

Пропонуємо заповнити прогалину у вивченні такої відомої фігури європейського театру, як німецький режисер Ервін Піскатор, художні паралелі з яким неодноразово відтворювались у дослідженнях по Лесю Курбасу. Цього року виповнюється 115-річчя від дня народження режисера. Розвідка Володимира Колязіна надає можливості відчувати як драму епохи фатальних змін у Німеччині, так і драму цього театрального художника, що, створюючи політичний театр, так само фатально взяв на себе відповідальність за втрати на ниві суспільної свідомості...

Неллі Корнієнко,

доктор мистецтвознавства, академік Національної академії мистецтв України, НЦТМ імені Леся Курбаса (м. Київ)

Владимир Колязин

доктор искусствоведения, историк театра, германист, Государственный институт искусствоведения (г. Москва)

Эрвин Пискатор в СССР, или О том, как долго можно заблуждаться

Судьба режиссера пролетарского театра, лишеного гитлеровцами гражданства и ставшего эмигрантом, сформировала из него «человека бродячего театра», обреченного на скитания, «плутание», один рискованный шаг за другим. Собираясь в начале 30-х в Союз, создатель «Гоп-ля, мы живем!», «Распутина», «Швейка» питает иллюзии собрать в Москве актерский ансамбль из Вернера Крауса, Генриха Георга, Альфреда Абеля, Густава Фрелиха, Фрица Кортнера, Агнес Штрауб, Мали Дельшафт. Через три года шабаш чернорубашечников разнесет этих звезд по совершенно непримиримым лагерям и весям. Деятельность Пискатора в Советском Союзе – в искусстве наследника берлинского дадаизма, по натуре своей человека-энергомашини

с огромным утопическим импульсом — одни бесконечные прожекты, нудная и бессмысленная борьба с совбюрократией за возможность осуществления хотя бы их части (за исключением состоявшегося фильма «Восстание рыбаков»). Воистину прав был Петер Вайс, хорошо изучивший Пискаatora за годы их сотрудничества в послевоенной Германии, когда назвал его «одним из самых трагических режиссеров XX века».

В дореволюционной России Макс Рейнхардту удалось побывать в России на гастролях со своим «Эдипом», а Гордону Крэгу осуществить на сцене Художественного театра постановку «Гамлета» Шекспира. Мечтал о длительных гастролях своего Пролетарского театра и Пискаатор, до поры до времени поддерживаемый Луначарским, который отлично знал его в берлинской молодости. Игры в кошки-мышки с начальством Наркомпроса и Коминтерна, приход Гитлера к власти заставили его вскоре оставить идею гастролей.

«Восстание рыбаков», вопреки всеобщим ожиданиям, победой не стало. Он оказался фильмом отложенного историко-художественного спроса. По словам историка кино Екатерины Хохловой, время разгадки языка и подлинной оценки художественного значения этого фильма еще не настало. В киноистории же — одни лишь споры о «вторичности» фильма и документы бесконечной тяжбы режиссера с руководством Межрабпомфильма о разбазаривании средств (то ли 50 тысяч, то ли 400...).

Защищаясь от обвинений в провале съемок «Восстания рыбаков», в «пассивности» как режиссера и в разбазаривании средств «Межрабпомфильма» (один из мотивов, по которому Сталин после просмотра саги о пролетарском восстании наложит тяжкие епитимьи на режиссера: показывать его чересчур мрачный фильм только в ограниченном прокате подальше от столицы), Пискаатор с огорчением писал о своем печальном опыте: *«До сих пор никакой организации, никакого директора, первого ассистента. И возникает вопрос: как при этих*

предпосылках Межрабпом мог приглашать меня на постановку этого фильма... Как можно было в момент, когда наконец начались съемки и наметилось сотрудничество между творческими людьми, говорить товарищам: мы не виноваты, ты виноват, да еще с криками: «Держи вора», указывать на то, что является просто враньем» (Письмо Коминтерну от 28 октября 1931, РЦХИДНИ, 495/205,1565).

Пискатору хотелось не только принести пользу советскому искусству, но и произвести некоторые важные реформы в организации театрального и кинодела согласно своему пониманию природы искусства. Как тщательно он проработал и пытался осуществить план создания в Москве «Интернационального театра»! Получив заверения французских коммунистов, что они дают миллион франков, американских – миллион долларов, в августе 1933 Пискатор направляет главе Коминтерна Фрицу Хеккерту (умер в Москве в апреле 1936 года при невыясненных обстоятельствах) подробный проект, едет к Горькому за поддержкой, тот связывается с Андреем Бубновым. По совету наркома просвещения Пискатор пишет подробное, длинное, перегруженное деталями письмо Сталину, Молотову и Кагановичу. Бубнов высоко оценивает перспективу создания такого театра и зовет режиссера на встречу, требуя «полной ясности в вопросах политический структуры театра на случай встречи со Сталиным».

Автор письма отмечал, что главной ошибкой организации кинодела в СССР является то, что «кинематография находится, как это нужно, не в руках художников, а в руках администраторов, чиновников» и продолжает: каким было бы абсурдом, если бы Станиславский, Мейерхольд не были творцами своего художественного метода и не могли создать свой собственный художественный организм, а были всего лишь подчиненными в своих театрах, руководимых бюрократами.

И в этом смысле он в письме комиссии РККИ 8 декабря 1933 года предлагает превратить кинофабрики в «художественные институты».

Легко сказать, все это неосуществимые проекты немецкого прожектера. Но мы и сегодня видим, что он смотрел в корень. Не добившись ничего от низших инстанций, в августе 1934 года он обращается в высшую, пишет Сталину, предлагая основать совместно с американцами и французами *«нейтральное кинообщество под нашим руководством»* для создания антифашистских фильмов «в условиях обострившейся классовой борьбы» ... (Т.1, с 302.). («die Gründung einer unter unserer Leitung stehenden neutralen Filmgesellschaft» ... «aufgrund der jetzigen Verhältnisse des verschärften Klassenkampfes»).

Несмотря на то (а может быть, именно потому), что из Нью-Йорка обещали на совместное производство капитал в миллион долларов, ответа от Сталина не последовало.

Во всех этих проектах Пискаатор предстает яркой и мощной фигурой социалистически-футуристического утопизма, в котором усматриваются параллели с архитектурными проектами Гропиуса, Иофана, заведомо неосуществимыми в условиях культурно-консервативной сталинской автаркии.

Точно с такой же железной непреложностью, как свет идеи коммунизма питал мозг Пискаатора с момента прозрения после окопов первой мировой, преследовала его тень ГПУ с момента приезда в советскую столицу. Это сегодня мы знаем, что на него вместе с «группой киноработников» еще в 1931 году НКВД было заведено оперативное дело № 85918, отражающее его «деятельность и поведение в быту», «подозрительные разговоры, носившие антисоветский характер», деятельность «информатора» Мейерхольда, а позднее уже как «известного врага Советского Союза». Эрвину это в голову не могло прийти. Он привык вести себя как повеса, ходить в любые кабинеты, не задумываясь о последствиях (будь то к Бухарину в «Известия», будь то Бубнову или Шумяцкому, Мейерхольду или Таирову), жить на широкую ногу — привез с собой в Москву два автомобиля для работы и поездок по стране.

И точно так же с началом дружбы с Пискатором эта тень опустилась и на плечи его русской подруги — актрисы Театра Пролеткульта Веры Януковой.

1934—35 годы выдались временем дурных встреч и дурных предзнаменований. В ночь с 13 на 14 мая Сталин просматривает «Восстание рыбаков» и обрушивается с мощной и злобной критикой по адресу команды «Межрабпома»: «Кто ставит такие нудные, мрачные фильмы, кто их снимает? Какому дураку пришло в голову это хвалить?»

Вождь не пожелал встречаться с Пискатором. В качестве ответственного в обсуждении дерзких пискаторовских кино- и театраль-ных планов он почему-то назначил Лазаря Кагановича, которому режиссер дал прозвище «чучело». В конце 1934 года немецкий режиссер становится президентом МОРТ, членом исполкома которого состоял уже несколько лет. Он собирался превратить это объединение в международный центр координации антифашистской пропаганды. Добился по делу о студии антифашистских фильмов (заодно — проблемы с окончанием работ над «Восстанием рыбаков») аудиенции у самого Кагановича. Эту беседу режиссер «реконструировал» в 50-е годы в духе «„Клопа“ Маяковского».

«Не оставалось никакого иного спасения, кроме как стучаться в высшие партийные инстанции. Поначалу я должен был говорить со Сталиным, но потом меня переправили к вам, дорогой товарищ К. Подготовка к беседе вообще продолжалась несколько месяцев. Наконец, лед тронулся, мне назначили десятиминутную встречу в такой-то день в 4 часа после обеда. Я явился к вам вместе со своим переводчиком и стал ждать. Прошло 4:10 -20 -30, затем 5:10 -20 -30. Наконец, меня пригласили в большую комнату, типа зала. Вы сидели в противоположном углу за письменным столом, уткнувшись головой в бумаги. Никакого «Здравствуйте», потом какой-то намек, что намеченный разговор никогда не начнется. После того, как прошло еще немного времени, я медленно повернулся и вышел

из кабинета. Переводчик, режиссер Райх, попытался меня остановить, но я шел дальше... Когда я был уже посередине лестницы, я услышал свое имя. Это были вы, звавший меня вернуться».

Беседуя с Кагановичем, Пискатор атаковал советского бонзу по всем правилам политического театра. «Если сегодня критикуют Сталина, не значит ли это, что все эти двадцать лет существовала возможность иного пути? Почему советская политика своими антигуманными методами уничтожает суть искусства, отталкивает его от себя? Почему лучшие люди гибнут и вынуждаются к бездействию?» Пискатор привел в пример судьбы Маяковского, Эрдмана, Булгакова, Эйзенштейна, Мейерхольда, которым не дают возможности спокойно работать. «Почему искусством управляют третьеразрядные жирные тупицы?» По словам Пискатора, Каганович ответил на это шуткой: «Хотите, я передам все управление вам?» Вскоре после этой встречи МОРТ распустили как организацию, благоприятствующую проникновению шпионов...

В феврале 35-го в кинотеатре «Ударник» открылся Первый международный кинофестиваль под председательством Сергея Эйзенштейна, «Восстание рыбаков», фильм Пискатора, премьера которого состоялась прошлым октябрем, в программу фестиваля не включают. Удар огромный, что скажет его друг Берт Брехт, который как раз в это время находится в поездке в Москве?

Вера Янукова играет на сцене Реалистического театра в комедии Николая Погодина «Аристократы» о заключенных Соловецкого лагеря эпизодическую роль «татуированной», перерождающейся под воздействием чекистов, «инженеров человеческих душ». В зале присутствуют Каганович, Ягода, руководители строительства Беломорканала. Через год на волне всесоюзного успеха пьесы о лагерной перековке режиссер Евгений Червяков выпускает ее киноверсию «Заклученные», в которой роль Соньки поручают Вере Януковой. Большой успех имела песенка Соньки-Януковой «Перебиты, переломаны кры-

ля. Дикой болью всю душу свело. Кокаина серебряной пылью все дороги мои замело». Проникновенно писал о ней критик С. Гинзбург: «В Соньке-Януковой нет ни вульгарности «аристократки» уголовного мира, ни истеричности, надрывности.... Во всем поведении Соньки до и после перековки ощущается прежде всего огромная сила воли, интенсивность чувства и, как это ни парадоксально, душевная чистота, которую не смогли уничтожить годы блатной жизни» («Искусство кино», 1957, № 9, с. 126—127). Волею судеб Вере досталось в этом фильме предвосхитить и воплотить свою личную трагедию.

«Лагерной перековкой» увлекся и Пискадор. Весной этого года он едет в «образцовую колонию» Дзержинского по перевоспитанию преступников под Люберцами и публикует в московской немецкой прессе восторженный отзыв о ней. В то же время, путешествуя по стране, видит разгромленную деревню, колоссальный разрыв между явью и пропагандой. Живя на Новослободской, в трехстах метров от Бутырки, ежедневно видит людей, переходящих на другую сторону улицы, чтобы не сталкиваться с хвостами очередей, стоящих в очереди для передачи посылок политическим заключенным.

Возможно ли одновременно сохранять критическую способность разума и продолжать быть одержимым утопией? Оказывается, можно, и довольно долго. С этой философско-экзистенциалистской проблемой не справился не один Пискадор, а целое поколение западных левых, попавших под обаяние марксистско-ленинской утопии. Неужели все то, что ему вместе с участниками Международного театрального конгресса показали в колонии — сеанс гипноза, Пискадор принимал за чистую монету? В колонию из «Метрополя» его привез на машине один из заключенных, бывший воришка, усилиями мастеров-воспитателей из ГПУ перевоплотившийся в поэта. Статья Пискадора в «Дойче Централь Цайтунг» «Частица будущего» — не описание быта колонистов и системы работы с ними, а настоящий экспрессионистический гимн воплощенному городу солнца. Разворачивая свое

эссе как миф о превращении вора в творца, автор весь во власти слепой иллюзии: там капиталист уничтожает пролетария, здесь Великие люди превращают Маленького человека в строителя жизни (директора, инженера, техника, поэта, артиста) силой одного лишь рационального воспитательного излучения.

В новогоднюю ночь с 31 декабря 1935 на 1 января к Пискатору впервые за время его русских странствий подсылают провокатора. Свободолюбивая, беспечная, открытая и щедрая натура, любитель пожить на широкую ногу, пустить пыль в глаза, режиссер часто устраивал шумные вечеринки со всевозможными розыгрышами и переодеваниями, смаковал русские анекдоты, нередко вызывая нарекания важных лиц из Коминтерна. И на этот раз много пили и плясали, носились с комнаты актера Гранаха на первый этаж гостиницы, где можно было развернуться пошире. Случившимся потом режиссер потрясен и шокирован и не находит ничего лучшего, чем пожаловаться самому Ягоде, пользуясь хорошим знакомством.

Случай весьма колоритно описан в письме к главе НКВД от 4 января 1936: *«Было очень много народа, и когда я хотел пуститься в пляс в середине зала, мне нужно было отложить в сторону сигарету. Извинившись, я положил сигарету в пепельницу на столе у одного из гостей, сидевшего там с дамой (инженер Будкевич). Каково же было мое удивление, когда тот взял сигарету и швырнул ее на пол. Позднее я в танце дважды прошелся мимо стола и соответственно новогоднему настроению, немного осерчав на поведение этого мужчины, спросил его дважды, почему он это сделал. На втором заходе (туре) он встал, подошел ко мне и ударил меня в лицо. В несколько секунд вокруг него собрались его, как я полагаю, друзья, которые буквально повалили меня на пол. Один из них схватил вазу, чтобы ударить меня по голове. С окровавленной головой я поднялся в свою комнату. При последовавшем затем допросе и составлении протокола (отделение милиции № нрзб.) объявились разные свиде-*

тели, среди них дирижер джаз-оркестра Цфасман, дважды повторивший: „Если бы Димитров стал себя дурно вести, то он тоже получил бы по башке“ ... „Нам вообще не нужны эти иностранцы“ и т.п., причем о моей персоне отзывались особенно дурно. Указывали на мою „неудачную“ работу, ее ненужность и незначительность...» (РЦХИДНИ, фонд 495/205/1565).

Об итогах разбирательства (если оно вообще было) нам ничего неизвестно.

Почему в эпоху масштабных советских постановок классики мастеру модернизаций, который умел так лихо «ломать косточки живому произведению, вытягивать мускулы, пересаживать на него части чуждого организма», не суждено было блеснуть в Москве ни одной демонстрацией сценического чуда своего политического театра? Контактам реформатора политического театра с самого начала чинили препятствия советские парт- и культурбюрократы, решавшие зачастую свои далекие от искусства групповые проблемы.

Пискатор по приглашению Соломона Михоэлса репетировал с ним роль короля Лира в качестве сорежиссера (преьера 10 февраля 1935). Историю этого сотрудничества описал Матвей Гейзер в своей книге о Михоэлсе: «Опытный немецкий режиссер... хотел перенести действие пьесы в Палестину, в далекие библейские времена. Михоэлс сам сближал историю Лира с библейской историей, но „насилия“ над пьесой Шекспира он не допускал даже в мыслях, и переговоры с Пискатором он прервал после второй встречи».

Знакомство с Михоэлсом и его трагическая судьба оставили глубокий след в памяти режиссера-«потрошителя». Приведем запись из его дневника конца 1953 года. «Вчера, едучи на репетицию, думал о Михоэлсе – и о его смерти. (И он тоже! Мютель [Лотар Мютель, в то время режиссер Франкфуртского театра] сказал мне вчера: „Да, бывает, все обрушивается в одночасье – как несправедливо“). Но потом я подумал, что с Михоэлсом погиб не только он один,

но и его посаженный отец из «20000» Шолом-Алейхема — его необычные, лучезарные и фантастические персонажи, его Лир — короче, не он один, а множество этих творцов фантазии и искусства, слез и смеха. Тот, кто был виновен в их гибели и болезни, уничтожили нечто невозместимое, единственное в своем роде — потому что он уничтожил творение Михоэлса» (Дневник 10).

Зигфрид Мельхингер в своей «Истории политического театра», ссылаясь на рассказ самого режиссера в узком кругу, приводит факт еще одной несостоявшейся московской премьеры. Пискатору удалось в одном из московских театров довести спектакль до генеральной репетиции, на которую пожаловали партийные бонзы. *«Сталин запретил премьеру после того, как всю ночь спорил с немецкими товарищами (на что у Гитлера не хватило бы ни воли, ни способностей). Что обсуждалось в эту ночь, Пискатор не рассказал, — комментирует Мельхингер, — каждый, кто был с ним знаком, знает, что он остался верен своим политическим убеждениям»* («История политического театра», 1971).

История этой постановки, по всей вероятности, так и останется для нас тайной за семью печатями. Позволим себе предположить, что именно комиссия во главе с товарищем Сталиным и закрыла постановку яркой антифашистской притчи Брехта «Круглоголовые и остроголовые», точно так же, как после ареста Сергея Третьякова (26 июля 1937 года) закрыли постановку Охлопкова «Святой дуры» Брехта — третьяковской обработки «Святой Иоанны скотобоев». Точно знаем, что режиссер предложил снять «Круглоголовых» на студии Межрабпомфильм, и даже получил это «добро» властей, но проект так и не состоялся — Брехт, поступая вполне разумно как безработный американский эмигрант, потребовал выплатить ему гонорар в валюте, режиссер обратился с письмом о помощи к заведующему сектором идеологии ВКПП(б) Стецкому. Валюты не дали, антифашистский фильм не состоялся.

Кинопроектам Пискатора после сталинской критики его первой картины не везло, но он не сдавался до самого конца. В 1934 году он пишет сценарий фильма «В предчувствии будущего». Находясь под сильным впечатлением от спектакля-эпопеи о героях Гражданской войны «Железный поток» Николая Охлопкова, отвергнутого критикой как безобразный фарс-гиньоль, в 1933 году он приступает к работе над собственным сценарием по роману Серафимовича. Охлопков знакомит его с прототипом героя романа, командующим 1-ой авангардной колонны Таманской армии Епифанием Ковтюхом. Пискатор собирается занять его в фильме и увлекает своего героя этой идеей. До съемок дело не дошло. Работа в стол — даже не на «кинополку». Прототип нового героя Пискатора был расстрелян в Лефортовской тюрьме 29 июля 1938 года.

Последняя попытка Пискатора закрепиться в столице была предпринята им в начале 1936 года, когда он выдвинул идею создания Немецкого московского театра, надеясь приспособить для него здание бывшего Немецкого клуба, что на Пушечной улице. Авангардизм этот не прошел, и режиссеру не оставалось ничего другого, как сосредоточиться на реорганизации театра в Энгельсе «под себя».

Обратимся к нашей беседе с внучкой Януковой Анной Калицевой: «Мама мне всегда говорила: в любом случае судьба у Веры трагическая. Если бы она не умерла от болезни, ее все равно бы арестовали, и она умерла бы в лагерях — это абсолютно точно — за связь с иностранцем. Тогда уже арестовывали за какие-то маленькие запимочки с Запада, за какую-то ерунду, а уж за связь с иностранцем... Еще мама говорила, неизвестна и ее судьба как дочки подозреваемой. Мы-то думали, что Пискатор бежал отсюда, а выходит, он просто уехал в командировку. Мама всегда говорила, что он не готовился — хотя бы с немецкой педантичностью что-то взял. Все вещи были брошены и оставлены. Он ничего не взял. Все вещи, до мелочей, остались...». В квартире Калицевой до сих пор хранятся пара пустых

чемоданов, опустошенных гепэушниками, пишущая машинка, граммофон, четырехтомник Лессинга, пискаторовские бедекеры...

Узнав, что Лион Фейхтвангер, приступая к работе над книгой о сталинской державе, собирается в поездку для сбора материала, Пискатор советует своему другу взять в помощницы Веру. Вера сопровождает Фейхтвангера с октября 1936 по февраль следующего года. Мы не располагаем никакими сведениями об этих поездках. Но в одном из донесений переводчицы Доры Каравкиной находим кое-что и о Вере, и об Эрвине: «Несмотря на, что т. Аплетин всячески старается контролировать посещения Фейхтвангера, к нему все же пролезают иногда люди, которые вредно на него влияют. Вчера он принял „жену“ Пискатора артистку драматического театра Янукову. Она ему нарасказала всяческих ужасов о нашей жилищной нужде. Не говоря уже о том, якобы Пискатор уплатил кому-то 200 тысяч за квартиру, после чего ему квартира не досталась, т.к. его надули. Самое ужасное впечатление на него произвел ее рассказ о том, как она летом ночевала две недели на бульваре.... Сегодня он вдруг спросил меня: верно ли, что Пискатор „в опале“? т.к. творчество его не совпадает с генеральной линией партии. Потом рассказал а/с анекдот... 3. 1. 1937 г. Тов. Каравкина» (3й Западный отдел ВОКС. ГАРФ).

Пискатор выехал в Прагу в командировку по заданию Коминтерна 5 июля 1936 года через пограничный пункт Тирасполь вместе со своим помощником по МОРТу Артуром Пиком, имея в кармане 1100 франков и 500 долларов — далее предстояла небольшая работа в Париже. А уже через некоторое время из Праги в Москву поступил донос немецкого писателя, на то время редактора коминтерновской газеты «Европейские голоса», Отто Геллера (погиб в 1945 году в концлагере Эбензее) о «недопустимых настроениях» автора «Политического театра». 8 сентября и главный редактор «Дойче Централь Цайтунг» Ольга Анненкова (покончила самоубийством в исправительной колонии в Магадане в 1937 году) доложила Коминтерну,

что «факта политически вредных настроений Пискатора достаточно, чтобы сделать окончательные выводы». Становится понятным, что отъезд из Москвы за границу оказался для режиссера спасительным во всех отношениях.

Реконструировать события периода чисток можно лишь частично, но их достаточно, чтобы ощутить атмосферу угрозы и сгущающейся тьмы.

Жилища эмигрантов, друзей режиссера, как подруги композитора Ханса Эйслера, недавно собиравшегося написать оперу на текст Третьякова «Сотворение нового человека», объявляются «логовом гестапо». В апреле допрошен по обвинению в антикоммунистической агитации Ханс Гауска, актер агитпроптеатра «Колонна линкс», в июле отправлена в лагерь Карола Неэр, в ноябре – писатель Эрнст Оттвальт, друг Пискатора и Брехта. Пискатор намеревался выехать в Энгельс вместе со своим заместителем режиссером Райхом не позднее августа 1936 года, чтобы принять руководство театром. В августе Москве начались приснопамятные процессы. А в начале сентября немецкие писатели-эмигранты, собравшись по призыву руководства немецкой комиссии Союза писателей СССР на позорное закрытое заседание, принялись рьяно каяться, обличать и вычищать троцкистов из своих рядов. По поводу «случая Пискатора» один из каявшихся деятелей театра заявил: *«Должен признаться, что у меня были с Пискатором расхождения в политических мнениях, и, если бы это не был Пискатор, я передавал бы информацию о нем куда надо гораздо чаще»*. [*Ich muss hier sagen, dass ich mit Piscator nur politische Diffirenzen gehabt habe, nur Meinungsunterschiedheiten über den Weg, und dass ich, wenn es nicht Piscator wäre, schon öfter über Bemerkungen von Piscatorinformationen weitergegeben hätte*] (zit. In die «Säuberung». Rowohlt. 1991. S. 419).

Уже в предпоследний день заседания немецкой секции Артур Пик по секретному поручению отца предупреждает друга по партии,

что из-за его «сомнительной политической позиции» ему не стоит возвращаться в Москву. В конце сентября 1936 года Писка́тор жалуется Брехту из Парижа на то, что все советуют ему уехать работать в Америку в то время, как он совсем не хотел бы «отказываться от Энгельса». Несмотря на все предупреждения, он отправляет правительству Республики немцев Поволжья просьбу выдать ему заграничный паспорт для продолжения работы в Энгельсе — получается, в обход Москвы? Авантюра, конечно, не проходит, делом занимается Москва. Отвечая на просьбу о выдаче паспорта, заведующий отделом кадров Коминтерна Геворг Алиханов (расстрелян по обвинению в контрреволюционной деятельности в феврале 1938 года), повторяет мнение руководства КПП о нежелательности возвращения и советует режиссеру «отправиться в Холливуд» (секретное письмо от 20 октября 1936 года).

Так закончилась русская эпопея пролетарского «Калиостро сцены» из Берлина.

Странную, необъяснимую надежду вернуться в Москву Писка́тор сохраняет до конца 37-го года. Трудно сказать, что остановило его окончательно — страх и ужас процессов или новая любовь и женитьба на Мари Лей. Эрвин вплоть до отъезда в Америку звонил и писал Вере, отправлял в Москву посылки со всевозможными подарками (одежда, косметика, украшения). Писала и Вера, ждала возвращения, несмотря ни на какие запреты рвалась на встречу. После отъезда разыгралась настоящая драма. Поговаривали, что у Веры случился выкидыш, после чего она «ударилась в другую крайность» — безбожно запила...

Узнав о предстоящей международной выставке 1937 года в Париже, которая должна была открыться в мае, Вера собралась туда отправиться — в группу ее не включили. Точкой начала разрыва явилось, безусловно, известие о женитьбе Писка́тора 25 апреля 1937 года — Вера перестает отвечать на письма и прерывает всяческие отноше-

ния с немецкими эмигрантами — друзьями режиссера. Испытавшая все прелести немецкого «эмигрантского психоза» (Г. Лукач), на звонки не отвечает, начинает говорить об Эрвине дурно.

Короткая жизнь Веры Януковой в разлуке (36–39 гг.) характеризует ее как чрезвычайно драматичный, противоречивый и роковой персонаж. Метания ее, возможно, были отражены в дневнике — увы, уничтоженном. Напомним, что в начале июля 37 года выходит постановление Политбюро ЦК ВКП(б), согласно которому «все жены избличенных троцкистских шпионов подлежат заключению в лагеря не менее как на 5–8 лет», а Вера — на бумаге ли, не на бумаге, но жена! Постоянно ощущая висящий над нею меч, она попыталась совершить крутой поворот, занять место положительного персонажа в советском обществе. Влюбляется в летчика-спасателя челюскинцев Михаила Водопьянова, играет в его пьесе «Мечта» (Реалистический театр, премьера 21 мая 1937 года) роль подруги покорителя Северного полюса, бортмеханика Ани. Наконец, сменила Театр Охлопкова на Камерный в надежде сменить и амплуа, и круг общения, и начать новую карьеру. В июне 1938-го работники тормозного завода выдвигают ее кандидатом в депутаты Верховного совета РСФСР (в «Советском артисте за 25 июня появляется публикация «Привет тебе, достойный кандидат!»). Можно было бы сказать, откревтившись от немца-троцкиста, актриса Янукова реабилитировала себя в глазах советской власти. Однако, порвав с прошлым внешне, внутренне Вера не порывала с ним; любовная драма и болезнь преследовали ее, 12 мая 1939 года после семи месяцев тяжких страданий она умирает от рака матки.

«Перебиты, поломлены крылья. Дикой болью всю душу светло...»

Все в судьбе Пискатора в Советской России решило недоверие Сталина к нему. *«Сталин» — человек, от звучания имени которого «дух забывает!» Сталин — «ослепление», Сталин — «землетрясение» ... (Дневник 20). [«Stalin — das nimmt mir seitdem den Atem» ...*

«Hitler — Stalin — Diktatur ist eine und dasselbe!» (Tagebuch 15). Stalin — «Irrtum», Stalin — «Erdrutsch» (Tagebuch 16)].

Выраввшись в Западную Европу из объятий царства «слепящей тьмы», Пискачов, наконец, дает полную волю своему языку и начинает свой продолжавшийся до самой смерти внутренний монолог — «фланирование» через историю в беньяминовском смысле, размышление об исторических судьбах матушки-России, о подлинной сущности сталинизма, сталинского эксперимента по перевоспитанию несовершенного человека. Режиссер выносит своим русским годам жестокий приговор: *«В России мне был нанесен смертельный удар (непрямое следствие диктатуры Гитлера), художественное и политическое бессилие» (запись в дневнике от 1 июня 1956 г.).*

В ходе мучительного процесса прозрения режиссера обуреает мысль о том, что он не только посвятил свою жизнь ложной идее, но что сам метод, прием политического театра не вполне согласуется с природой человека: человека не нельзя перестроить, перевоспитать *насильственно...* что нужен более тонкий механизм воздействия на человеческую психику. Так впоследствии театр интеллектуальной, документальной драмы сменяет старую модель.

[Без даты, предположительно 1954–55 гг.]: «И вот ослепление Сталин. Стойбище, возвышающееся подобно голове медузы Горгоны из ужаса и клубов тумана, вряд ли насытившееся ужасом, исчезающее как звук и надежда, превратившая мышление многих десятилетий в смехотворный животный фарс. Дьявол... над дугами отживших, разложившихся и прогнивших идей — и снова трупы, трупы, трупы...»

Ни Фейхтвангер, ни Брехт, ни Бехер, ни Лукач не оставили нам свидетельств такого бескомпромиссного и последовательного расчета с иллюзией, полезного для наших нынешних историософских дерзаний о судьбе России.

И одновременно монолог о своей незатухающей любви к русской подруге, полный покаянных слов.

Дневник 22.

Из радиоприемника доносится пение — это Вера — Вера! Следом никого. Больше никто не поет. Боже мой! Вера! Она здесь! Прошлое в порох стирает настоящее. Одним созвучием... сходством голоса ... и погибшая рядом — Вера: живая! [...] ... Ее вина? — Моя? — Что я сделал? [о ком это? Быть может, о Вере?...]

И снились бесконечные сны. Как о той новогодней ночи 36 года, когда его избили и Вера делала примочки на раны. Один сон зафиксирован более подробно: «Снилось, как будто бы нас арестовали вместе с Верой, которая была одета слишком легко. Во сне он видел линию ее затылка со струящимися прочь — волной — волосами» (Дневник 21, 50-е годы). [Noch in den 1950er Jahren träumte Piscator von Vera: Nächtllicher Traum von einer Verhaftung gemeinsam mit Vera, die zu dünn angezogen war, Im Traum nahm er ihre Nackenlinie mit dem Haar wahr, das in einer Welle davon abstand (Tagebuch 21)].

Мы знаем только, что встреча с Россией превратилась для Пискатора в бесконечный роман жизни, пересекающийся с личным любовным романом, двойной роман, смысл которого в наиболее полной степени, отразившийся в тяге к Толстому с его моралью всемирности, в целой череде его постановок «Войны и мира», в которых Наташа Ростова и Вера Янукова были для режиссера единым целым.

Чем дальше уходила в прошлое сталинская Россия, чем ближе становилась старость, тем сильнее мучили Пискатора чувство вины и «угрызения совести» — чувство, в высшей степени свойственное толстовским героям, и прежде всего князю Андрею. В Болконском видит частицу себя, в Наташе — частицу Веры. Скорее всего, здесь имеет место одна из привычных фрейдистских трансформаций и самоидентификаций с объектом жертвы. Это нетрудно заметить в открытом намерении трактовать роман Толстого как «драму Я», в разладе и трагическом клинче Болконского и Наташи видеть свою и Верину судьбу. Одна из сцен второго действия заканчивается при-

сочиненным пением «голубки» Наташи перед графом — Пискатору важно услышать свою русскую «певунью». И примирение у смертного одра выглядит как греза, как сон, мучительный сон авторского «Я».

Где-то по Москве до сих пор гуляет любовное ложе этой двоицы — наследники Веры подарили его какой-то молодой паре.