

КОЛЯЗИН В.Ф.

Пискатор – скандалист, вымогатель и «растратчик». К вопросу о независимости режиссера в годы эмиграции

В статье рассматривается фрагмент жизни и творчества Эрвина Пискатора, одного из великих режиссеров XX века, эмигрировавшего в Советский Союз в начале 1930-х. Речь идет о работе Пискатора над фильмом «Восстание рыбаков», который должен был сниматься в Одессе, о бесконечных тяжбах с советскими официальными инстанциями, о невозможности режиссера организовать нормальный творческий процесс в условиях советской социальной действительности. Судьба режиссера пролетарского театра, лишённого гитлеровцами гражданства, сформировала из него «человека бродячего театра». Ни успеха, ни признания в СССР режиссер не получил, обстоятельствам чего и посвящена статья. Многие его работы приобрели статус отложенного историко-художественного спроса, а новаторские идеи не взыскали поддержки у коллег по цеху, не считая нескольких друзей. Пискатор стал художником, попавшим в тиски советской бюрократии и волонтаризма реальной пролетарской системы.

Колязин Владимир Федорович

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-5158-3731
koljazin@mail.ru

Ключевые слова: Пискатор, эмиграция, Пролетарский театр, кино, художник, Межрабпомфильм, Эйзенштейн.

Kolyazin Vladimir F.

Doctor of Theatre Arts, leading researcher, Western Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-5158-3731
koljazin@mail.ru

Key words: Piscator, emigration, proletarian theater, cinema, artist, Mezhrabpomfilm, Eisenstein.

KOLYAZIN VLADIMIR F.

Piscator Is a Brawler, Extortionist and “Squandering”. on the Issue of Director Independence During the Years of Emigration

The article deals with a fragment of the life and work of Erwin Piscator, one of the great directors of the 20th century, who emigrated to the Soviet Union in the early 1930s. The author describes Piscator's work on the movie “Uprising of fishermen”, which was to be filmed in Odessa, the endless litigation with the Soviet official authorities, the director's inability to organize a normal creative process in the conditions of Soviet social reality. The fate of the director of the proletarian theater, deprived of citizenship by the Nazis, formed him as a “man of the wandering theater.” Neither success nor recognition in the USSR, the Director has not received, the circumstances of that situation are discussed in the article. Many of Piscator's works have acquired the status of deferred historical and artistic demand. His innovative ideas have not sought the support of colleagues, except a few friends. Piscator became an artist caught in the toil of the Soviet bureaucracy and the voluntarism of the real proletarian system.

УДК 791.4
ББК 85.334.3, 85.373

Творчество немецкого режиссера Эрвина Пискатора подробно рассматривалось в исследованиях второй половины XX века и продолжает вызывать интерес в современности. Если раньше в зарубежной науке Пискатора изучали прежде всего в связи с концептом политического театра [6; 8], то в нынешнем веке о его эстетике пишут в контексте целостного феномена эпического театра [5, с. 33–60] и немецкого авангарда, в частности, дадаизма [7]. Наша задача рассмотреть весь ма показательный фрагмент работы Пискатора в советской России.

Судьба режиссера пролетарского театра, лишённого гитлеровцами гражданства и ставшего эмигрантом, сформировала из него «человека бродячего театра», обречённого 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-энергомашинны 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 Пискатора за годы их сотрудничества в послевоенной Германии, когда назвал его одним из самых трагических режиссеров XX века.

В дореволюционной России Макс Рейнхардт удалось побывать в России на гастролях со своим «Эдипом», а Гордону Крегу осуществить на сцене Художественного театра постановку «Гамлета» Шекспира. Мечтал о длительных гастролях своего Пролетарского театра и Пискатор, 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. В киноистории – одни споры о «вторичности» фильма и документы бесконечной тяжбы режиссера с руководством Межрабпомфильма о разбазаривании средств (то ли 50, то ли 400 тысяч).

Работе над «Рыбаками Санта-Барбары» сопутствовал тяжелый кризис. Пискатор был крайне недоволен техническим обеспечением и организационной стороной советской кинофирмы. Работа не заладилась с самого начала (съемки начались в Одессе в июле 1931 года, продолжились летом следующего года). Режиссеру приходилось часто отлучаться в Берлин – у него там были обязанности и... огромные долги после уничтожения двух его театров, что-то между 90 и 100 тысячами марок, платить которые было не из чего. Вместо планировавшегося полугода съемки в России растянулись на два с половиной года.

Когда у художника длительное время нет реальной платформы для работы (типичная ситуация у художника-эмигранта, оторванного от родной почвы), его очень часто начинает преследовать его ложный образ. К началу 1932-го года руководством Межрабпомфильма Пискатор был не только признан «беспомощным» как кинорежиссер, но и обвинен в непомерных технических и финансовых требованиях и в растрате. Пискатор же утверждал, что до первого сентября группа сэкономила около ста тысяч. Суммы «растрат» колебались, в начале 1933 года в прессе появились слухи о растрате на сумму 400 тысяч рублей (что это за цифры, непонятно, ведь на производство фильма было потрачено 300). Как мы помним, герои повести Валентина Катаева «Растратчики», бухгалтер и кассир, похитившие из казны 300 тысяч, получили за свои деяния пять лет.

Все это время режиссеру пришлось бороться с намеренно созданным реноме скандалиста, вымогателя и растратчика. Грубое давление сверху оказалось совершенно неожиданным – в стране мечты и идеала все должно было быть идеальным, художник должен быть в центре внимания. Спустя несколько месяцев после начала съемок он пожаловался Фридриху Вольфу в письме: «Со мной обращаются совершенно преступным образом... и неожиданно стали взваливать всю вину на меня».

В конце 1931-го Межрабпомфильм отправил в агитпропотдел Коминтерна «секретное письмо» без личной подписи, сущую телегу на Пискатора. «Не может взять на себя ответственность за фильм... Шанс получить от Пискатора фильм ничтожен..., спор с ним неизбежен». В чем только не обвиняли немецкого режиссера: использует любые мелочи, чтобы не начать съемки, слишком вспыльчив, каждый день меняет мнение, не соблюдает строгих предписаний студии, пассивен, не появляется в назначенное время, выдвигает все новые и новые финансовые требования, ведет в вопросах денег «двойную игру», требует, чтобы Николаю Эрдману заплатили за диалоги 2 тысячи, Семену Кирсанову за стихи – 2 тысячи, Хансу Эйслеру – 3 тысячи, художнику – 5 тысяч, секретарше Асе Лацис оплатили счета, не снабжает сотрудников достаточной информацией, обладает неколлегиальной манерой работы, требует от актеров, чтобы они угадывали его мысли, меняет исполнителей после того, как эпизоды уже сняты...

Конфликт Пискатора с Межрабпомом имел сложную природу. С одной стороны, студию не устраивало его незнание киноспецифики. С другой стороны, режиссера доставала невыносимая советская бюрократия. С третьей стороны, характер Пискатора был не подарок, сверхчувствительность его и обидчивость не раз оказывали ему дурную услугу. Он приехал в Советскую Россию с огромными иллюзиями и завышенными ожиданиями, полагая, что его осыплют золотым дождем (в первую очередь, помогут ликвидировать долги в Берлине, причиной которых было давление на его театр из-за его политической позиции) и предоставят все мыслимые и немыслимые возможности. Оказавшись между двух огней, он пришел в полную растерянность, ощущение невостребованности породило чуть ли не комплекс неполноценности.

В течение всего этого времени режиссеру довелось испытать тяжкие, неопишуемые мучения, о которых мы можем судить лишь отрывочно. Тридцативосьмилетний режиссер, уже познавший европейскую славу, внезапно начинает бояться краха. Ощущая себя заложником Межрабпомфильма, задается вопросом: «Может ли в этих условиях возникнуть художественное произведение?» Тяжелое впечатление произвела на Пискатора реакция Эйзенштейна на его идею впервые применить в «Восстании рыбаков» движущуюся камеру, которую именитый советский мастер высмеял (Пискатор поступил по-своему, но осадок остался). В поисках пути, как вывести себя из-под удара, выйти из ситуации изоляции, внутреннего заточения, Пискатор то и дело обращался с письмами в различные инстанции – то в агитпроп Коминтерна, то в отдел образования и культуры ЦК к Алексею Ивановичу Стецкому, то к Кагановичу. Терзается мыслью, что из-за недостаточного обеспечения «фильм не достигнет того качества, чтобы стать эквивалентным тому (успеху), что сделал невозможным дальнейшее руководство политическим театром в Германии». В этом же письме Стецкому июля 1932 прокликает все свое предприятие: «Мне моя прошлая и будущая деятельность кажутся важнее, чем этот глупый и нелепый фильм, осуждающий меня на то, чтобы провести годы в Союзе без положительного результата только потому, что позволяет сделать глупость и неспособность и вытекающие отсюда каторга (подлость, мошенничество, плутовство, непосильный труд)» [2, с. 356]. И, наконец, делает вывод, что «дальнейшая работа в привычном масштабе» становится для него «бесперспективной» [2, с. 356]. Секретная переписка Пискатора с инстанциями, боровшегося с наветами с бесконечными столбиками цифр в руках, содержит около 80 страниц и хранится в архиве РЦХИДНИ [1].

Межрабпомфильм обещал выдать режиссеру 30 тысяч марок на погашение долга в Берлине, потом отказал. Пискатора начинает мучить мысль, что если он вернется, то его посадят в тюрьму. Вот строки из подробных и откровенных писем начала 1933 года Алексею Стецкому, напоминающие письма униженного Мейерхольда Бубнову в период «берлинского фиаско» 1930 года: «Моя деятельность руководителя театра и режиссера в Германии бесцеремонно грубо растоптана <...> Вместо усиления моей политической и художественной позиции благодаря результатам моей работы здесь и признания

моей работы в Германии наступило абсолютное ослабление, отчасти даже сомнение в моих художественных способностях...» [2, с. 356].

У руководства сложился неприглядный портрет скандалиста, не умеющего работать и постоянно оскорбляющего сотрудников и актеров. На специальном заседании с участием генерального секретаря МОПРа Вилли Мюнценберга было принято решение «ликвидировать фильм». И позднее, когда этот конфликт удалось урегулировать и Пискаатор согласился принять помощь съемочной группы Льва Кулешова, находившегося как раз в это время в Одессе, режиссера продолжали обвинять в «завышенных художественных требованиях», грозивших кинофирме разорением. Об огромном уроне, причиненном Пискаатором студии (растрате), так или иначе было доложено Сталину, на ночном обсуждении фильма это сыграло решающую роль.

Настоящим защитником Пискаатора оказался Фридрих Вольф, который в ответ на его сетования еще в конце первого года съемок писал ему: «И моя работа на Межрабпомфильме была бессмысленной. Моим временем, силами, трудом распорядились анархически-бесплановым образом, чего я до сих пор не видел ни в одной организации. Работать с Межрабпомфильмом я больше никогда не стану» [3, с. 26]. Другими настоящими защитниками оказались Всеволод Пудовкин и Борис Барнет, высоко оценившие в статье для «Известий» его фильм как значительное художественное достижение. В итоге нападок на него буржуазной прессы вследствие его краха в СССР Пискаатор считает, что его «дальнейшая работа в Германии находится под вопросом». Ловушка захлопнулась окончательно, когда буквально через месяц после письма Стецкому в Германии к власти пришли нацисты. Возвращение на родину отпало, в стране, ставшей страной эмиграции, пришлось срочно менять и тактику, и тон обращения с властями.

Драматична и поучительна судьба пролетарского режиссера, оказавшегося в тисках совбюрократии, хаоса и волюнтаризма системы в пролетарской стране. Парадоксальным образом, Пискаатор получает через Гордона Крэга, приехавшего в Москву в 1935 году на гастроли Мэй-лань-Фаня, оскорбительное приглашение Геббельса вернуться на родину для продолжения работы [4, с. 125]. Пискаатор наотрез отказался. Действительно его выбор оказался поистине мифологического масштаба, выбором Одиссея в поисках пути на

родину – между Сциллой и Харибдой. Выходом в итоге для режиссера оказался новый прилив энергии. Еще недавно готовый объявить войну Межрабпомфильму, режиссер начинает забрасывать инстанции проектами реорганизации студии и новых фильмов.

Пискаатор к концу 20-х не тянулся к идее вождя, как в начале своего пути (фигура Ленина-Умнича в «Бурном потоке» по А. Паке), слишком уж явно виделось ему будущее идей фюрера. Что интересно (и об это тоже необходимо помнить) – маргинальное двуличие/двумыслие многих интеллектуалов этого поколения – многие из них, как Пискаатор и Брехт, напоказ сотрудничали с пролетарской властью (а Пискаатор старался ее реформировать хотя бы в плане реорганизации управления искусства), внутри же с самого начала чувствовали подвох системы и опасность вождизма, проклиная его в стол, а порой и дрожа от страха в кулачок.

Список литературы:

- 1 РЦХИДНИ, фонд 495, опись 205.
- 2 Erwin Piscator. Briefe 1918 – 1936. Berlin, Aufbau, 2012. Bd. 3. 250 s.
- 3 *Haarmann H.* Piscator auf dem Schwarzen Meer. Berlin, 2000.
- 4 *Wannemacher K.* Erwin Piscator. Biographie. Berlin, 2015.
- 5 *Bryant-Bertail S.* Space and Time in Epic Theater. The Brechtian Legacy. New York Boydell & Brewer, 2000. – 245 p.
- 6 *Innes Ch.D., Innes D.* Erwin Piscator's political theatre; the development of modern German drama. Cambridge, London, New York, Melbourne : Cambridge University Press, 1972.
- 7 *Maderia A.C.* The Theatre of Erwin Piscator and the Berlin Dadaists Politics and Technology. Ohio State University, 2005. – 220 p.
- 8 *Willett J.* The Theatre of Erwin Piscator. Holmes & Meier. 1979. – 224 p.

References:

- 1 Russian Center for Storage and Study of Documents of Modern History, fund 495, inventory 205.
- 2 Erwin Piscator. Briefe 1918 – 1936. Berlin, Aufbau, 2012. Bd. 3. – 250 s.
- 3 *Haarmann H.* Piscator auf dem Schwarzen Meer. Berlin, 2000.
- 4 *Wannemacher K.* Erwin Piscator. Biographie. Berlin, 2015.
- 5 *Bryant-Bertail S.* Space and Time in Epic Theater. The Brechtian Legacy. New York: Boydell & Brewer, 2000. – 245 p.
- 6 *Innes Ch.D., Innes D.* Erwin Piscator's political theatre; the development of modern German drama. Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1972. – 248 p.
- 7 *Maderia A.C.* The Theatre of Erwin Piscator and the Berlin Dadaists Politics and Technology. Ohio State University, 2005. – 220 p.
- 8 *Willett J.* The Theatre of Erwin Piscator. Holmes & Meier. 1979. – 224 p.