



## «Стучать в подмостки театра как в набат...»

**Опыт коллективной монографии  
о режиссере Эрвине Пискаторе**

Эрвин Пискатор. Путь от  
политического театра к театру  
откровения. М.: Политическая  
энциклопедия, 2022. – 607 с.

Фраза, вынесенная в заглавие статьи, принадлежит В.Ф. Колязину, автору и составителю коллективной монографии, выдвинувшему фигуру режиссера Пискатора на авансцену немецкого театра XX в., заставив ее выйти из тени великого современника – Бертольта Брехта.

Эрвин Пискатор – не персонаж научно-популярной литературы. Лабиринты творческой судьбы, как и полный список сценических постановок, осуществленных Пискатором в Германии периода Веймарской республики, в США, где обосновался, чудом выскользнув из смертельных объятий двух диктатур – советской и национал-социалистической, по возвращении на родину после почти двух десятилетий отсутствия в театральном процессе, известны лишь узкому кругу историков немецкого театра.

Для описания противоречивой личности режиссера Пискатора, отразившего в театральных постановках 1920-х гг. события Первой мировой войны и не случившейся немецкой революции, пережившего национальную трагедию немцев «дистанционно», в эмиграции, вернувшего себе репутацию выдающегося мастера сцены в послевоенной Германии, был выбран жанр коллективной монографии, которая позволила авторам сборника отойти от строго линейного изложения сюжета. Коллективный труд дает повод для исследования, казалось бы, маргинальных тем, проходящих по касательной к творческой

биографии главного героя, позволяет расширить культурный контекст и реконструировать исторический фон, на котором развернулась драма жизни и театральной идеи протагониста.

Привлекательность коллективной монографии для читателя заключается не только в постоянной смене тем, но и интонаций, в смещении акцентов при анализе одного и того же явления – будь то единичный спектакль или целый творческий период. Портрет режиссера Пискатора не отличается цельностью и завершенностью, общностью взглядов исследователей на теорию и практику его театра. Образ складывается из отдельных фрагментов, которые тщательно выписывает каждый из авторов сборника, руководствуясь выработанным методом искусствоведческого анализа.

Коллективная монография выводит исследователя на широкий тематический простор. Оказавшиеся вне фокуса, неисследованные или малоизученные театральные явления эпохи, относящиеся к ее контексту, могут сделаться предметом театроведческого изучения. Так, например, научный интерес представляет жанр «тингшпиля» – официального политического театра нацистской Германии, история немецких театров в Советском Союзе – в Энгельсе и Одессе, организация международных театральных фестивалей в СССР 1933–1937 гг.

Первый раздел сборника открывает статья авторитетного немецкого театроведа Э. Фишер-Лихте «Политический театр Эрвина Пискатора. От 1920-х до 1960-х», в которой пунктирно обозначен творческий путь режиссера, разделенный на отдельные периоды, представлены анализ характеризующих их спектаклей и этапы развития идеи «эпического театра» на примерах конкретных постановок.

Статья А. Варениковой «Приглашенные актеры в спектаклях Эрвина Пискатора 1920-х гг.: Хайнрих Георге и Александер Гранох» подхватывает тему первых театральных постановок режиссера, отмечая в них отсутствие специально подготовленных для эпической сцены исполнителей и использование актеров, имевших кинематографический опыт и усвоивших стиливые приемы экспрессионизма.

Вопросу современной драматургии, остро востребованной в политическом или «эпическом» театре, посвящена статья И. Проклова «Проблема драматургии у Пискатора в 1920-х гг., или В поисках идеальной пьесы». В концепции политического театра Пискатора первично мировоззрение, а потому близость, вплоть до совпадения, в идейных установках с драматургом осознается режиссером как острейшая

необходимость. В процессе работы над спектаклем «Несмотря ни на что!» (1925), основанном на политическом документе, вырабатывается новый драматический текст, отменяющий правила классической пьесы. Театральная постановка возникает из коллективных усилий и солидарного взаимодействия людей разных театральных профессий, но одной идеологии, которые сознательно отрекаются от традиции и создают новый сценический текст. Идеологическая и политическая фразеология входила в немецкую театральную мысль, зачастую поглощая и растворяя в себе принципиальную отдельность эстетического элемента, отрицая его нейтральность, независимость и объективную ценность. Теоретизирующих практиков немецкого театра легко ловить на противоречиях – нарочитая простота их идеологием, созвучных политическим лозунгам, неизбежно расходилась со сценической реальностью постановок. Замечание И. Проклова о борьбе Пискатора, понимающего театр как коллективное и заряженное политическими смыслами действие, с индивидуалистическим и суверенным по природе творчеством драматурга представляется очень точным, объясняющим отношение режиссера к литературному материалу, вскрывающим радикальный характер его преобразования и как следствие неизбежно возникающие противоречия во время работы над спектаклем. Автор статьи связывает с режиссерской практикой Пискатора окончание периода классического литературного театра, прошедшего под знаком полновластия драматурга.

В итоге обе статьи констатируют исключение из постановок политического театра Пискатора на раннем этапе его развития двух важных элементов – актера, воспитанного на новых эстетических принципах, и классическую драму, переставшую служить основой сценической постановки.

Рецепция вагнеровской идеи *Gesamtkunstwerk* рассматривается в статье Т. Соломкиной «Кинематографические спектакли Эрвина Пискатора: “Гоп-ля, мы живем!” Э. Толлера и “Похождения бравого солдата Швейка” Я. Гашека». Автор отмечает, что не синтез разных видов искусств, а их сопоставление или «монтаж», развернутые в сценическом пространстве при сохранении эстетической самостоятельности каждого из них, отличает постановки Пискатора. Характерно, что общность тем и их параллельные рифмовки (при очевидно разном подходе к их раскрытию и отобранном материале) возникают в монографии у разных авторов. Та же проблема трансформации идеи эстетического синтеза

поднималась в открывающей сборник статье Фишер-Лихте в связи со сценической практикой Пискатора и ее воздействием на зрительское восприятие и сознание публики.

Т. Соломкина сосредотачивается на вторжении приемов экспрессионистического кинематографа в структуру театральных постановок, наблюдая рождение художественного образа в процессе столкновения экранной и сценической реальности, в чередовании, подмене, наложении постановочных и хроникальных эпизодов. Объясняя феномен кинофикации театра в творчестве Пискатора, автор интерпретирует его как равенство сценического и экранного материала, который сочетается по принципу монтажа, а не подчинения, в чем усматривает начальный этап формирования эстетики документального театра, получившего продолжение в Германии 1960-х гг. Становление новой театральной модели у Пискатора Соломкина подробно рассматривает на примере спектакля «Гоп-ля, мы живем!» (1927) по пьесе Э. Толлера, где в реальное сценическое пространство кино внедрилось не только документальными, но и игровыми кадрами, специально снятыми для спектакля. В этой связи автор определяет место актера в эпическом театре Пискатора как одного из элементов композиции, звено, связующее экран и сцену. Центральный персонаж спектакля в исполнении актера экспрессионистической манеры Александра Гранаха действует в реалистической сценической среде, лишенной искажений и деформаций. Экспрессионистическими остаются у актера приемы игры, реакция на подлинность мира, созданная средствами документальной хроники. Как вторую иллюстрацию «кинематографического спектакля» у Пискатора, в котором воплощается столкновение живого с неживым, органического с механическим, трагического с комическим, Соломкина рассматривает спектакль «Похождения бравого солдата Швейка» (1928) по роману Я. Гашека, делая вывод о взимоиспользовании сценической и экранной эстетики и способе воплощения актерского образа двумя разноприродными средствами.

Статья Т. Гнедовской, завершающая первый раздел сборника, посвящена проекту Тотального театра Гропиуса-Пискатора и рассматривает фигуру режиссера в контексте поисков и экспериментов в области театральной архитектуры, одновременно продолжая заявленную в предыдущей статье тему связи театра и кино. Занимательный экскурс в историю зрелищных зданий – от оперного театра барочного типа к Байройтскому театру для постановок музыкальных драм Вагнера,

названному автором статьи отправной точкой для последующих модернизаций зрелищных строений, переходит в обзор архитектурных сооружений эстетического назначения начала XX в. Рассмотрев образцы зрелищных зданий, автор представляет проект Тотального театра, в котором театр и кинотеатр слились в единое целое. Проект мыслился как «машина для зрелища», с прозрачной, проницаемой функциональной наполненностью и подчеркнутой деловитостью, театром, открытым навстречу миру – за глухими бетонными стенами скрывалась только сложная машинерия, производившая динамические эффекты и трансформации на сцене и в зрительном зале. Термин Пискатора «тотальный театр» исследователь интерпретирует как театр безгранично широких технических возможностей, в котором не только актер, но и зритель должен превратиться в марионетку, управляемую режиссером, который изобретательно манипулирует однородной зрительской массой. Причины нереализованности проекта автор объясняет утопичностью взглядов и оценок архитектором и режиссером современной им действительности, указывая на парадоксальные расхождения между идеалом и реалиями в Германии периода между двумя мировыми войнами.

Проблемный раздел коллективной монографии сменяется лирической частью о пребывании Пискатора в СССР и романе с актрисой Верой Януковой, которую открывает «документальная повесть» В. Колязина. Это восстановленная страница биографии режиссера, относящаяся к 1930-м гг. – в Германии фашистская диктатура, в СССР – тирания Сталина. Углубление в обстоятельства личной жизни Пискатора ограничилось в монографии временем его пребывания в Стране Советов, где режиссером был осуществлен только один художественный проект – снят фильм «Восстание рыбаков Санта-Барбары», в театре – похороненные планы, в числе которых создание немецкого театра в Энгельсе.

В своей статье В. Колязин создает портрет человека и режиссера Пискатора, идейного сторонника коммунистической идеи, застрявшего между двумя диктатурами и переживающего мировоззренческую драму, осмысливающего опыт пребывания в СССР и утрачивающего политические иллюзии при столкновении с жестокой реальностью сталинизма, с арестами и гибелью друзей и соотечественников-эмигрантов. Одним из важных мотивов этой статьи становится мотив прозрения, мучительного переживания ложности идеи, которой посвящена жизнь, и разочарования в практикуемых методах агитационного политического театра с его целью перевоспитать человека, насилуя и ломая его природу.

Выходом из мировоззренческого кризиса для Пискатора, по мнению Колязина, становится создание новой модели театра интеллектуальной документальной драмы. Собственно, это движение режиссерской мысли от политического театра, призывающего к революционному действию, к театру откровения и дает название коллективной монографии.

Лирическую интонацию продолжает интервью В. Колязина с внучкой возлюбленной Пискатора, актрисы Пролеткульта Веры Януковой. В лирический раздел включены переписка Пискатора с партийными и советскими руководителями, театральными деятелями СССР и Германии. Из нее мы узнаем, что режиссер ознакомился с документами XVII съезда ВКП(б), был воодушевлен ими и в письме Л.М. Кагановичу решил поделиться своими соображениями по реорганизации советской кинематографии, жалуясь на низкий художественный уровень звуковых фильмов в СССР, нерациональность в организации творческого и технического производства и ссылаясь при этом на пережитые злоключения в процессе съемок собственного фильма и трудности, которые испытывают коллеги по цеху – Эйзенштейн и Пудовкин. Фактически Пискатор предлагает создать творческие объединения кинематографистов с ведущими режиссерами во главе их, с выработанной программой и сплоченной съемочной группой. Вторым предложением являлось формирование специальной группы или секции, объединяющей иностранных писателей, режиссеров и художников, выступающих против фашизма, для производства зарубежных картин, в первую очередь, антифашистских – учреждение своего рода кинематографического интернационала со штаб-квартирой в Париже или Нью-Йорке. И, наконец, в качестве третьего проекта Пискатор предлагает создать Международный театр, начав его с организации Немецкого театра в Советском Союзе. Причем этот театр мыслился Пискатором как театр политический, пропагандистский и антифашистский. Парадокс в том, что политический театр в России при несомненном интересе к его эстетике и множестве публикуемых манифестов так и не смог укорениться в советской культуре и превратиться в традицию; возникая на короткое время, он исчезал на долгие годы.

Опубликованные в сборнике выдержки из переписки Пискатора периода пребывания в СССР свидетельствуют о невозможности диалога между режиссером, создавшим революционно-политический театр в Германии и ратовавшем за его продолжение в Советской России, и партийной бюрократией, о тщетности интеллектуальных усилий

и творческих порывов немецкого коммуниста. Неразгаданной все же остается тайна внезапного отъезда Пискатора из СССР: собираясь в командировку в Париж, он продолжает вести переговоры об открытии сезона немецкого театра в Энгельсе, надеется на приезд и сотрудничество с Брехтом и Вайгель, собирает труппу и телеграммами вызывает актеров.

Поразительно, но следы работы театрального режиссера Пискатора в СССР сохранились на киноплёнке, в первой советской звуковой картине «Восстание рыбаков Санта-Барбары». Спектакли Пискатора приходится реконструировать по отзывам прессы, но его кинематографический метод зафиксирован и доступен для изучения. Кроме того, в сборнике публикуется дневник съёмок, который вел один из членов операторской группы.

Статья немецкого исследователя К. Ваннемахера посвящена коммуникационным стратегиям Пискатора – его полемике с высокопоставленными идеологами нацизма и защитниками коммунизма сталинского образца. Среди первых был гауляйтер Берлина и Бранденбурга Й. Геббельс, регулярный зритель пискаторовских представлений, пораженный технической оснащённостью первого из числа увиденных им на «коммунистической сцене» – спектакля «Гоп-ля, мы живем!» в *Piscator-Bühne am Nollendorfplatz*. За восторженным отзывом последовали провокации в адрес театра. Вторым оппонентом, запретившим гастрольное представление группы Пискатора в Йене на тему запрета абортов в Германии, был В. Фрик, государственный министр внутренних дел и народного образования Тюрингии. Решительно отмежевавшийся от национал-социализма коммунист Пискатор вступил 20 ноября 1930 г. в общественную дискуссию с Геббельсом в форме предварительной беседы на берлинской радиостанции. Как ни странно, оба сошлись на том, что не бывает бесцельного, политически не тенденциозного, не заряженного идейно искусства. Предварительно записанная дискуссия в эфир так и не вышла, вскоре после неслучившейся трансляции Пискатор покинул родину, а в ноябре 1934 г. был лишен германского гражданства. Прибыв в СССР, он стал свидетелем начала «Большого террора», но вынужден был смириться, без возражений приняв пропагандистскую риторику сталинизма. В статье автор рисует трагический образ художника, вырвавшегося из одной – понятной и ненавистной – тирании и угодившего в другую, сулившую свободу творческой мысли и политического высказывания, реализацию масштабных проектов, но коварно обманувшую

простодушного, потерявшего «политическую» и национальную почву под ногами эмигранта – адепта коммунистической идеологии.

Тему эмиграции продолжает С. Ромашко в статье «Вальтер Беньямин, Бертольт Брехт и Эрвин Пискатор. Размышления о драме политической и философской изоляции». В коллективной монографии почти всегда таится опасность кому-то из авторов сбиться на маргинальную тему, выпустив из фокуса главного героя. В статье актуализируется вопрос об авторстве термина «эпический театр» и разработчике теории этого особого театрального явления. За кем закрепить первенство – за Пискатором или Брехтом? За режиссером или драматургом? Исследователи безоговорочно признают автором «эпического театра» Эрвина Пискатора – он первым употребил термин, в котором отразилась созданная им и осмысленная им же реальность театральной постановки. Ромашко подвергает сомнению неколебимую уверенность в этом научного сообщества, вводя в статью фигуру третьего – персонаж из контекста – философа и теоретика культуры, близкого друга Б. Брехта Вальтера Беньямина, справедливо отмечая предпочтительный интерес ученого к литературной основе при анализе или оценке сценических явлений и объяснимую его исследовательским методом литературоцентричность. Характерно, что, являясь автором небольшого текста «Пискатор в России» (1929), Беньямин избегает рассуждений об эстетических принципах и идеологических установках театра Пискатора. По утверждению Ромашко, именно Беньямин как авторитетный эстетик дает Брехту импульс к разработке теории «эпического театра», которую автор статьи ставит в заслугу немецкому драматургу.

Путь режиссера-эмигранта Пискатора в США описывается в статье М. Лара фон Ляйтиса «Школа как театр – театр как школа». В «Мастерской драматического искусства», открытой в «Новой школе социальных исследований» в Нью-Йорке, его режиссерская деятельность вынужденно устремилась в педагогическое русло, ограничившись театральными постановками в основанном при ней студенческом театре. В этот период Пискатор разрабатывает философию «театра откровения»; приспособляясь к новым условиям и следуя новым требованиям, исключает из своей лексики понятие «политический» и укрощает живущую в нем ярость социального критика, призывающего к общественным потрясениям. Со вступлением США во Вторую мировую войну для Пискатора важными становятся ценности гуманизма, демократии и свободы. В Америке он воплощает свои не свершившиеся в



Советской России замыслы – выпускает спектакль по немецкой пьесе «Натан Мудрый» и инсценировку русского романа «Война и мир». Не умея до конца смирить свой политический темперамент, режиссер попадает в поле зрения Комитета по антиамериканской деятельности и навсегда покидает США.

В продолжение американского сюжета публикуются фрагменты из «Пискаторовского дневника» – книги, написанной студенткой Мастерской драматического искусства Джудит Малиной, актрисой, театральным деятелем и прозаиком, создателем и руководителем *Living Theatre*. Своим видением политического театра как театра художественного Пискатор в конце войны увлек студентов, будущих американских драматургов, актеров и режиссеров. На его лекциях в режиссерском классе возвращение табуированного термина было сопряжено с призывом критически относиться к социальным основам послевоенного мира, в новых условиях театр не мог оставаться прекраснодушным и успокоительным искусством – он должен был подталкивать общество к активному и сознательному политическому действию.

К дневнику студийки Д. Малины примыкают выдержки из дневника самого Пискатора, относящиеся к периоду разоблачения культа Сталина. В своих записях Пискатор ищет современную масштабную личность – героический символ нового периода истории. Коммунистические кумиры низвергнуты – настало время других, несущих свет с Востока. Перед нами разыгрывается очередной акт мировоззренческой драмы Пискатора – мы наблюдаем крушение идеалов и боль поздних прозрений.

Третий раздел коллективной монографии включает рецензии и статьи об отдельных театральных постановках Пискатора, написанные его и нашими современниками. Из их мозаики складывается представление о режиссерском почерке родоначальника «эпического театра» в послевоенный период, по его возвращении на родину. Таким образом, в сборнике выдерживается хронологическая последовательность в изложении творческой биографии режиссера.

В последней аналитической части монографии звучат в адрес Пискатора и справедливые упреки в настоящих, финансовых мотивах, по которым он оставил берлинский театр и отправился из нацистской Германии в СССР, а позже удалился и из Советской России; после эмиграции в США для продолжения режиссерской карьеры коммунист Пискатор выбрал не новое государство рабочих и крестьян – ГДР, куда вернулся его

друг Б. Брехт, а западную Германию Конрада Аденауэра. Малоплодовитыми оказались и годы вынужденных странствий режиссера на чужбине, и первые годы пребывания на родине, прежде чем ему удалось вернуть интерес зрителей. Авторы монографии выделяют среди самых заметных постановок периода возвращения сценическую версию «Войны и мира» в берлинском *Schiller Theater* (1955). История рождения инсценировки, ее варианты, реконструкция спектакля, его оценки критикой и восприятие публикой стало предметом рассмотрения в двух статьях – «“Война и мир” в эпическом театре: Пискатор читает роман Толстого» Н. Скороход и «Роман Л. Толстого “Война и мир” в интерпретации Э. Пискатора» О. Федяниной. Вслед за ними публикуются фрагменты из легендарной инсценировки романа, зафиксировавшей спектакль и опубликованной в издательстве *Rowohlt* в 1959 г. Внутри третьего раздела, ведущей темой которого стало возвращение режиссера – в полном значении этого слова – на родину и к активной творческой деятельности, «Война и мир» занимает самое значительное по объему и насыщенности смыслами место.

Проблеме погружения режиссера в жизнь новой Германии, его «акклиматизации» в ней и поиска драматургического материала для постановок в памятной ему *Freie Volksbühne* посвящена статья И. Холмогоровой «Пискатор ставит Гауптмана. Возвращение режиссера». Не утративший своего политического темперамента Пискатор обращается к тетралогии об Атридах классика немецкой драматургии Герхарта Гауптмана, пережившего период национал-социализма в Германии, бывшего свидетелем его возвышения и краха. От инсценировки цикла на мифологический сюжет прочерчивается линия к спектаклям по пьесам нового поколения немецких авторов – создателей документальной драмы Р. Хоххута и П. Вайса. Тему преодоления прошлого и новой документальной драмы продолжает стенограмма дискуссии о пьесе «Дознание» П. Вайса и о постановках Э. Пискатора в Берлине и П. Палича в Штутгарте.

Коллективная монография собирается не только из отдельных авторских статей, демонстрирующих различие подходов и отношений авторов к конкретному художественному событию, недостижимую для авторской монографии полифонию. В сюжет вживляются документальные материалы, неотменяемые свидетельства времени, которые – суть не приложения, загнанные в конец книги, а полноценная часть ее нарратива.

Образ Пискатора, работающего над новой документальной драмой, возникает из интервью с одним из ее представителей – Рольфом Хоххутом, который дал его в 2016 г. составителю коллективной монографии В. Колязину. Речь идет о постановке драмы «Наместник» на сцене *Freie Volksbühne*, не имевшей, по заверению драматурга, успеха в Германии из-за господствовавших в общественном сознании политических и клерикальных настроений, которые определяла позиция ХДС – ведущая партийная сила, имевшая абсолютное большинство в бундестаге. Пискатор для Хоххута и в XXI в. остался первой по значению фигурой политического театра в Германии, энергию и актуальность которого растеряла современная сцена.

В коллективной монографии голос самого режиссера звучит в интервью, данном во время съемок биографического документального фильма «Неудобный Пискатор» (режиссер К.Й. Фишер, 1965).

Роль кинематографа и средств массовой информации в технологизации и политизации театра рассматривается в проблемной статье Й. Фибаха «Пискатор, Брехт и медиализация. Кино в европейском театре начала XX в.». Исследователь отмечает влияние русского театрального авангарда и немецкого дадаизма на режиссерскую практику Пискатора.

Повесть о режиссере включает статья У. Райковой-Мерц, посвященная современному немецкому документальному театру. В центре внимания – постановки коллектива, созданного в 1999 г. учащимися Института прикладного театроведения и перформативных искусств в Гиссене и известного с 2022 г. под названием Римини Протокол. Отсутствие литературной основы и опора исключительно на документ как дань цифровой эпохе, в качестве исполнителей – не профессиональные актеры или самодеятельные любители, а ансамбль многочисленных «экспертов повседневной жизни», из личного опыта и профессиональных знаний которых складывается нарратив перформанса. Материал для пьесы формируется самой жизнью – игра, притворство и иллюзия, оправданные классическим театром, изгоняются из представления. По мнению автора, современная немецкая документальная сцена продолжает двигаться в заданном Пискатором направлении, превращая театр из эстетической институции в инструмент прямого социально-политического действия.

Мостком, перекинутым из бурных 1920-х в спокойные 2000-е, стал спектакль группы Римини Протокол «Валленштейн. Документальная постановка». Театральная эстетика Пискатора отзывается в нем свобод-

ным обращением с литературным текстом, документальными вставками от лица действующих на подмостках обычных людей, подключающих к истории о шиллеровском Валленштейне собственный военный и жизненный опыт, игрой видеопроекций. Режиссер Пискачор искал средства воздействия на публику, посылая ей со сцены импульсы к исследованию и критическому анализу окружающей действительности, а в идеале на их основе – к действию. Современная документальная сцена, подвергая сомнению и даже отрицая привычный статус зрителя, сидящего в темноте зала и воспринимающего спектакль как театральную иллюстрацию пьесы, приглашает обывателя высказываться от первого лица и действовать в известных ему обстоятельствах даже в том случае, если сценарный план начертан высокочтимым классиком.

Финальный раздел монографии отведен материалам и документам Пискачора – это часть его обширного архива, в которую входят статьи, записи бесед, тексты лекций и докладов, дневниковые заметки, служившие подготовкой к написанию второй книги о театре, которая задумывалась как продолжение первой, так и оставшейся единственной – «Политический театр». Последнее слово в монографии закономерно остается за Пискачором... и его идеей политического театра, в рамках которого режиссер находил ответы на вызовы стремительно меняющегося времени.

*Надежда Ефремова*