

G. SCHAUMANN (JENA)

Э. ПИСКАТОР В СОВЕТСКОЙ КРИТИКЕ 20—30-Х ГОДОВ

Эрвин Писка́тор, которого Брехт считал „одним из самых значительных театральных деятелей всех времен“,¹⁾ принадлежит к тем прогрессивным художникам, развитие которых тесно связано с Советским Союзом и с советским искусством. В 1927 г., в период своей большой и плодотворной театральной работы, он написал в знак благодарности Советской России: „Мы не сможем отметить 10-летие Советского Союза лучше, чем постановкой нашего следующего спектакля, который под заглавием «Романовы, война, Распутин и восставший против них народ» дает исторический обзор 1915—1917 гг., насколько это разрешают сценические возможности. Первоначальную пьесу Алексея Толстого мы переделали, вставив ряд интермедий, в которых, наряду с другими, выступает и Ленин; значительно её расширили, заново был написан финал, в котором показывается начало Октябрьской революции и историческое заседание II съезда Советов в Смольном. Таким образом мы пошли дальше автора. Этим мы хотим (...) показать исторические силы, которые участвовали в образовании Советского Союза и надеемся (...) таким образом выразить хоть маленькую часть благодарности всего международного пролетариата борцам за создание более свободного, справедливого и лучшего мира“.²⁾ Эти слова характеризуют принципиальную позицию Писка́тора по отношению к Советскому Союзу.

Первая мировая война и Октябрьская революция стали событиями, которые сильно повлияли на художественное развитие Писка́тора. Борьба против империалистической войны и за социализм были лейтмотивами его театральной работы. В театре Писка́тора, как написал Брехт в *Покупке меди*, „можно было видеть, как терпела крушение революция восемнадцатого года, как бои за рынки сбыта и за сырьё вызывали войны, как воевали недовольные народы, как делали победоносные революции“.³⁾

Эрвин Писка́тор в своей книге *Политический театр* (1929) подробно описывает свою театральную деятельность в интересах классовой борьбы пролетариата. Книга *Политический театр* сегодня принадлежит

к замечательным документам истории социалистического театра. Смелые эксперименты Пискатора сильно повлияли на прогрессивный театр всего мира. Брехт указал на то, что эксперименты Пискатора разрушили почти все традиционные правила, что они изменили творческий метод драматургов, стиль актёрской игры, работу художников сцены.⁴⁾

Советскую общественность 20-х годов с работой Пискатора познакомили художники и критики, которые в Германии видели его спектакли. Одно из первых сообщений об этом привез с собой из Берлина Владимир Маяковский в 1923 г. Сергей Третьяков включил его в свой очерк *Шесть крахов* (написанный в середине 30-х годов), который является частью сборника портретов революционных художников и писателей Германии под заглавием *Люди одного костра*. Третьяков и Маяковский, так же как и их друзья Мейерхольд и Эйзенштейн, нащупывали в работе Пискатора то, что объединяло их: стремление к новым формам театра, призванным способствовать дальнейшему углублению и развитию революционного сознания масс. Эти художники, при всей яркой индивидуальности характера и творчества, понимали революционное искусство прежде всего как революционизирующее искусство. Третьяков пишет:

„В 1923 году в Москве у Мейерхольда, и в Пролеткульте с Эйзенштейном, и в театре Революции в разгар театрального Октября мы конструировали с увлечением театральные спектакли, которые бы газета и телеграфная новость пронизывали, расцветивая каждый день окраской новой злободневности. Мы мечтали о политической буффонаде, прощупывали мечтаемый театр-выставку бытовых форм и производственно-технических приёмов, делали наброски первых мелодрам. В эти дни Маяковский привез из Берлина вместе с потрясающими альбомами Гросса рассказы о пискаторовских постановках, где вместо декораций — газетные столбцы, где кино вмещивается в поведение зрителей, а зрительские выкрики и жесты переплетаются воедино со сценой. И нам чуялось, что этот театр перекликается с эксцентрикой «Мистерии-буфф», и с реальными вещами, вторгшимися на сцену «Земли дыбом»...»⁵⁾

Вопреки этому восторженному восприятию работы Пискатора Маяковским — что, между прочим, характерно и для отношения Третьякова к Пискатору вообще — в последующие годы мы встречаем и более критические оценки. Так, например, в одной статье в „Правде“ (28. 7. 1927) о театральной жизни Германии автор, положительно выделяя Пискатора, вместе с тем характеризует „Фольксбюне“ (т. е. театр, где работал тогда Пискатор) как социалдемократически-мещанский театр. В ответ на это в статье, также отпечатанной в „Правде“, Огнев возражает, что тов. Фриче (автор вышеупомянутой статьи) с чисто теоретической точки зрения, конечно, прав, однако, практически всё выглядит совсем иначе. Указывая на сложные общественные условия в Германии, в которых работает Пискатор, Огнев пишет, что многое из того, что

сделал и делает Пискатор, нам кажется наивным. „Но как диалектики-марксисты мы видим каждое явление объективно, и это в конкретном случае значит, что театр, целью которого является революционная классовая борьба, надо сердечно поздравить в лице его руководителя“.⁶⁾

Различные мнения Фриче и Огнева выражают характерные точки зрения в Советском Союзе в конце 20-х годов. На мнения Фриче, по-нашему, сказывается влияние политики РАПП'а, неподвижной и догматической политики по отношению к так называемым „попутчикам“. Эта политика — как известно — была выражением недоверия к лояльным убеждениям этих художников и неспособности видеть сильные, прогрессивные стороны в их творчестве и таким образом крепче связать их с пролетариатом.

В 1927 г. театральную работу Пискатора в Советском Союзе знали только фрагментарно. Его книга *Политический театр* появилась на русском (и на украинском) языке только в 1934 г. Уже в 1932 г. в журнале „Советский театр“ было опубликовано предисловие Х. Д и а м е н т а для русского издания книги. Автор увидел в книге Пискатора „скорее дневник, личные переживания самого крупного художника-бойца-революционера Германии и не только Германии“.⁷⁾

Всё, о чем пишет Диамент, свидетельствует о большом уважении к Пискатору и его работе. Он оканчивает свою статью словами: „Опыт театра Пискатора должен быть изучен и использован в целях дальнейшей борьбы за развитие революционного пролетарского театра“.⁸⁾

Несмотря на общие симпатии, основные мысли статьи все-таки были направлены на критическое разграничение. И позиция Диамента близка к РАПП, когда он упрекает Пискатора в переоценке техники и в недооценке драматургии, причем он прямо ссылается на „Театральный документ“ РАПП. Именно в нем Д и а м е н т нашел в местах, касающихся Мейерхольда, непосредственную связь между ними. Он замечает: „И оценка, данная в театральном документе РАПП по отношению к «мейерхольдовской технологизации искусства, при которой в один качественный ряд ставится классовый анализ актера, световые приёмы и внешнее оформление», вполне применима и к системе Пискатора“.⁹⁾ Это, конечно, упрощает факты. В действительности нельзя сказать, что для Пискатора классовый анализ и световые эффекты были бы явлениями одного качества. Диамент, однако, в своей критике идет еще дальше: „Более того, в своей системе Пискатор имеет элементы, совершенно противоречащие марксистско-ленинским понятиям о пролетарском искусстве. В погоне за современностью, актуальностью, документальностью он сползает на позиции ЛЕФ. Пискатор неоднократно жалуется, что не успевает за газетой. Тем самым он отходит от фундаментальности искусства, отрицает его“.¹⁰⁾ На самом деле тут скрывается сложная проблематика, которую Диамент упрощает. Само собой разумеется, что Пискатор — и это его слова — „всегда во всех публикациях и декларациях . . .

недвусмысленно подчеркивал, что театр, руководителем которого являюсь я, не ставит перед собой цель, что называется, «производить искусство» или «наживать деньги». Всегда подчеркиваю, что театр, за который отвечаю я, это революционный театр (в данных ему экономических рамках) или же — его не будет. Буржуазия могла воспринять эти высказывания с кислосладкой улыбкой и удалиться на позицию чисто художественной оценки. Но пролетариат, так нам думается, в течение этих десяти лет понимал, какое пропагандистское значение имеет театр для его движения".¹¹⁾ Театральная работа Пискатора не свободна от тенденций публицистической плакатности, в ней нет — если исходить из недиалектического понимания реализма, как это делает, очевидно, Диамант — определенных, якобы стабильных элементов реалистического театра: цельности фабулы, проходящей психологической мотивировки, преобладания индивидуальных линий действия. Но цель Пискатора заключается именно в том, чтобы расширить возможности театра для больших исторических процессов. Если при этом Пискатор отошел от традиционных представлений о театре, то не только потому, что эти представления для него были непригодными. Для него искусство в буржуазном обществе было возможным только как искусство *против буржуазного искусства*. Для Диаманта существует прямая связь между „системой“ Пискатора и системой Мейерхольда. Сегодня это общепринятый тезис. Уже в 1927 г. А. Гвоздев, положительно оценивая деятельность Пискатора в первой половине 20-х годов, писал, что Э. Пискатор проводит „театральный Октябрь“ на немецкую сцену.¹²⁾ Так же и Диамант в 1934 году уточняет в положительном смысле свою позицию: „Конечно, между театром Пискатора и театром Советского Союза, скажем театром Мейерхольда, Театром Революции, имеется очень много общего. В том и другом случае мы имеем дело с театральными явлениями, исходящими из одних и тех же идеологических принципов, одного и того же идеологического содержания. Театр Пискатора в Германии и театр Мейерхольда и Театр Революции в СССР преследуют одну и ту же цель политического воспитания масс, единство мировоззрения".¹³⁾

Тем временем Пискатор и его театральная работа стали известными более широким кругам советской общественности. С 1931 г. Пискатор жил и работал в Советском Союзе. Он был режиссером фильма *Восстание рыбаков* (по повести Анны Зегерс *Der Aufstand der Fischer von St. Barbara*), который вышел на киноэкран в 1934 г.¹⁴⁾ В Германии пришли к власти фашисты, против которых Пискатор страстно боролся. Этим и объясняется, что теперь в советской критике подчеркиваются особенности деятельности Пискатора в капиталистической Германии. Об этом писала Анна Лацис: „Несомненная историческая заслуга Пискатора в том, что он одним из первых революционных художников Германии признал возможность существования революционного театра в капиталистической стране, что он четко определил его цель и со всей

творческой энергией боролся за неё".¹⁵⁾ И Бела Балаш подчеркивает: „История Эрвина Пискатора — это героическая история художника-революционера в Европе".¹⁶⁾

В последующие годы отношения между Пискатором и Мейерхольдом освещаются подробнее. Еще в 1928 г. Пискатор в статье, опубликованной в журнале „Жизнь искусства", отрицал тезис, и в будущем часто повторяемый, о влиянии Мейерхольда на его работу: „Если можно констатировать некоторое сходство между постановками Мейерхольда и моими, — я не могу судить об этом, потому что ничего не знаю о работах Мейерхольда, — то это происходит, вероятно, от того, что содержание и общепризнанное мировое понимание произведений, которые мы оба ставили на сцене, одинаковы и требуют сходных форм выражений. Но так как немецкая революция не может быть уподоблена русской революции и так как пролетарский театр Берлина не может быть московским театром Мейерхольда, то и немецкий режиссёр не может черпать из иных источников, кроме своего опыта, и в своих воплощениях может опираться исключительно на события и формы немецкого революционного движения".¹⁷⁾

Почти сорок лет спустя, в 1966 г., Пискатор еще раз решительно подчеркивает эту мысль: „Само собой разумеется, что мы тогда все смотрели в Россию, что мы хотели бы знать все, что происходило в Советском Союзе. Но надо ли из-за этого видеть в нас эпигонов Мейерхольда и Таирова? Их спектакли я смотрел только в то время, когда уже был уверенным в своей правоте, т. е. в своих вещах и формах. Вопрос о первенстве — в этом соглашаюсь со своим другом Брехтом — меня оставлял равнодушным, прежде всего потому, что он не соответствует своеобразному, но всегда данному факту, что определенные вещи в каждой эпохе «носятся в воздухе». Итак, нельзя ставить вопрос так: «Что именно кто-то перенял (т. е. ‚своровал‘) у другого, но: для чего он использовал тот или другой элемент, и как этот элемент, соответствующий всегда данным условиям, проблемам и задачам, развивается и изменяется?»".¹⁸⁾

Этим Пискатор сам предлагает исторически-типологическое сравнение, которое имеет в виду не внешние стилевые признаки, а художественные методы в их зависимости от общественных условий и политически-идеологических целей. Общие черты в случае Пискатора и Мейерхольда возникают из общей политической позиции, из принципиально общего понимания функции искусства как средства революционного преобразования. Различия возникают из различных условий, в которых они работали: Мейерхольд в обществе, которое начинало строить социализм, Пискатор в капиталистическом обществе; наконец, играют роль и особенности творческой индивидуальности. Общие черты сказываются и в формальном отношении. Характерным для обоих было, например, стремление к объединению театра со зрительным залом, о чем свидетельствуют проекты новых театральных зданий, как, например, так

наз. „Totaltheater“ Пискатора и представления Мейерхольда о театре, соединяющем принцип амфитеатра с возможностями современной техники.¹⁹⁾ Оба расширили сценические возможности посредством фильма, причем Пискатор шел дальше Мейерхольда. Оба — из-за недостатка современных пьес — радикальным способом перерабатывали драматические произведения классического репертуара и придавали им новые функции (напр., постановка шиллеровских *Разбойников* в театре Пискатора и *Леса Островского* в театре Мейерхольда). Различия были и тематического характера. Пискатор боролся *против* капитализма, Мейерхольд за социалистическое строительство. Часто критиковали Пискатора за переоценку техники. Именно так о Пискаторе высказался сам Мейерхольд, который считал односторонним сосредоточение немецкого режиссера на материально-техническом усовершенствовании сценической техники. Но нельзя не видеть, что эти старания Пискатора были обусловлены стремлением создавать конкретное „тотальное“ изображение эпохи, классовой борьбы между капиталом и пролетариатом.

Мейерхольд, с другой стороны, сосредоточивался более на актерском искусстве, но нельзя сказать, чтобы для Пискатора актёр не существовал. Брехт писал в *Покупке меди (Messingkauf)*: „Пискатор был одним из самых больших деятелей театра всех времен. Он театр электрифицировал и сделал его способным изображать большие сюжеты. Искусство актёра, правда, его интересовало не так мало, как утверждали его противники, но всё-таки меньше, чем он сам сказал“.²⁰⁾ Известный театровед Б е р н х а р д Р а й х именно в решительном использовании технического аппарата видит новую возможность очень наглядно и сценично доказать зависимость индивидуума от социальных условий. Он даже сравнивает инсценировки первых лет после Октябрьской революции в Советской России с современными документальными картинами в театре Пискатора: „Поскольку немецкий режиссёр при этом мыслил театр в жанре монументально-исторической картины, то явно намечалась связь между постановками Пискатора и монументальными спектаклями советского театра первых лет Советского государства“.²¹⁾

Пребывание и деятельность Пискатора в Советском Союзе с 1931 по 1936 гг. еще мало изучены. Кроме работы над картиной *Восстание рыбаков* были и попытки театральной работы, однако они остались без результатов.²²⁾ В 1934 г. он стал председателем МОРТ, Международной организация революционного театра. В это время он мало печатался; он излагает свою теорию в ответе на полемические статьи советских критиков. Трудно в точности оценить значение советской критики и советского театра для Пискатора и его развития. В 1936 г. Пискатор покинул Советский Союз, работал потом во Франции и в США. Что больше всего, может быть, повлияло на Пискатора, можно понять, читая интервью 1934 г., где он сказал: „Когда в Берлине открывался Театр на Ноллендорфплаце, я написал, что делаю политический театр, чтобы освободить

театр от политики. Тогда на меня обиделись. Сегодня развитие театра в России меня оправдывает. Видите ли, в русском театральном искусстве уже издавна слышен звон вечности. Дискуссией о человеческом идеале красоты Вы никого не беспокоите. Напротив, красота и совершенство жизни, гармония формы и содержания, по моему убеждению, после переходного периода станут главной целью русского искусства, т. е. и русского театра и фильма".²³⁾ Эти слова, может быть, звучат как-то парадоксально в устах П и с к а т о р а, страстного поборника политического театра. Но, очевидно, он имел в виду диалектику политической борьбы и перспективы человечества, диалектику социального и общечеловеческого. Именно эта диалектика стала одним из ведущих принципов социалистического реализма, советского искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1) Brecht, *Schriften zum Theater*, Bd. V, Berlin und Weimar 1964, 144.
- 2) E. Piscator, *Schriften 2*, Berlin 1968, 31.
- 3) Brecht, *Schriften zum Theater*, Bd. V, Berlin und Weimar 1964, 142.
- 4) Brecht, *Schriften zum Theater*, Bd. III, Berlin und Weimar 1964, 95.
- 5) С. Третьяков, Дэн ши-хуа. Люди одного костра. Страна перекресток, М. 1962, 508.
- 6) E. Piscator, *Schriften 1*, Berlin 1968, 117.
- 7) Советский театр, 6/1932, 22—27.
- 8) Там же, 27.
- 9) Там же, 22.
- 10) Там же.
- 11) E. Piscator, *Schriften 1*, Berlin 1968, 241.
- 12) Жизнь искусства, 43/1927, 16.
- 13) Э. Писка́тор, *Политический театр*, М. 1934, 20—21.
- 14) Б. Балаш, Восстание рыбаков in: Советское кино, 6/34, 14—16.
- 15) А. Лацис, Театр Эрвина Пискатора. Интернациональный театр 5/1933, 7—15.
- 16) В. Балаш, Восстание рыбаков, 14.
- 17) Эрвин Писка́тор о театре, Жизнь искусства, 30/1928, 6.
- 18) E. Piscator, *Schriften 1*, Berlin 1968, 266—267.
- 19) См. E. Piscator, *Schriften 1*, стр. 121—127 и *Встречи с Мейерхольдом*, М. 1967, 570—577.
- 20) Brecht, *Schriften zum Theater*, Bd. V, 144.
- 21) Б. Райх, Брехт. Очерк творчества, М. 1960.
- 22) См. E. Piscator, *Schriften 2*, 357; также Михоэлс, Статьи. Беседы. Речи. Воспоминания о Михоэлсе, М. 1965, 106; также В. Reich, *Im Wettlauf mit der Zeit*, Berlin 1970.
- 23) E. Piscator, *Schriften 2*, 112.