачів — переважно робітників з робітничих кварталів Берліна. Для Е. Піскатора це був цікавий досвід роботи у новому для нього жанрі, водночас практика співпраці політичних сил з театральними осередками під час передвиборної агітації мала тривалу історію ХХ ст. Слід зазначити, що ініціація створення осередків революційного спрямування за підтримки КПН сприяла появі величезної кількості «товариств пролетарського мистецтва», що «проводять агітацію в формах кабаре і ревію, часом маючи великий успіх» [5, 56]. Проте велика кількість безробітних глядачів, погана організація фінансової справи з боку партійних функціонерів, що не змогли налагодити систему відвідування вистав, призвели до того, що покази були завершені й ревію більше не відновлювалось.

Визнання першої вистави на сцені «Народного театру» дало змогу Е. Піскатору продовжити експериментальні пошуки за межами основного місця роботи. У співпраці із драматургом Ф. Газбарром він здійснив постановку «Не зважаючи ні на що» (12 липня 1925 р.) на кону «Великого театру». Вистава відбулася завдяки фінансовій підтримці Комуністичної партії Німеччини, що мала намір показати її під час партійного з'їзду. Вистава охоплювала період німецької історії від початку Першої світової війни до подій 1919 року, пов'язаних з убивством К. Лібкнехта та Р. Люксембург. Жанр видовища більш нагадував ревію, проте сам Е. Піскатор схильний був визначати його як документальну драму. «Все ставлення являло собою єдиний величезний монтаж промов,

статей, газетних вирізок, відозв, летючок, світлин і кінокартин з часів війни, революції, світлин історичних осіб і сцен» [5, 59]. Значна роль у виставі відводилась елементам кіно, — порівнюючи з «Прапорами», не можна не відзначити новий якісний рівень залучення кінокадрів як документального матеріалу. «Фільм був у “Незважаючи ні на що” *документом* (виділено нами — Д. К.). З матеріалів державного архіву ми насамперед використали автентичні фотографії з війни, з періоду демобілізації, світлини всіх королівських і царських домів Європи тощо. Вони наочно показували бруталність і жахи війни. Напади з вогнеметами, купи знівчених 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» [5, 58]. Вистава стала проривом у творчості Е. Піскатора, адже розмаїтість форм і прийомів викликала шоківий стан у глядача, а враховуючи рівень вмілого поєднання драматичних сцен із архівними кінокадрами, можна сміливо уявити конкурентоспроможність вистави навіть із тогочасним кінематографом. «Враження 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... Коли сцену, в якій соціал-демократи ухвалювали воєнні кредити, заступав фільм, що показував атаку і перших убитих, то цим не тільки підкреслювався політичний характер подій; одночасно з цим досягалось зрушення глядачів — отже це і було мистецтво!» [5, 61]. Динамічність розвитку, жакливі сюжети військових протистоянь, кадри революційних заворушень і протестів сприймалися глядачами із захопленням. Вистава вперше мала суттєвий фінансовий успіх, насамперед завдяки високому рівневі організації професійних спілок, що змогли спрямувати велику кількість глядачів та забезпечити стабільні доходи касам театру.

Е. Піскатор працював у «Народному театрі» три сезони і за цей час поставив близько десяти вистав, що мали на меті програмно вдосконалити та поширити набуток у напрямку політичного театру. Після прем’єри у березні 1927 року вистави за п’єсою Е. Велька «Гроза над Готландом» у реакційній пресі піднялася хвиля невдоволення проти політичного забарвлення п’єси і, найголовніше, провокаційного трактування її режисером. Адміністрація театру вимушена була піти на поступки і вилучила із вистави деякі фрагменти фільму, що

їх використовував Е. Піскатор як документальний матеріал. Це викликало обурення серед акторів театру, були скликані збори на тему: «“Народний театр”, живий театр і останні події», що привернуло увагу не лише театральних діячів, а й багатьох представників громадськості та робітничого руху. Ажіотаж у столичному соціумі досяг такого рівня напруги, що праві реакційні сили ініціювали створення «Великого німецького театального товариства» — пропагандистський засіб боротьби із політичним театром лівого спрямування, котрий проіснував короткий час і створив лише одну виставу.

Після завершення роботи у «Народному театрі» Е. Піскатор вирішує створити власний професійний театр. На той час він мав великий досвід роботи у берлінських театрах, певні навички організації театральних осередків, співпраці із профспілками та чудово володів агітаційними та рекламними прийомами. Для свого театру Е. Піскатор уподобав приміщення на Ноллендорф плац. «Він розмістився у “Ноллендорфському театрі”, у самому серці Берліна, на ділянці, що оточена фешенебельними цукернями, ресторанами, розкішними кінотеатрами, у півтисячі кроків від Курфюрстендам — кварталу, що населений “вершками суспільства”...» [2, 136]. Віддаленість театру від робітничих районів, де мешкали головні відвідувачі піскаторівських вистав, а також значна сума оренди приміщення стали першими проблемами, що постали на шляху Е. Піскатора і змусили шукати їх рішення насамперед.

Е. Піскатор почав перемовини з підприємцями, що були готові виступити спонсорами та профінансувати перший сезон нового театру. «Я уже давно був того погляду, що театр, яким ми його проектували, повинен сам себе утримувати; щодо кепського матеріального становища берлінських театрів, то, на мою думку, до цього спричинилася нежиттєвість, неактуальність і закам’янілість їх репертуару. Театр став нецікавим. <...> Театр, що підхоплював би проблеми нашого часу, що йшов би назустріч потребі публіки переживати в ньому своє існування, театр безоглядний і неурочистий мав збудити до себе найдужчий загальний інтерес і разом з тим матеріально стояв би твердо (досвід показав що і з цього погляду я мав слухність)» [5, 99]. Врешті-решт, Е. Піскаторові вдалося отримати суму, що її мало б вистачити на перший сезон: за кошторисами та попередніми видатками потрібна сума становила 400000 марок. Директор та режисер розумів залежність існування його театру від комерційного успіху перших вистав: «Я завжди відчував, що це безглузде ва-банк берлін-

ського звичаю прем'єр є негативне для справи. Щодо мого театру, то я хотів би певною мірою бути незалежним від нього. Зібрати потрібні на перше ставлення п'ятдесят чи шістдесят тисяч марок мав би можливість не один раз. Але я відкидав таку думку. Заклад, яким мав бути мій, <...> не повинен був залежати від випадковостей одного вечора. Найменше, що я ставив собі як передумову, було: мати фінансовий фундамент, який, без уваги на успіх чи неуспіх, забезпечив би нам принаймні один сезон» [5, 99].

Суттєва відмінність у порівнянні з «Народним театром» полягала у незалежності режисера і директора від художнього правління та адміністрації у багатьох питаннях: від вибору репертуарної політики до можливості створення будь-якої експериментальної постановки. Як зазначав Е. Піскатор, створенню пролетарського театру у центрі Берліна не допомагали ні Комуністична партія Німеччини, ні Радянська Росія. У пресі того часу неодноразово глузували з приводу джерел фінансування театрального проекту Е. Піскатора. Так, приміром, А. Луначарський, що особисто був знайомий з Е. Піскатором і відвідував його вистави, згадував: «Піскатора звинувачують, що його театр був заснований на кошти якогось лікерного капіталіста. Але хіба не краще, щоб лікерний капіталіст давав свої гроші на висококультурну і безсумнівно революційного значення справу, а не на що-небудь, що ніякої суспільної цінності не має? Питання, звісно, в тому, чи не тисне лікерний капіталіст на художньо-політичну волю Піскатора. Можна, звичайно, поставити якісь стовідсоткові вимоги і потім заявити, що Піскатор їх знижує. Але, на мій погляд, навіть з точки зору “стовідсотковості”, істотних гріхів у Піскатора помітити не можна» [3].

Новий театр одразу здобув велику популярність у пролетарської молоді, що організаційно належала до співчленів «Народного театру», але їх бажання згуртуватися навколо театру Е. Піскатора було настільки сильним, що адміністрація «Народного театру» погодилася визнати їх фракцію «Театр на Ноллендорфплац» за філію своєї власної організації, до якої входило, як вже зазначалося, понад 150 тисяч членів. Відтепер у новому театрі 200–300 місць щовечора були стабільно викуплені організацією співчленів. «Новий театр дав молоді новий імпульс, а їх агітаційній діяльності — ширшу базу, отож під час відкриття нашого театру окремі відділи мали відносно солідне число співчленів у 16000 чоловік, тоді як молодь “Народного театру” ніколи не досягала числа більшого за 4000» [5, 96]. Проте театр не вирішував своїх фінансових проблем

членськими внесками, адже 16000 співчленів у порівнянні із населенням Берліна (наприкінці 1920-х у «Великому Берліні» проживали близько 4 мільйонів чоловік) були вкрай невеликою кількістю для глядацької аудиторії. Проблеми із відвідуванням театру визначались Е. Піскатором як найбільш пріоритетні й тому під час полеміки із реакційними ЗМІ (що закидали Піскаторові наявність «прикрашеної дорогоцінностями і одягненої у фраки» публіки серед глядачів пролетарського театру), режисер зазначав: «Коли б на наш поклик відгукнулося більше робітників, коли б ми могли завербувати стільки членів, що їх число у багато разів перевищило б оті 16000, то все ж провадити справу лише з такою публікою не можна було: плати за вхід (що становила 1,5 марки) ми не підвищили б, а самими членськими внесками не могли б вирівняти щоденних видатків театру. Знаючи це, я з самого початку обстоював вимогу, що пролетарський театр може бути тільки масовим, театром, розрахованим на три або чотири тисячі глядачів. За наших часів жоден берлінський театр, що орієнтується на чисто пролетарську публіку, має 1200 місць і вторгує щоразу по 1800 марок, не може вирівняти видатків одного вечора» [5, 96]. Все це призвело до появи феномену театру Е. Піскатора, у якому з часом багата публіка фешенебельних кварталів стала бувати майже щовечора і що давало підстави столичним журналістам в'їдливо писати у пресі: «тому їх театр («Театр на Ноллендорфплац» — Д. К.) буде для курфюрстендамської публіки наймоднішим з усього модного, останнім криком. Кокаїн умер, хай живе театр Піскатора!» [5, 94]. Проте сам режисер пояснював наявність буржуазної публіки у залі проблемами, пов'язаними з самим приміщенням театру: «1100 місць повинні були дати суму, що за кошторисом дорівнювала 3000–3500 марок на вечір (те, що ми в цьому помилились, знов залежало почасти від умов театрального приміщення). Але не можна завжди розраховувати на аншлаг як постійне нормальне явище. До цього треба згадати про “окремі відділи” “Народного театру”, що їм треба було щовечора давати 200–300 місць. Таким чином і створились “курфюрстендамські ціни у комуністичному театрі”, що так схвилювали певну частину преси. Нашу політику цін визначити мала вибухучість приміщення» [5, 111].

У перший рік існування театру була організована студія, у якій могла навчатись берлінська молодь. Навчання у студії включало у себе не лише театральні дисципліни, а й диспути та обговорення цілої низки суспільно-політичних і духовних питань, що активно висвітлювались у виставах самого режисе-

ра. В цей період Е. Піскатор визначив новий напрям драматургії — політично-соціологічної. Робота над подібним матеріалом вимагала нового розуміння функції людини у п'єсі, що, на відміну від старого типу драматургії, втрачає риси індивідуальності на тлі проблем суспільства і революційних мас. «Ця епоха, що, мабуть, через свої соціальні і економічні умови позбавила одиничну особу її “людського”, не наділивши її при цьому вищою людською гідністю нового суспільства, піднесла на п'єдестал нового героя: себе саму. Героїчним чинником нової драматичної літератури є вже не індивідуум з своєю особистою долею, а сам час, доля мас» [5, 107].

Е. Піскатор наголошував на необхідності пошуку нових технічних засобів, котрі здатні передати ідейну навантаженість політично-соціальної драматургії і водночас бути переконливим ствердженням дидактичного ефекту політичного театру. «Всі засоби, що я їх запроваджував і мав намір запровадити, повинні були служити не технічному збагаченню сценічної апаратури, а підняттю сценічного на ступінь історичного» [5, 107]. Експерименти із використанням кіноматеріалу у попередніх виставах знайшли новий рівень звучання у постановках в «Театрі на Ноллендорфплац». Копітка робота команди Е. Піскатора з архівним матеріалом, фотодокументами, таблицями та газетними вирізками створювала строкате плетиво аргументованих доказів для вистав «Гопля, живемо!» Е. Толлера, «Распутін, Романови, війна і народ, що проти них повстав» за мотивами п'єси О. Толстого та П. Щоголева, «Пригоди бравого солдата Швейка» за Я. Гашеком, «Кон'юнктура» Л. Ланії та «Берлінський купець» за мотивами В. Шекспіра. Для кожної вистави був розроблений індивідуальний принцип побудови кінокадрів, визначалася жанрова специфіка — так, приміром, у «Пригодах бравого солдата Швейка» трюковий фільм співіснує з елементами мультиплікації, над якими працював видатний авангардний художник, майстер гостро соціальної карикатури Г. Гросс. Для вистави «Распутін, Романови, війна і народ, що проти них повстав» ретельно відбиралися фрагменти російської архівної хроніки з життя Російської імперії напередодні Першої світової війни та матеріали, пов'язані з перебігом двох революцій 1917 року. «У політичній виставі, де виявляються історичні зв'язки, коректури, що здатні розширити сценічний час, необхідні. “Технічна революція” Піскатора серйозно вплинула на розвиток сценічної техніки після першої третини нашого століття» [6, 116]. Е. Піскатор звернувся до проекції, враховуючи також популярність кіно як

виду мистецтва серед населення великих міст. У 20-ті роки кінематограф став одним із найпотужніших конкурентів театру і завдяки зростаючим можливостям кіновиробництва набував поширення і визнання стрімкими темпами. Поруч із «Театром на Ноллендорфплац» розміщувалися кілька сучасних кінотеатрів, побудованих та оснащених за останнім словом техніки. Е. Піскатор одним із перших спробував боротися за глядача з кінематографом, використовуючи власне можливості кіно для створення екстраординарних вистав з прискореною динамікою та вражаючими спецефектами.

Залучення елементів кінематографа у театральних виставах стало однією із головних ознак революційного мистецтва 1920-х рр. та спостерігається у творчості Вс. Мейєрхольда, Л. Курбаса. У російському театрознавстві неодноразово Е. Піскаторові закидали другорядність використання кінопроекції на сцені, вказуючи на інноваційні вистави Вс. Мейєрхольда. Сам Е. Піскатор у 1966 р. остаточно поклав кінець дискусіям щодо ідентичності власних театральних прийомів зтворчістю Вс. Мейєрхольда: «Звісно, що ми тоді дивилися на Росію, що ми хотіли б знати усе, що відбувалося в Радянському Союзі. Але чи треба через це бачити в нас епігонів Мейєрхольда і Таїрова? Їхні вистави я дивився тільки в той час, коли вже був впевненим у своїй правоті, тобто в своїх роботах і формах. Питання першості <...> мене залишало байдужим, перш за все тому, що воно не відповідає своєрідному, але завжди вірному факту, що певні речі за кожної доби “носяться в повітрі”. Отже, не можна ставити питання так: “Що саме хтось перейняв (тобто «поцупив») в іншого, але: для чого він використовував той чи інший елемент, і як цей елемент, відповідний завжди конкретним умовам, проблемам і завданням, розвивається і змінюється?»» [1, 238].

Упродовж перших шести місяців роботи нового театру було досягнуто значне матеріальне покращення фінансового становища: «Кожного вечора я вимагав касових рапортичок і кожного вечора я мав задовільні відомості. Публіка стояла натовпом коло кас театру на Ноллендорфплаці. Аншлаги з написом “Квитки випродано” був звичайним щоденним явищем. “Швейк” давав рекордні прибутки від семи до дев'яти тисяч марок за вечір» [5, 168]. Однак наприкінці сезону 1927/1928 рр. театр зазнав фінансової кризи. Однією з головних причин появи скрутної ситуації стала оренда ще одного театрального приміщення («Лессінг-театр»), де планувалося показувати роботи театральної студії, що існувала при театрі. Водночас Е. Піскатор поста-

вив декілька вистав, в яких, з метою економії, бракувало вражаючих технічних ефектів, що зробили з театру Е. Піскатора сенсацію серед забезпечених глядачів. «Керування театром в умовах капіталістичного економічного ладу не залежить виключно від волі управи: театр не може продавати продукцію, незалежну від публіки, адже вона утримує його грішми, сплачуваними за квитки. <...> Всі ті критики з лівого боку <...> почувалися до права закинути театрові Піскатора щораз більше відхилення від простої революційної лінії, забували, що наш репертуар мав з економічних міркувань відповідати одночасно і найпоступовішим групам пролетаріату і публіці буржуазній» [5, 171]. Значні матеріальні видатки на технічне устаткування для експериментальних вистав Е. Піскатора суттєво зменшили бюджет, виділений на роботу першого сезону театру. Врешті-решт заборгованість театру змусила Е. Піскатора 15 червня 1928 року скласти з себе повноваження директора «Театру на Ноллендорфплац».

6 вересня 1929 року Е. Піскатор спробував відновити роботу «Театру на Ноллендорфплац» постановкою «Берлінського купця». Вистава викликала резонанс у суспільстві, влада і реакційні організації влаштували виставі обструкцію, у ЗМІ з'явилося безліч рецензій, спрямованих проти діяльності театру Е. Піскатора. Фінансова криза та великі податки змусили шукати нове приміщення театру. У 1930 році режисер відкрив новий театр у приміщенні «Вальнер-театру», що розміщувався у робітничому кварталі на околиці Берліна. Е. Піскатор змінив організаційний підхід до роботи театру: «Фінансовою базою для нього («Вальнер-театру» — Д. К.) слугувала глядацька організація. Сам театр задуманий був як пересувний, велику кількість часу проводячи у Берліні, в інший час гастролюючи по німецькій провінції» [2, 215].

У 1931 році митець припиняє усі проекти у Німеччині та виїздить на запрошення СРСР зняти фільм «Повстання рибалок» за мотивами А. Зегерс. Фільм вийшов 1934 року, і після цього Е. Піскатор переїздить до США, де відкриває власну драматичну студію («Dramatic Workshop»). У студії навчалися видатні діячі американського мистецтва А. Міллер, Т. Вільямс, М. Брандо та ін. У 1951 р. Піскатор повернувся до Німеччини, з 1962 р. удруге в своєму житті очолив «Народний театр», де створив низку успішних вистав за п'єсами П. Вайса, Р. Хоххута тощо.

Е. Піскатор залишився в історії театрального мистецтва не лише талановитим новатором театральної режисури, а й практичним і наполегливим організатором, який зміг за десять років у Берліні створити декілька театрів, котрі активно працювали серед робітничого населення, пропагуючи нові прогресивні погляди. За цей час Е. Піскаторові вдалося протистояти владній цензурі та праворадикальним угрупованням, знаходити кошти та для фінансування театральних проєктів, розробити безпрецедентні технічні засоби та створити унікальний театральний репертуар, спираючись на сучасних письменників та велику кількість архівних, газетних і фотоматеріалів. Організаційна діяльність Е. Піскатора дала поштовх мобілізації аматорських гуртків та незалежних театральних осередків, що діяли у Німеччині до подій 1933 року.

Джерела та література

1. G. Schaumann (Jena) Э.Пискатор в советской критике 20-30-х годов / Literatura, umění a revoluce : sborník vědeckého symposia věnovaného osmdesátému výročí narození V.V. Majakovského a čtyřicátému výročí úmrtí A.V. Lunačarského, Brno, 30. října–2. listopadu 1973.
2. Лацис А. Революционный театр Германии / Анна Лацис. — М. : Художественная литература, 1935. — 272 с.
3. Луначарский А. В. Театр Пискатора / машинопись / ЦПА ИМЛ (ф. 142, оп. 1, ед. хр. 134).
4. Макарова Г. В. Формирование политического театра // История западноевропейского театра в 8 томах. — Т. 7. 1917–1945 ; [кол. авт. : А. А. Якубовский и др.]. — М. : Искусство, 1985. — 536 с. : ил.
5. Піскатор Е. Політичний театр / Ервін Піскатор— К.–Х. : Рух, 1932. — 191 с.
6. Райх Б. Эрвин Пискатор, или Модель Политического театра / Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М. : Искусство, 1972. — 462 с.

References

1. Schaumann, G. (Jena) E. Pyskator v soverskoj krytyke 20-30-h godov / Literatura, umění a revoluce : sborník vědeckého symposia věnovaného osmdesátému výročí narození V.V. Majakovského a čtyřicátému výročí úmrtí A.V. Lunačarského, Brno, 30. října–2. listopadu 1973.
2. 2. Latsis, A. Revolyutsionnyiy teatr Germanii / Anna Latsis. — M. : Hudozhestvennaya literatura, 1935. — 272 s.
3. 3. Lunacharskyi, A. V. Teatr Piskatora / mashinopis / TsPA IML (f. 142, op. 1, ed. hr. 134).
4. 4. Makarova, G. V. Formirovanie politicheskogo teatra // Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra v 8 tomah. — T. 7. 1917–1945 ; [kol. avt. : A. A. Yakubovskiy i dr.]. — M. : Iskusstvo, 1985. — 536 s. : il.
5. 5. Piskator E. Politychnyi teatr / Ervin Piskator— K.–Kh. : Rukh, 1932. — 191 s.
6. 6. Rayh B. Ervin Piskator, ili Model Politicheskogo teatra / Rayh B. Vena — Berlin — Moskva — Berlin. — M. : Iskusstvo, 1972. — 462 s.