

опыта сценической работы. Выбор репертуара для детских и юношеских театральных коллективов – дело трудное, ответственное, творческое.

Руководителю детского театрального коллектива вполне можно потеряться в разнообразии произведений. Пьес, специально написанных для актеров-детей очень мало, но есть пьесы, которые созданы профессиональными драматургами для театров юных зрителей и существует золотой фонд мировой классической драматургии. Режиссёру-педагогу остается только выбрать интересный для себя, а также для зрителей и актеров-исполнителей драматургический материал – и можно работать над постановкой спектакля. Однако, не все так просто. В области творческой деятельности всегда много вопросов. И связаны они, в первую очередь, с фактором субъективным – участниками творческого процесса: актерами-детьми и режиссёрами-педагогами.

Сценическое воплощение пьесы в условиях детского театрального коллектива является средством духовного обогащения самих участников творческого процесса. Чтение и анализ пьесы, подробный разбор предлагаемых обстоятельств и персонажей зачастую влияют на формирование тех или иных личностных качеств юных исполнителей. Поэтому выбор репертуара должен рассматриваться как ответственный момент в деятельности руководителя театрального коллектива.

Таким образом, можно выделить следующие критерии для выбора репертуара в детском театральном коллективе:

1. Доступность материала коллективу. В данном случае важно, чтобы темы, которые затрагивает автор, были доступны и понятны участникам будущего спектакля.

2. Воспитательный элемент, как способ сформировать гармонично-развитую, нравственную, высокоморальную творческую личность. Произведение должно нести в себе моральные принципы и воспитывать в ребёнке общечеловеческие ценности.

3. Развитие коллектива в творческом плане. Каждый театральный коллектив, детский он, любительский или профессиональный должен расти в творческом плане. Каждый участник должен расти как актер, обогащаться актерскими приемами и техниками.

Выбор репертуара – важная часть педагогического и творческого процесса в детском театральном коллективе. Он может стать «верным другом» педагогу и помочь развить творческие способности у детей. Важно помнить, что через репертуар ребенок приобщается к мировой культуре и получает важный социальный опыт [4, с. 51].

Список литературы

1. Баряева, Л. Театрализованные игры-занятия с детьми с проблемами в интеллектуальном развитии : учеб.-метод. пособие / Л. Баряева, И. Вечканова, Е. Загребяева, А. Зарин. – Санкт-Петербург : Союз, 2001. – 309 с. – (Коррекционная педагогика).
2. Никитина, А. Б. Театр, где играют дети. – Москва, 2001. – 288 с.
3. Рубина, Ю. И. Театральная самодеятельность школьников. Основы педагогического руководства / Ю. И. Рубина, Т. Ф. Завадская, Н. Н. Шевелев. – Москва : ВЛАДОС, 1983. – 176 с.
4. Доронова, Т. Н. Играем в театр. – Москва : Просвещение, 2004. – 127 с. – (Из детства – в отрочество).

УДК 78.071:792.03(47+57)“1930-е”(=112.2)

Н. В. Осиночкина
Алтайский государственный институт культуры,
Барнаул, Россия

СУДЬБЫ НЕМЕЦКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ В СССР (1930-е гг.)

Аннотация. В контексте истории театра автор статьи рассматривает кратковременное, но уникальное явление – работу в СССР в 1930-е гг. выдающихся немецких режиссёров и драматургов: Эрвина Пискатора, Бертольда Брехта, Фридриха Вольфа и др. Прослеживается их попытка адаптировать собственный творческий опыт, приобретенный в Германии, на советской сцене и киноэкране, в литературе. Выявляется сходство и различие эстетических позиций, анализируется

судьба «политического театра», осмысливается с точки зрения психологии творчества во многом драматичный опыт вхождения художников в иной общественный строй.

Статья призвана восполнить явный дефицит научных публикаций, посвященных культурной жизни Автономной Советской Социалистической Республики Немцев Поволжья и деятельности, связанной с немецкой эмиграцией, для чего автор также привлекает и делает доступным российской научной общественности материалы западногерманских театроведов в ее собственных переводах.

Ключевые слова: Советский Союз, тоталитарная система, «политический театр», национальный театр, немецкие театральные деятели, кинематограф, режиссура, драматургия.

Nina V. Osinokhina
Altai State Institute of Culture,
Barnaul, Russia

GERMAN THEATRE WORKERS' LIFE'S PATHS IN THE SOVIET UNION IN THE 1930 S

Abstract. The author of the article considers work of the outstanding German directors and dramaturges, such as Erwin Piscator, Berthold Brecht, Friedrich Wolf, etc. in the Soviet Union in the 1930s. Also, the author traces their attempt to accommodate their own artistic experience they have gained in Germany yet, on Soviet theatrical stage, cinema screen, and literature; similarity and dissimilarity between their ethical views revealed in the article. It is analyzed a life's way of «*political theatre*», peculiarities of these artists' penetrating into specific atmosphere of alternative political order.

The paper fills the lack of scientific materials dedicated to cultural life of Volga German Autonomous Soviet Socialist Republic and cultural activity of German emigration's members. For this, the author opens to Russian academic community some publications written by theatre experts from the West Germany (in her own translation).

Keywords: The Soviet Union, totalitarian political regime, «*political theater*», theatre in the national speech, German theatre professionals, cinematograph, stage directing, dramaturgy.

Театральная жизнь послевоенной Германии основательно описана советскими и зарубежными исследователями. Существует множество рецензий и отзывов современников и на спектакли «политического театра», среди советских авторов – А. В. Луначарский, А. Я. Таиров, А. А. Гвоздев, А. Э. Лацис и др.

Но, начиная с 1941 года и по 1988 год, так называемая немецкая тема была у нас в стране полностью закрыта для прессы и крайне ограничена в литературе. В средствах массовой информации из текстов вычёркивалось даже слово «трудармия», не говоря уже об автономной республике немцев Поволжья. Понятно, что когда с темы было снято табу, прежде всего появились материалы политической и исторической тематики. Публикаций же о культурной жизни бывшей АССР НП и деятельности, связанной с немецкой эмиграцией, довольно мало. Тем ценнее свидетельства участников и очевидцев событий описываемого периода, немецкого литератора и режиссёра Бернгарта Райха, его жены, режиссёра Анны Лацис, писателя Сергея Третьякова. Они были не только сотрудниками, но и друзьями Бертольда Брехта, Эрвина Пискатора, Фридриха Вольфа и других.

Кроме того, «официальное мнение» долго определяло отношение ко многим личностям бывшей эмиграции. Широко издавались и были оценены как, безусловно, положительные и даже выдающиеся творческие достижения Фридриха Вольфа и Иоганесса Бейхера. Эти люди, целиком разделявшие политику партии и поступившие на службу сначала в советские, а потом в государственные структуры ГДР.

Долго замалчивалось имя Эрвина Пискатора. О власти «официального мнения» над человеком покаянно пишет Наталия Сац. Когда после долгого неведения ей сказали, что Э. Пискатор руководит театрам в Западном Берлине, она «...даже вздрогнула: "Значит, он не коммунист, а ...

страшно подумать!" Когда какая-то туристка передала, что мной интересуется Э. Пискатор, я даже не спросила её, что он там ставит. Сказала «мерси» и повесила трубку. О, этот примитив быстрых выводов!» [I, 25].

А через некоторое время, будучи на гастролях в Берлине, Н. Сац, получив от Э. Пискатора приглашение на обед в Западный сектор, имела знаменательный разговор с советским послом П. А. Абросимовым.

«Он был со мной очень приветлив. Спросил, не собираюсь ли я принять приглашение Э. Пискатора. Как зубрила-отличница первых лет революции, я отчеканила:

– Конечно, нет. Я завтра утром лечу в Москву и прекрасно понимаю...

Но он сказал строго:

– По-видимому, вы мало понимаете. Я вам советую принять приглашение Пискатора и отложить на день поездку в Москву.

Я вытаращила глаза.

– До каких пор мы будем судить о людях так поверхностно? Пискатор там во весь голос своего таланта говорит своими спектаклями то, о чём мы думаем здесь. Вам это надо было бы знать.

Да, надо было бы знать!» [I, 25].

Надо заново изучить и те явления, которые выглядят вроде бы незначительными: такие как недолговременная работа немецких театральных деятелей в СССР в 30-е годы. Интересно проследить попытку адаптировать собственный творческий опыт, приобретённый в Германии, на советской сцене и киноэкране, в литературе. Выявить сходство и различия эстетических тенденций. Осмыслить, с точки зрения психологии творчества, во многом драматический опыт вхождения художников в иной общественный строй.

Эти вопросы не затрагивались как в советском театроведении, так и в театроведении бывшей Германской Демократической Республики. Зато исследователи Федеративной Республики Германии неоднократно обращались к этому периоду. Историю немцев, проживающих в нашей стране, они считают частью собственной национальной истории. В своей работе я использую две статьи западногерманского театроведа Эриха Франца Зоммера [III, 5] и материалы других авторов в собственных переводах.

Глава 1. «Спасите нас и весь земной шар!»

Любое явление искусства, равно как и явление жизни, прежде чем занять своё место в истории, проходит периоды возникновения, развития, становления и заката. Итоги, как правило, подводят следующие поколения. Анализ современников выглядит то диагнозом, то заблуждением. Но физический закон инерционного движения распространяется и на человеческое мышление. Даже блестящие прозрения гениев сопровождает инерция веры в лучшее развитие событий и процессов. Что же говорить о мышлении масс. Идея постепенно захватывает массы и отпускает тоже не сразу.

«В Вене на докладах о колхозах аудитория кричала: «Спасите нас и весь земной шар!» В этом крике было отчаяние. Но в этом крике был и изумлённый восторг перед пятилеткой, которая восходила, как чудо на небе Европы... Советский Союз стоял во весь рост, неотвратимый, ненавистный одним, изжажданный другими» [I, 26]. Так описывал реакцию слушателей советский писатель Сергей Третьяков, побывавший в 1930 году в Германии, Австрии, Дании с чтением лекций о советской жизни и литературе.

В первой половине XX века главные исторические катаклизмы пришлись на две страны мира: Россию – СССР и Германию.

Россия за три десятилетия пережила две буржуазных и пролетарскую революции, падение монархии, мировую и гражданскую войны, разруху, НЭП. С 1917 года у власти стала коммунистическая партия.

Германия, опоздавшая к разделу мира, развязала первую мировую войну, в которой сама потерпела поражение. Монархия пала. Из антивоенного движения выросла сильная компартия, пытавшаяся совершить социалистическую революцию. В Веймарской республике положение не-

сколько стабилизировалось, пока в 1929 году не разразился жестокий экономический кризис, выбросивший на улицу толпы безработных. Начался голод. Политический кризис привёл к власти Гитлера, который в 1933 году стал рейхсканцлером, а в 1934 году и президентом.

В СССР и Германии неограниченная власть оказалась в руках отдельных личностей. При всём несходстве идеологических концепций и политических устремлений, два государства с различным общественным строем незримо роднило единство тоталитарных структур. То есть, в 30-е годы в обеих странах начался период внутренней стабилизации, при котором оказались лишние люди, враги системы. В Германии ими были объявлены евреи и коммунисты. Многие политэмигранты искали защиты в Советском Союзе.

По политическим мотивам из Германии эмигрировало 250 писателей, художников, учёных, которым удалось избежать расправы на родине [1, 29].

Драма многих, приехавших в СССР, состояла в невозможности осмыслить сходные процессы в различных обществах. Случилась парадоксальная подмена действительного желаемым, массовая «аберрация зрения». Гибельность пути, которым пошла Германия, была очевидна для многих, возможно, потому, что в нацистских теориях, при наличии определённой привлекательности, нет двусмысленности. Гитлер почти не скрывал своих глобальных намерений. В январе 1933 года он стал рейхсканцлером, а 27 февраля уже горел Рейхстаг. То есть, верховной властью была санкционирована политическая провокация.

В СССР же поворот к рабству и геноциду лицемерно выдавался за путь к социализму. Но вера в возможность справедливого мироустройства, столь убедительно развитая Марксом и Лениным, не давала коммунистам и сочувствующим видеть очевидное.

В 1929 году на XV съезде ВКП(б) был взят курс на коллективизацию сельского хозяйства. А уже в марте 1930 года ЦК ВКП(б) было принято постановление «О борьбе с искривлениями партлинии в колхозном движении». Так, руководя вверенным ей народом, партия приступила к выполнению грандиозных планов коллективизации и индустриализации страны, то есть началась жестокая ломка вековых естественных структур.

Передовицы советской прессы прогнозировали к середине 30-х годов возникновение бесклассового общества.

Понятно, что при глубинном сходстве исторического развития СССР и Германии, было много общего и в искусстве обеих стран. Такое явление, как «политический театр», безусловно, невозможно без наличия острого конфликта в обществе.

Конфликт предполагает наличие как минимум двух противоположно направленных мнений. Конфликт обостряет зрение. В фокус общественного внимания попадает замешанная на каком-то интересе идея. Она укрупняется, проясняется. Идеологи и приверженцы старательно ищут и высвечивают в ней все положительные черты, пока не поднимают её до степени Абсолюта. А в истине, как известно, отсутствуют светотени, истина сиятельна. Таким образом, всё, что противоположно и даже нейтрально по отношению к ней, кажется враждебным. Эти черты присущи и явлениям искусства, в частности, «политическому театру».

Недаром, крайние формы выражения идеи так театральны. Театральны были режимы Сталина и Гитлера. Жизнь – театральна, а все « театры политичны, начиная с античных и кончая буржуазным и пролетарским политическим театром», – утверждал Э. Пискачор [1, 21].

Политический театр Германии 20-х годов – это революционный театр коммунистического мировоззрения. Позиция его совпадает с позицией борющегося пролетариата. Он обращён только к современности. Драматургия тенденциозна и дидактична, рассчитана на классовую реакцию зрителя. Политический театр чуждался психологизма, актёру в нём отводилась подчинённая роль.

Э. Коган в книге «Из истории немецкого режиссёрского искусства XX века (Политический театр Германии 1920 годов)» прослеживает пути превращения пролетарского театра в политический, потом в эпический. Это путь не только формотворчества, но и путь содержательного наполнения от плаката к открытию оригинальной эстетической системы.

Но ценность политического театра Германии 20-х годов состоит не только в том, что он явился блестящим отражением глубинных жизненных процессов. Дело ещё и в том, что в этом жанре выразили себя крупные художники.

«С высот интеллектуальной эквилибристики, тропую ленинских статей хромым шагом пришёл Брехт к коммунизму. Свои тренированные в спорах и силлогизмах мозги логиста отдал он на конкретную работу» [I, 26].

У Э. Пискатора переворот к восприятию жизни произошёл в 1919 году, под впечатлением идей российской революции. Он увидел «искусство сквозь призму жизни» [I, 21], активным, борющимся, политическим.

Э. Пискатор был феноменально одарённым инженером-режиссёром. Его безграничная фантазия вывела многие спектакли политического театра при лапидарности содержания в ранг высокого искусства, сделала их интересными людям разного культурного уровня. Путём смелых инженерно-эстетических решений пространства, монтажного принципа построения действия, использования коллажей и особенно кино (перемешивая игровые куски с хроникой), он добивался огромного накала действия, активной зрительской реакции. Эволюционный путь от пролетарского к эпическому прошёл через замечательные спектакли: «Дни России», «Распутин», «Берлинский купец», и другие, вплоть до «Швейка» (в котором на первый план вышел актёр).

Политический театр Э. Пискатора – разновидность активного режиссёрского театра, театр Б. Брехта в 20-е годы, прежде всего, – театр драматурга. Его путь от «Ваала» к «Мамаше Кураж» и «Жизни Галилея». И, конечно, театральная генезис связан с движением жизни. Поэтому театр не может быть более политизированным, чем действительность.

Сменяемость и противоречивость тенденций, получающих развитие в обществе, иногда приводит к краху ещё недавно процветавшие жанры, публика теряет к ним интерес. В полной мере это можно отнести к положению политического театра в период внутригосударственной стабилизации, потому что для театра такого вида необходима вариативность ходов, острый конфликт идей. На консервации общественной мысли политический театр построить нельзя.

К началу 30-х годов и в Германии, и в СССР наметился кризис политического направления в театре.

В. Мейерхольд с В. Маяковским в Государственном театре им. Вс. Мейерхольда попытались найти новые формы. В. Маяковский говорил в те дни: «Театр забыл, что он зрелище. Мы не знаем, как это зрелище использовать для нашей агитации. Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмостки трибуной – в этом суть моей театральной работы» [I, 24].

В спектаклях «Клоп» и «Баня» В. Маяковский и В. Мейерхольд прибегли к сатирической гиперболе. «На смену социальным маскам «Мистерии-буфф», её аллегориям и условно обозначенным персонажам, являются монументальные, масштабные социальные типы – Присыпкин, Баян, Победоносиков, Оптимистенко и пр.» [I, 24].

В спектакле «Баня» В. Мейерхольдом (а годом раньше А. Таировым в «Багровом острове» М. Булгакова), была поставлена пародия на пошлую агитку, где действовал поработённый Рабочий и Капитал. «Вся эта вампука прямо, без обиняков говорила, что искусство агитационное стало источником спекулятивным, что на смену благородной наивности и грубому революционному пафосу времён гражданской войны, пришло циничное приспособленчество». В советском обществе уже панически боялись укрупнения сатирических образов и гипербола. Театр перемещался на улицы: различные демонстрации и парады следовали один за другим. Э. Пискатор, безусловно, заметил смену тенденций. В 1933 году в предисловии к русскому изданию «Политического театра» он писал: «Эта книга выходит в СССР, к сожалению, с опозданием в три-четыре года... Когда она писалась, я исходил совсем из других предпосылок, чем это было бы сейчас» [I, 21].

«Накануне совершенно неизвестного будущего»

В богатом на театральные впечатления Берлине признание таланта Э. Пискатора было бесспорным. Его сопровождала атмосфера восхищения и скандала. Н. Сац вспоминает, что «его любили даже те, кто беспощадно критиковал» [I, 25]. На спектаклях Э. Пискатора собиралась самая разнообразная публика, от пролетариев до господ и дам в мехах и драгоценностях. Он умел отвечать вкусам и тех и других. «Обычно ещё до поднятия занавеса барометр в зрительном зале при каждой его постановке показывал “бурю”» [I, 3].

Не только спектакли Э. Пискатора проходили в атмосфере эпатажа общественного мнения и вкусов. Интерес вызывала и его личная жизнь: знаменитый интерьер квартиры, манера одеваться, происхождение из пасторской семьи. Его окружала масса поклонников. Э. Пискатор посещал приёмы, премьеры, концерты. Видимо, это дало основание Э. Ф. Зоммеру назвать его «салонным коммунистом». [III,5]

С Э. Пискатором работали лучшие актёры Берлина: А. Гранох, Э. Буш, Л. Штекель, П. Грец и многие другие. Его сопровождал штат сотрудников.

В конце 20-х – начале 30-х годов в связи с общественным и экономическим кризисом Э. Пискатор дважды обанкротился, и режиссёр перешёл на положение разового постановщика.

В 1931 году Э. Пискатор получил приглашение от киноорганизации Межрабпромфильм и уехал в СССР. В предисловии к изданной здесь книге «Политический театр» он признался: «Я писал эту книгу после чрезвычайно богатого переменаами периода моей работы в театре и накануне совершенно неизвестного будущего».

В 1931 году Эрвин Пискатор прибыл в Москву знаменитым европейским режиссёром, убеждённым коммунистом, гонимым «акулами империализма». Он был встречен с большой пышностью.

«Восстание рыбаков из Санкт-Барбары» по сценарию Анны Зегерс планировался грандиозным звуковым фильмом. Э. Пискатор с энтузиазмом взялся за дело, окружив себя бесчисленным количеством сотрудников, советских и немецких литераторов. Были написаны десятки различных вариантов сценария. Несколько недель Э. Пискатор провёл в Мурманске, изучая технику рыбного лова. Он работал серьёзно, вдумчиво, не жалея средств». Съёмки проходили в Одессе.

Из немецких актёров приехали Пауль Вегенер, Лотте Ленья, из советских должны были сниматься Алексей Дикий и Вера Янукова. А. Лацис работала на картине ассистентом режиссёра и переводчицей. Она вспоминает: «В то время производственно-техническая база кинопромышленности была просто жалкой. Из-за этого срывались все сроки и расписания. Э. Пискатор требовал очень многого, иногда не учитывая реальных возможностей».

Для эпизода «Похороны убитого рыбака» он подал дирекции список на сотни цилиндров и старомодных праздничных сюртуков, конечно же, из настоящего сукна. И, конечно, выполнение заказа задержалось. Эскизы рыбацкого посёлка, представленные художником, Э. Пискатору не понравились. В один прекрасный день в номер Э. Пискатора неожиданно постучался Джон Хартфильд, с которым он в театре Амхоллендорфплатц строил швейковский конвейер. Д. Хартфильд был в Одессе проездом, но, узнав, что здесь Э. Пискатор, забежал повидать его, через час он должен был ехать дальше. Однако, через полчаса, они оба яростно обсуждали будущие эскизы Д. Хартфильда к фильму. Так пролетели недели. Э. Пискатор своей яркой фантазией, изобретательностью и неистовой настойчивостью просто загипнотизировал Джонни. Наконец эскизы были готовы, теперь он настаивал, чтобы Джонни руководил строительством рыбацкого посёлка, и Д. Хартфильд остался. Однажды он прибежал, расстроенный, с телеграммой в руках, крича: «Я пропустил все сроки. Меня ждут в Германии целых три недели! Я попаду в тюрьму! Приехал на час, а выстроил целый посёлок Санкт-Барбара!», и умчался на поезд.

Не успел он уехать, как ночью разразился буран и смёл весь посёлок в море. Начали строить новый. Тогда пришёл П. Вегенер и спокойно объявил, что его контракт кончился и продлить его невозможно, у него новый договор в Германии. Пришлось распустить немецкую группу, которая уехала в Германию. Немецкий сценарист был забракован, новый писал, но Э. Пискатор всё время переделывал и что-то добавлял. Для сочинения новых эпизодов вызвали срочно из Москвы известного писателя и драматурга Юрия Олешу» [II, 7].

Н. Сац вспоминает, как в период, когда съёмки «не клеились», она встретила Э. Пискатора на улице, похудевшего, усталого, «с глазами значительно менее самоуверенными, чем прежде», и даже «белоснежный воротничок Эрвина, привыкший к немецкому крахмалу, потерял форму» [I, 25].

«У меня с фильмом ничего не получается, – сказал он с неожиданной искренностью (мне показалось, что он впервые вышел из того изящного футляра, который сам для себя сделал). – Я никак не найду нужные взаимоотношения с актёрами, переводчики не могут помочь установить

настоящий контакт, я бессилён осуществить задуманное без настоящей техники, а бросить и уехать – не имею права...» [I, 25].

Н. Сац замечает, что «праздник встречи сменился буднями привычки, непонимания, невнимания» [I, 25]. У знаменитого режиссёра не было денег, что бы снять на лето дачу. Н. Сац, удалось его поддержать, и он со своим штабом сотрудников перебрался за город.

Трудности работы в новых, аскетичных условиях, отсутствие контакта с русскими актёрами «не обескураживали Э. Пискатора, наоборот, вызывали новый прилив энергии» [II, 7].

«Он хотел сделать мир лучше, чем он есть... Он интересовался кинопроизводством не как узкий специалист, а старался улучшить технологию всей кинопромышленности, регулярно писал деловые докладные записки и предложения в вышестоящие инстанции. Желание изменить и улучшить старое он проявлял везде и всегда» [II, 7].

С большими трудностями фильм «Восстание рыбаков из Санкт-Барбары» был закончен и Э. Пискатор собирался приступить к новому по роману Т. Пливье «Кули Кайзера». Но с приходом к власти в Германии Гитлера, «...Э. Пискатор не мог не перестроить свою работу: теперь, по его мнению, должны были стремительно выпускаться боевые антифашистские короткометражные фильмы. Вскоре работа Э. Пискатора приостановилась. Его охватило тревожное сомнение: является ли борьба средствами кино настоящей борьбой? Не важнее ли собрать воедино все демократические антифашистские силы?» [II, 5].

Удивительная интонация (двусмысленности или простодушия?) отличает рассказ Б. Райха о встрече Э. Пискатора с Г. Крэгом в Москве. «Во время беседы о фашизме и его мракобесии Крэг заметил, что как он понимает, Геббельс и другие лидеры ничего не имеют против Э. Пискатора, и он, Крэг, если только Э. Пискатор пожелает, готов приступить к переговорам о его возвращении на родину. Э. Пискатор ответил, что никаких переговоров с фашистами и речи быть не может. Я отнюдь не предполагаю, что у Крэга могли быть хоть малейшие симпатии к фашистам, скорее, это, довольно странное предложение объясняется невероятной политической наивностью Крэга, художника уже немолодого. Очевидно, он почувствовал ту серьёзную творческую трагедию, которую переживает всякий художник, покинувший страну, где он вырос, и вынужденный жить в стране, где отсутствует необходимая для художника стихия родного языка. И ему захотелось помочь Э. Пискатору обрести элементарные условия для творчества. Для людей типа Крэга была лишь единственная форма существования – творчество, и ради этого ему казалось простительным примириться даже со злом» [I, 22].

«Паломники театральной Мекки»

Москва в начале 30-х всё ещё считалась в мире «театральной Меккой». Ни в одной столице не работало столько блистательных мастеров: Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Таиров и много талантов среди молодых режиссёров: Попов, Завадский, Симонов, Охлопков и другие.

Прошедший в 1934 году первый всероссийский съезд советских писателей, дал установку на соцреализм. Началась канонизация новой веры с её героями и мучениками (бойцами революции и гражданской войны). С поиском, вернее, с созданием образа положительного героя-борца на фронтах социалистического строительства, с показом его классовых врагов.

И, наконец, на экране и сцене появился Ленин.

Полную победу над формализмом одержал реализм, теперь уже социалистический. Новаторство базировалось на традициях, героизации борцов революции наиболее соответствовали романтизированные тона. И даже постановки Шекспира и Пушкина стали выглядеть завоеваниями социализма. Зависимость театральной политики от линии партии становилась всё очевиднее, особенно в репертуаре. Заключение пакта Риббентропа – Молотова было ознаменовано премьерами – в Москве, в Большом театре Эйзенштейн поставил вагнеровскую «Валькирию», а в берлинской Штатсопере была поставлена «Жизнь за Царя» М. И. Глинки, для поддержания братских связей и антипольских настроений [III, 5].

Но в начале 30-х годов эмигрантов с революционной биографией и коммунистов встречали в СССР гостеприимно, казалось, открыты все пути – только твори. В Москву с надеждой устремились многие деятели искусства и литературы. Здесь образовался крупный центр немецкой эмиграции: Э. Пискатор, И. Бехер, Э. Вайнерт, Т. Пливье, Э. Отвальг, А. Шаррер, Г. Вангенгейм, И. Вангенгейм, Г. Роденберг, Ф. Лишницер, А. Курелла, музыкант Г. Гауска, актёры и актрисы – Л. Лебингер, К. Неер, Г. Грейф, М. Валентин, Х. Дамериус и другие.

В Москве находились штабы нескольких международных организаций: МОРТ (международное объединение революционных театров), МОРП (международное объединение революционных писателей), Международное объединение самодеятельных театров (МОСТ).

Главной задачей МОРТ была организация профессиональных художников всех стран для борьбы с фашизмом. Во главе этой организации встал Э. Пискатор. С присущей ему «невероятной энергией» он разработал план создания мирового антифашистского культурного центра. Э. Пискатор обратился за содействием к крупнейшим художникам мира: Р. Роллану, А. Барбюсу, М. Горькому. Кульминационной точкой в деятельности МОРТ явилась международная олимпиада, организованная в 1933 году, на которой в течение недели выступали ансамбли многих стран мира.

На «Олимпиаде» выступил талантливый драматург Густав фон Вайгенгейм, он предложил создать международный театр, или институт по сохранению революционной немецкой культуры. В осуществлении этого проекта должны были участвовать как эмигранты, так и советские деятели театра. Интернациональный театр должен был стать одновременно трибуной и лабораторией революционной драматургии. Этому проекту не суждено было сбыться. Подобных предложений представлялось много, и утопические проекты, и просто выступления политэмигрантов отличала общая интонация коммунистической эйфории.

Основой интернационального театра должна была стать немецкая труппа «Левая колонна», которая находилась в 1933 году в Москве. Труппа дебютировала спектаклем по пьесе Вайгенгейма «Агенты и герои подвалов», под героями подвалов подразумевались борцы с фашизмом. Спектакль успеха не имел, публика осталась к нему равнодушной. Театру не удалось найти в Москве сценическую площадку, и летом 1934 года труппа отправилась на гастроли в Донбасс и Поволжье.

Местное население тоже не проявило интереса к политическому театру, с каждым спектаклем зрителей становилось всё меньше и меньше.

Инга фон Вайгенгейм, Курт Трепте, Гейну Грейд свидетельствуют, что колхозников не интересовал гитлеровский режим и борьба с ним. Некоторые даже не знали, кто такой Гитлер, думали, что это новый кайзер [III, 6].

К 1933 году спектакли «политического театра» как в провинции, так и в Москве уже не пользовались успехом у публики. Высокий уровень политизации населения поддерживался и нагнетался прессой, радио, различными средствами политической пропаганды.

Б. Б. Райх рассказывает о том, как выглядела «слава по-московски», которая обрушилась на известного драматурга Эрнста Толлера. «Знаменитого Толлера осаждали репортёры, интервьюирующие журналисты, переводчики, режиссёры, театральные директора. Последние просили разрешения поставить его пьесы и сразу приносили с собой гонорар за поставленные. Они предлагали знаменитости наивыгоднейшие договоры, крупные авансы под ещё не написанные драмы, киносценарии, рассказы. Иные бойкие газетчики ухитрялись вырывать у него статью или статейку. Его снимали то в анфас, то в профиль, то справа, то слева, настойчиво приглашали на большие представления и спектакли. Обычно, после окончания спектакля, на котором присутствовал Толлер, администратор, словно лоцман, вёл его и его свиту из зала на сцену. Его представляли публике, а он должен был обращаться к ней с несколькими словами. Он говорил о театре и о мировой революции. Публика разражалась овациями в честь мировой революции и в честь Толлера. Но это было не всё. Ежедневно в гостиничный номер приходили делегаты с заводов. Они просили Толлера приехать хоть на полчаса на клубный вечер. Когда он приходил, прерывали даже докладчика. Его вели на трибуну и объявляли: «У нас в гостях знаменитый немецкий драматург, жертва буржуазного классового правосудия. Поступило предложение избрать его в президиум!». Зал аплодировал. Толлера сажали в президиум, докладчика торопили: «У Толлера мало времени». Его просили рассказать что-нибудь о Германии. Он рассказывал то, что здесь давно знали без него, и неиз-

менно заканчивал словами, что мировая революция грядёт – она недалеко! Тогда его отпускали, а дождавшаяся машина доставляла Толлера в очередной заводской клуб для очередного выступления» [I, 22].

Это «ураган почестей» внезапно прекратился потому что «совсем неожиданно» «Правда» опубликовала статью одного из деятелей КПП, обвинившего Толлера в самозванстве: «...я не подозревал, сколь огромное воздействие могла произвести эта статья. В течение нескольких часов вокруг Толлера образовался как бы вакуум: никто не звонил, никто не приходил. А если уж звонили с завода, то для того, что бы сказать, что, к сожалению, клубный вечер, на который приглашён Толлер, не состоится. Директор же театра, который ещё вчера умолял Толлера подписать на следующий день договор, «забыл о встрече». В эти чёрные дни я часто виделся с Толлером. Он расстался и никак не мог понять, за что его так строго наказывают и почему вдруг начисто вычеркнули отовсюду» [I, 22].

Шумиха вокруг эмигрантских имён создавала иллюзию глубокого общественного интереса к их судьбам.

«Немец с подмоченной репутацией»

«Дважды приезжал Брехт в Советский Союз и здесь жадно искал в эпизодах нашей стройки таких, которые содержали бы в себе окристаллизованную мысль, оставаясь в то же время материальными, конкретными кусками нашей изумительной социалистической действительности» [III, 26].

Первый приезд Б. Брехта в апреле 1932 года связан с премьерой в Москве фильма «Куле вампе или кому принадлежит мир», сценарий которого он написал вместе с Эрнстом Отвальдом. Режиссёром был Златан Дудов (он приезжал вместе с Брехтом), музыку написал Ганс Эйслер, снимались в фильме Герта Тили и Эрнст Буш, а также актёры-любители и спортсмены. «Фильм в острореалистическом ключе показывал нищету и унижительность положения безработных, принудительное выселение из квартир, голод, моральную деградацию и самоубийства... Как с удовлетворением отмечал Брехт, умный цензор правильно понял, что безработный, совершающий в фильме самоубийство, неслучайно так слабо индивидуализирован – именно поэтому, его судьба воспринимается как “судьба всего класса” в целом» [I, 29].

Б. Б. Райх вспоминает, что в фильме очень ощущалось влияние вертовского метода, поэтому он воспринимался как документальный. Разумеется, деятели кинематографии сказали Брехту и Дудову приятные слова: «Очень любопытно», «Очень интересно». Публика же приняла картину холодно и недоумевала. Она ожидала от немецких революционных художников художественного фильма с «потрясающими» революционными событиями... Некоторые эпизоды картины ставили просто в тупик. Советский читатель и зритель представлял себе безработицу весьма упрощённо. Одетые в лохмотья люди вытаскивают из мусорных ящиков гнилую, грязную картошку. Они ютятся в трущобах и жизнь их – сплошной мрак. А в картине безработный юноша, потерявший веру в то, что когда-нибудь наступят лучшие времена, и кончающий жизнь самоубийством, обладает часами и велосипедом. По тогдашним «показателям» в Советском Союзе – это человек состоятельный. Иные даже говорили: «Да чего же он хочет? Пусть заложит в ломбард часы и велосипед» [I, 22].

Разумеется, дело было не только в трудности осознания советским зрителем того, что пролетарии всех стран не совсем имущественно равны. Невозможность идентифицировать себя с немецким безработным, для которого часы и велосипед необходимы в погоне за работой, наперегонки с такими же, как он, кто успеет первым к воротам завода, порождало недоверие.

Дело было также в стилистике самого фильма. И то, что удовлетворяло Брехта («слабая индивидуализация героя», делающая его не личностью, а представителем класса), не давало зрителю возможности сочувствовать герою.

Брехт в известной схеме различий между «аристотелевским» и «эпическим» театрами отводит зрителю активную роль. Он должен думать, анализировать, принимать решения. Для этого

нужен «новый тип человека», которого не устраивает мир, каков он есть, то есть классово сознательный пролетарий.

«...Маркс оказался единственным зрителем для моих пьес, которого я никогда не видел; ибо человека с такими интересами должны были интересовать именно эти пьесы не из-за моего ума, а из-за его собственного; они были иллюстративным материалом для него» [I, 2].

В Москве, как и в других странах, пользовалась успехом пока только одна пьеса Брехта «Опера нищих» («Трёхгрошовая опера»). Премьера её состоялась в Камерном театре в 1930 году. Поставить «Трёхгрошовую оперу» рекомендовал Таирову Луначарский после знакомства с Брехтом в Берлине. Луначарская – Розенель, описывая их встречи, упоминает о том, что Луначарский считал, что Брехту в Москве пока не повезло, постановка Таирова не оправдала его надежд [I, 18].

В Москве Брехт смотрел «Оперу нищих» в компании Анной Лацис, которая ещё в 1924 году в Мюнхене играла принца Эдуарда в его пьесе «Жизнь Эдуарда II».

Б. Б. Райх вспоминает, что А. Лацис спектакль очень не понравился. «Таиров превратил брехтовскую «кулинарию» и, тем не менее убийственно острую сатиру в представление, сыгранное в танцевальном ритме мюзик-холла. Для удовлетворения же политических претензий он сделал несколько специальных сцен, в которых аппетитно выставлялось напоказ моральное «разложение» буржуазии. Однако Брехт отнёсся к этому снисходительно, поскольку Таиров был первым советским режиссёром, который взялся за «Трёхгрошовую оперу». «А это, – сказал Брехт, – в настоящее время самое важное...» [I, 22].

В 1933 году Брехт и Вайгель тоже находились в эмиграции, жили в Дании.

В августе 1934 года Брехт из-за болезни не смог приехать с немецкой делегацией на 1-й Всесоюзный съезд советских писателей. Но он читал материалы съезда и знал принятые на нём тезисы социалистического реализма. «Им приходится бороться с сухим, абстрактным доктринёрством, а, кроме того, они принуждены сражаться против механистического, бездейственного натурализма» [I, 29].

В апреле 1935 года в Москве проходила V Декада революционного искусства, проводившаяся силами МОРТ и МОРП.

В Москву Брехт ехал, прежде всего, с сознанием того, что «мировой пролетариат предпринял на одном участке колоссальное усилие, теперь он продвигается там вперёд, страдает там, платит за то, что там, надеется на то, что там» [I, 29]. Он защищал существующую в Советском Союзе диктатуру пролетариата, будучи уверен, что «великий порядок», как он тогда именовал социализм, можно установить единственно таким образом.

Во время декады Брехт встречался со многими замечательными деятелями театра, среди которых был Гордон Крэг. Сильное художественное воздействие произвела на Брехта игра китайского актёра Мей Лань Фаня. Способ его сценического существования дал дополнительные краски в развитии теории неаристотелевского театра. Среди московских спектаклей Брехту понравились погодинские «Аристократы», поставленные Н. Охлопковым в Реалистическом театре.

На многих встречах и мероприятиях декады исполнялись отрывки из пьес и зонги Брехта. Он участвовал в праздничном вечере в Колонном зале Дома Союзов. Б. Райх, который был руководителем пресс-центра МОРТ, описывает приём у Белы Куна и концерт в честь Брехта в клубе имени Тельмана, где присутствовал весь цвет немецкой эмиграции, а также близкие к ним С. Третьяков, С. Кирсанов, М. Кольцов.

Брехт был принят членом президиума Исполкома Коминтерна Вилисом Кнориным. Дважды он выступал с чтением своих стихов по всесоюзному радио в московский радиочас на немецком языке, давал интервью газетам «Deutsche Zentral-Zeitung» и «Rote Zeitung». В Ленинграде, в Доме советских писателей был устроен творческий вечер Брехта. Возникло и обсуждалось множество творческих планов. «С Йорисом Ивенсом, а потом и с Густавом фон Вангенгеймом он вёл переговоры о съёмках фильма о Димитрове... С Э. Пискатором Брехт обсуждал вопросы организации в городе Энгельсе киностудии, с ним и другими эмигрантами – возможность создания на Украине и в Автономной республике немцев Поволжья немецких театров, которые могли бы ставить его пьесы и занять Вайгель как актрису» [I, 29].

Эмигранты ещё продолжали верить в возможность реализации своих программ. Б. Райх с горечью замечает, что «...встречи со старыми и новыми друзьями доставили Брехту моральное удовлетворение, расширили его кругозор, но и это второе посещение Москвы не вызвало практически ощутимых последствий. Безусловно, его контакт с журналом «Интернациональная литература» укрепился. Но русские театры продолжали относиться к нему без любопытства, равнодушно» [I, 22].

«С. Третьяков всячески стремился оказать Брехту дружественную поддержку. Он перевёл пьесы «Мать», «Высшая мера», «Святая Иоанна скотобоен» и договорился с издательством о выпуске сборника этих произведений под общим названием «Эпический театр»... Третьяков организовал встречу Брехта с Н. Охлопковым, который был тогда руководителем реалистического театра и будоражил московских театралов своими сценическими экспериментами. Лацис и я поддержали Третьякова, внушавшего Охлопкову, что ему просто необходимо поставить в своём театре «Святую Иоанну». И вот Охлопков сказал «Да!» А всё-таки «операция “Иоанна”» не состоялась... (Реалистический театр был слит с Камерным). И шанс на постановку в Москве грандиозной трагедии Брехта отпал» [I, 22].

Во второй приезд многие друзья заметили глубинные перемены в Брехте. Брехт – эмигрант, за которым была установлена слежка, уже написал «Круглоголовых и острогололовых» и работал над «Мамашей Кураж» и «Галилеем». «Драматургия сценического парадокса» (выражение Третьякова) вобрала в себя мощный философский импульс, получаемый Брехтом от Маркса и Конфуция, Ленина и Свифта. Друзья «ещё недопонимали глубины внутренней эволюции, произошедшей в Брехте» [I, 22]. А устроители творческих вечеров, возможно не нарочно, только создавали видимость успеха, но никак не влияли на реальную литературную и театральную жизнь. Б. Райх пишет: «Интернациональная литература» напечатала стихи Брехта: «Допрос Лукулла», «Гораций и Куриаций». Но сделала это без «энтузиазма». Этот журнал редко публиковал новые работы Брехта. Почему-то читателей упорно не хотели знакомить с самыми зрелыми его пьесами – «Жизнь Галилея», «Добрый человек из Сезуана». Опубликованы были лишь фрагменты из «Мамаша Кураж».

Журнал ни разу не поместил ни одной значительной рецензии на произведения Брехта. Однажды мне заказали обстоятельную статью о нём. Но там работа была отвергнута потому, что я якобы поддерживал его «эстетические заблуждения» и «формальные ошибки». Редакция с боязливой подозрительностью штудировала произведения этого периода... В головах некоторых руководящих работников редакции журнала (Бехер, Габор, Лукач) крепко сидело убеждение, что все произведения Б. Брехта – это продукт чисто логического мышления и что он типичный рационалист. Брехт в ту пору вообще не был принят. Э. Пискатора, например, раздражала резко выраженная индивидуальность Б. Брехта, ошеломляющая оригинальность драматурга эпического театра. Фридриха Вольфа коробил сам принцип эпического театра. С какой стати отказываться от интенсивного драматизма! Многих беспокоило нарушение Б. Брехтом «канонов критического реализма» [I, 22].

Б. Райх, назначенный в 1935 году главным редактором МОПТ и редактором предполагавшегося журнала, постоянно переписывался с Б. Брехтом, и получал от него новые рукописи. Материал первого номера со стихами Б. Брехта был уже собран, когда выяснилось, что в силу различных сложных технических причин издание его невозможно» [I, 22].

Велика была глубина понимания Б. Брехтом происходящего. В памфлете-притче «Круглоголовые и острогололовые» он блестяще проанализировал и выявил самую суть гитлеровского режима и его методов; но ни в 30-е, ни в дальнейшем не осудил преступлений сталинизма, напротив, был весьма лоялен, когда «...во всю силу развернулось движение за изоляцию коммунистов, за разрыв с ними в связи с так называемыми московскими процессами против «троцкистско-зиновьевского террористического центра» в августе 1936 года, против «антисоветского троцкистского центра» в январе 1937 года, против маршала Тухачевского, а также ряда генералов в июне 1937 года, наконец, против «антисоветского блока правых и троцкистов» в составе Н. Бухарина, А. Рыкова, Г. Ягоды и других, как раз, когда нацисты оккупировали Австрию. В ходе этих «чисток» были арестованы и осуждены многие друзья Брехта, в их числе С. Третьяков, Карола Неер, Э. Отвальт,

А. Лацис, Берхард и в заключение Михаил Кольцов. Брехт прилагал максимум усилий, чтобы помочь им, особенно Неер. Несмотря на эту личную боль, тем более глубокую, что Брехт был уверен в невинности всех без исключения арестованных, он расценил эти «чистки» как защитные меры Советского Союза против «пятых колон» в собственной стране» [I, 29].

Так же терпимо Б. Брехт отнёсся и к последствиям пакта Молотова–Риббентропа. Вступление Красной Армии в Польшу он расценил, как удар по фашизму. Такое развитие событий «с его точки зрения не позволяло Гитлеру завладеть в полном объёме тем, ради чего он развязал войну. «Красная Армия вступает в Европу» – комментировал Брехт события и в драматическом наброске изобразил размышления Сталина, Ворошилова, Молотова и Жданова в ночь перед вступлением Красной Армии в Польшу. Так называемую зимнюю войну между Финляндией и СССР 1939–1940 гг. он также расценил как оборонительную акцию Советского Союза» [I, 29].

Возможно, страна, вырвавшаяся из «лап капитализма» и строящая справедливое общество, необходима была для Брехта как альтернатива фашизму. Драматургия Брехта 30-х годов, разумеется, не вмещалась в «прокрустово ложе» соцреализма и правы были его охранители, не допуская произведения Брехта на страницы печати и театральные сцены. Отчасти поэтому, скитаясь по разным странам Европы, немецкий эмигрант Брехт ждал визы для выезда в США, а не в СССР.

Драма Э. Пискатора, чутко замеченная Г. Крэгом, была общей для эмиграции, особенно для людей театра. Для них полноценное творчество в иноязычной среде оказалось невозможным, практически все актёры не имели работы. Даже в Москве – центре культурной жизни СССР не было достаточно зрителей со знанием немецкого языка, несмотря на большое количество иностранных специалистов, работавших в то время на промышленных предприятиях. В немецкой школе учились, в основном, дети еврейской интеллигенции. Идиш рассматривался как один из диалектов немецкого языка. Поэтому учащиеся водили смотреть классику в ГОСЕГ [III, 5]. Этого для Москвы казалось достаточно, поэтому надеяться на открытие немецкого театра было нереально. Понятно, что взоры эмигрантов устремились в сторону АССР НП.

Глава II. На Волге и на Днестре

В 1762–1763 годах Екатериной II были изданы два манифеста «О дозволении всем иностранцам, в Россию въезжающим, поселяться в которых губерниях они пожелают». Тогда-то из Германии, разорённой Семилетней войной, и началось добровольное переселение крестьян и ремесленников. За три года в одно только Поволжье приехали около 23 тысяч человек. Вторая волна немецких переселенцев прибыла в Россию в начале XIX века и осела на Украине, на берегу Чёрного моря, где Россия утвердилась после русско-турецкой войны, а также на Кавказе. На этих территориях немцы добились значительных хозяйственных успехов. Анализируя экономическое развитие немецких поселений в районе Поволжья, В. И. Ленин писал, что эти, «наиболее развивающиеся колонии» показывают, как могло бы и должно было бы развиваться сельское хозяйство и в остальной России, если бы «многочисленные остатки дореформенного быта не сдерживали капитализма» [I, 1].

Одним из первых декретов советской власти была Декларация прав народов России, в которой провозглашались принципы советской национальной политики. В соответствии с этой декларацией 19 октября 1918 года был издан декрет СНК, подписанный В. И. Лениным «О немецких колониях Поволжья», то есть была образована Трудовая Коммуна немцев Поволжья.

20 февраля 1924 года декретом ВЦИК Коммуна была преобразована в АССР Немцев Поволжья (ASSR DW). Республика была высоко развитым сельскохозяйственным районом.

В середине 30-х годов здесь существовала 421 школа, где обучение велось на родном языке, 5 вузов, 3 рабфака, 11 техникумов. Среди немцев было много богатых и зажиточных хозяев, они плохо поддавались общей политизации. Сельское население отличалось патриархальностью быта и вкусов. Издавна у них при школах и церквях имелись музыкальные и драматические кружки. Там пелись народные песни и разыгрывались простые сценки.

Национальный немецкий театр был открыт в 1929 году в главном городе АССР НП Энгельсе (бывшем Покровске). Труппа была собрана из молодых немцев, участников художественной самодеятельности, так называемых музыкально-драматических кружков. Открылся театр пьесой местного автора Андреаса Закса «Бьют ключи». Это была единственная постановка сезона 1929/30 годов. В одном театральном здании города работали одновременно две труппы – русская и немецкая, причём приоритет был у русских, потому что среди городского населения немцев было меньше, чем русских и украинцев.

Вторая премьера состоялась в сезон 1931/32 годов – это была трагедия Шиллера «Вильгельм Телль». «Постановки Академического немецкого театра не отличались высокой культурой, исполнительское мастерство и режиссура оставляли желать много лучшего» [III, 4].

Театр с момента создания получил название Академический. Труппа, собранная из любителей, разумеется, не соответствовала даже требованиям профессионального театра. В названии, видимо, сказался не только уровень притязаний, но и ориентировка на создание театра, типа Малого.

Сведения о работе немецкой труппы отрывочны. Известно только, что актёры участвовали и в русских спектаклях.

7 ноября 1934 года они показали премьеру спектакля по пьесе Фридриха Вольфа «Лауренсия, или овечий источник». Ф. Вольф сделал обработку пьесы Лопе де Вега специально для театра в Энгельсе. Он же выдвинул идею о поездке по Волге на корабле – театре со специальной программой представлений и игр для колхозников. Реалист Ф. Вольф учитывал специфику и уровень зрительских потребностей. В 1934 году по заданию Коминтерна в АССР НП вместе с писателем Теодором Пливером и художником Генрихом Фогелером приехал Эрвин Пискатор. Причиной их поездки стала кампания клеветы «Братья в беде», развёрнутая в Германии [III, 4]. Вот что пишет о ней Ф. Вольф: «У всех пьес один и тот же подтекст: при будущем «народном единстве» в народной войне под водительством фюрера мы разгромим Францию, а затем освободим «немецких братьев» на востоке и на юге (в Австрии и Тироле). К этой же категории относятся и позднейшие фильмы «Беженцы», «Фризы в беде», в которых разработан розенберговский национальный тезис: Германия всюду и везде, где звучит немецкий язык! Мы должны освободить наших «немецких братьев» в Советском Союзе! Фильмы студии «Уфа»: «Палачи, женщины и солдаты» (фильм о Прибалтике) и «Чёрные розы» (об освобождении Финляндии) своим остриём также направлены против Советского Союза» [I, 4].

Э. Пискатор был поражён жизнью немцев Поволжья. «Совершенно не зная исторических фактов и не принимая во внимание современного состояния дел, Э. Пискатор решился на следующее утверждение: «Это беспрецедентная форма жизни, сформировавшаяся ещё 170 лет назад и сейчас идущая по пути социализма. Они перешагнули через капитализм, будущее за немцами на Волге» [III, 4].

В Москве Э. Пискатор предложил создать фильм о поволжских немцах, но поддержки не получил. Зато Поволжские Советы обратились к нему с предложением создать программу для культурного развития населения. Э. Пискатор увидел в ней совершенно невероятные возможности. На сей раз речь шла о создании антифашистского культурного центра с базой в городе Энгельсе. Ядром мыслился театр, вокруг которого должны группироваться все творческие силы эмиграции.

Из актёров планировалось пригласить Эрнста Буша, Александра Гранаха, Каролу Неер, Марию Лейко, которые жили в Москве, Карла Париллу из Швейцарии, Елену Вайгель из Дании и других. «Вызовем в Энгельс и Берта Брехта и критика Дуруса. Вот и станет здесь жить и творить плеяда крупных немецких талантов. Правда, Энгельс – небольшой городок. Но, ничего, Веймар тоже был небольшим городок. Энгельс – Веймар – это был вызов фашизму» [I, 22].

С марта по июль 1936 года труппа немецкого театра находилась на четырёхмесячных курсах при Малом театре в Москве. Руководителем курсов был Соловьёв. Актёры подготовили отрывки и сцены из классических и современных пьес; а, возможно, и целые спектакли. Вот перечень работ, любезно предоставленный мне актёром Генрихом Райнером:

- 1) А. Давурин «Семья Волковых»,
- 2) У. Шекспир «Двенадцатая ночь», реж. К. Зубов,

- 3) У. Шекспир «Гамлет», (сцены),
- 4) Г. фон Клейст «Разбитый кувшин», (сцены),
- 5) Ф. Шиллер «Коварство и любовь», (сцены),
- 6) Ф. Вольф «Флорисдорф», (сцены),
- 7) Ф. Вольф «Профессор Мамлок», (сцены),
- 8) А. Чехов, сцены по рассказам.

Проект Э. Пискатора в Энгельсе понравился. «Нам охотно обещали сделать всё возможное для его реализации – пишет Б. Райх. Расходы были огромные – они превышали все сметы любого московского академического театра. Однако самым «узким местом», как и везде в ту пору, оказался жилищный вопрос. Позже я увидел Энгельс собственными глазами. Тогда были там административные здания, располагающие скромным комфортом, но это единицы. Основную массу жилищного фонда составляли домики деревенского типа. Да и те были перенаселены. Где же поселить этих крупных художников, приехавших из-за границы? Горсовет заверил: это мы наладим. Скоро закончится постройка дома городского типа – восемь квартир за вами! И предложил уже с сентября текущего года открыть сезон в театре. Э. Пискатор попросил меня включиться в это грандиозное дело, быть его заместителем – директора и художественного руководителя. Мы наметили примерный репертуар. Театр должен был открыться постановкой лессинговской драмы «Натан Мудрый» или «Эмилия Галотти». Следующими спектаклями намечались антифашистский памфлет Бертольда Брехта «Круглоголовые и остроголодые», «Профессор Мамлок» Ф. Вольфа, одна из пьес Вс. Вишневского.

На приглашение Э. Пискатора зарубежные актёры отреагировали не сразу. Поэтому между предполагаемым и фактическим творческим коллективом была существенная разница. Энгельсовский театр приехал в творческую командировку в Москву и показал некоторые свои работы. Пискатор проявил самый живейший интерес к коллективу, определяя для себя, кого из актёров можно было бы использовать в работе нашего «большого» театра.

Близился срок открытия сезона, настало время принять дела, проверить, в каком состоянии квартиры. Но тут совсем неожиданно Э. Пискатор заявил, что скоро, то есть послезавтра, он должен поехать за границу по делам международных контактов, на две-три недели. Максимум. Пусть я еду в Энгельс принимать дела – в начале сентября он обязательно вернётся, и мы вместе подготовим открытие сезона в октябре. Однако он не вернулся ни в сентябре, ни позже. И ничего не писал. Я до сих пор не знаю причины его внезапного отъезда. Фридрих Вольф с юмором рассказывал, что в Париже Эрвин женился на очень богатой женщине, известной танцовщице с университетским дипломом» [I, 22].

Совсем иначе представлена эта ситуация Е. Зоммером.

В Москве поволжская труппа была оценена Э. Э. Пискатором очень низко и определена как непрофессиональная. Только пять из двадцати молодых актёров годились для маленьких ролей.

Но труппа «сумела оказать сопротивление и решала свои проблемы, пригласив режиссёров Б. Б. Райха и Максима Валентина.

В декабре 1937 года договора со всеми эмигрантами были разорваны в связи с открытыми и скрытыми обвинениями их как фашистов. Приволжские немцы нашли эффективное средство избавиться от чужеродной конкуренции в своём театре» [III, 4].

Неожиданное невозвращение Э. Э. Пискатора из Парижа тоже имеет другое объяснение.

В Париже он получил письмо от Вильгельма Пика, в котором тот предупреждал его о готовящемся аресте и о том, что реализация проекта в Энгельсе неосуществима [III, 2].

Сезон 1936/37 годов, как и планировалось, открылся в октябре, только не «Натаном Мудрым» в режиссуре Э. Э. Пискатора, а «Семьёй Волковых» А. Давурина в режиссуре Н. Громова.

Курсы при Малом театре, приглашённые режиссёры, актёры из эмигрантов значительно подняли уровень театра. Спектакли шли с аншлагами. Наряду с обязательными агитпьесами, такими как «Троянский конь», «Возвращение Петра» – обе Ф. Вольфа, игрались «Двенадцатая ночь» У. Шекспира и «Нора» Г. Ибсена. Показанная в ноябре 1936 года «Двенадцатая ночь» пользовалась огромным успехом. Режиссёр спектакля Б. Б. Райх в книге, изданной в 1972 году, конечно, ничего не смог написать ни о спектакле, ни об актёрах, ни о самом театре.

Ассистентами Б. Райха были ведущие актёры – Ф. Рихтер, А. Франк и Е. Ланд. Играли: В. Ланд, Н. Бауманн, Г. Ёрт, Роот¹, М. Виндшу, Г. Фабер, Л. Глезер, Р. Фаллер, Ф. Рихтер, Г. Трепте, П. Рейхель.

По поводу этого спектакля «Zentral Zeitung» писала: «Работа над образами У. Шекспира, несомненно, позволила театру создать яркие образы нашего времени, людей великой сталинской эпохи» [Ш, 1].

2 февраля 1937 года состоялась премьера ибсеновской «Норы». Играли: М. Виндшу, Ф. Рихтер, Г. Трепте, Л. Давид, В. Вегнер, В. Фаллер, Е. Вегнер, К. Нихельманн, А. Франк, М. Кох, А. Кох. Поставил спектакль второй, приглашённый в 1936 году, режиссёр – Максим Валентин. Актёры любили и глубоко уважали этого человека, поэтому я сделаю в отношении него исключение, сообщив его краткую биографию: «Валентин – берлинец, сын очень известного, рано умершего режиссёра Ричарда Валентина. Его отец любил русское искусство и популяризировал в Германии творчество М. Горького и Л. Андреева. Максим унаследовал от отца симпатию к русскому искусству и к прогрессивным идеям.

Будучи ещё совсем молодым актёром, он стал коммунистом, перешёл из профессионального театра в самодеятельный. В течение многих лет, вплоть до поджога рейхстага, он был руководителем одной из лучших и самых боевых агитпропгрупп «Красный рупор», испробовав многие и многие варианты «малых форм».

В Советском Союзе он изучал систему Станиславского и вернулся к профессиональному театру. Первые опыты были сделаны им ещё в СССР, в городе Энгельсе». [I, 22]

Таким образом, можно предположить, что работа над «Норой» и последующим мольеровским «Мнимый больной» велась по системе К. С. Станиславского. Агитпроповский режиссёр осваивал психологический театр.

Но... перед самой премьерой М. Валентин был арестован как «буржуазно-националистический элемент» [Ш, 4].

Борьбу с национализмом в АССР НП проводил лично А. А. Жданов. За короткое время дважды сменилось правительство республики. Репрессирована была почти вся интеллигенция, но и тем, кто не был арестован, жизнь дала всего лишь малую отсрочку: несколькими годами позже все до единого попали в трудовую армию.

В июле 1937 года прошли последние трёхнедельные гастроли по кантонам Зельман и Бальцер. Последняя премьера «Петер возвращается домой» (Ф. Вольфа) была сыграна в октябре 1937 года. Спектакль прошёл несколько раз, затем немецкий театр был закрыт [Ш,4].

Это сообщение Э. Ф. Зоммера в статье, к которой я не раз обращалась, очевидно, неверно. На самом деле немецкий театр сыграл свою последнюю премьеру в 1939 году. Новый спектакль по пьесе А. Закса назывался «Свой очаг» (спустя много лет, эта пьеса была поставлена в немецком драматическом театре г. Темиртау в 1985 году).

«Свой очаг», посвящённый жизни поволжского села накануне революции, поставил Лео Глейзер, оформил Г. Воробьёв. Роли исполняли: Г. Райтер, В. Ланг, А. Мальдам, И. Пунт, Н. Бауманн, М. Виндит, Л. Ланг, К. Никельман, Ф. Розен, А. Хайн, Р. Фаллен, Ш. Германн, Г. Фабер, Э. Шпуллинг, Ф. Крайсрер, А. Хайнц.

Программа этого спектакля имеется у бывшего актёра театра Генриха Райтера, с которым автору этого сочинения довелось встретиться в 90-е годы. После окончания театрального техникума в Днепропетровске молодой актёр приехал в Энгельс в 1939 году. В интервью, данном немецкой редакции Алтайской телестудии, Генрих Райтер рассказал, что в труппе было 36 актёров, Карл Никельман был режиссёром, переводчиком и актёром.

Боллерт Фаллер был комиком, играл Аргана в «Мнимом больном» Мольера. «Зрители в финальной сцене умирали со смеху».

Герта Ёрт играла главные роли, такие как Минна в спектакле «Минна из Барнхельма», Давид Гасс играл Незнамова в «Без вины виноватые». «Зрители не могли сдержать слёз». Спектакль иг-

¹ Инициалы автором статьи не указаны.

рался на русском языке. Берта Майер была очень красивой актрисой. Валентина Шмидт окончила школу балета, была актрисой и танцовщицей.

Г. Райтер хранит множество фотографий актёров и сцен из спектаклей. Он утверждает, что в репертуаре, кроме перечисленного, были «Враги» М. Горького, «Разбойники», «Коварство и любовь», «Эмилия Галотти» Ф. Шиллера.

Руководил театром талантливый писатель, драматург, журналист, режиссёр Андреас Закс.

О существовании театра в это время косвенно свидетельствует Б. Б. Райх. Приехав в Москву в 1925 году, он некоторое время жил в общежитии. Вот что он пишет об одном из своих соседей. «Другой мой, более или менее длительный сосед, был историком. Он усердно готовил исторический очерк, не помню о чём. Интересно, что пятнадцать лет спустя, я неожиданно столкнулся с ним в городе Энгельсе. И был поражён: этот человек сменил профессию, став вместо учёного театральным режиссёром. Мой историк работал теперь худруком Академического немецкого театра...» [I, 22].

В мае 1941 года Б. Райх был командирован в г. Энгельс с проверкой театрального дела [I, 22].

Работали в Поволжье и разъездные колхозно-совхозные театры. «В трёх колхозно-совхозных театрах республики немцев Поволжья идут в переводе на немецкий язык пьесы: «Лес» и «Бесприданница» А. Островского, «Борис Годунов» и «Скупой рыцарь» А. Пушкина, «Васса Железнова» и «Последние» М. Горького, «Слава» Гусева и «Платон Кречет» А. Корнейчука» [II, 2]. Вот такое сообщение было опубликовано в журнале «Театр» в №4 за 1937 год. Что это? Информация республиканского отдела культуры, рассчитанная на безоговорочную веру читателя в правдивость слова, набранного типографским способом? Ибо, если такова реальность, то, безусловно, правда и то, что «центр мировой культуры переместился ныне с Запада в СССР» [II, 2].

Бывшая актриса одного из этих театров Минна Шнайдер, встреча с которой состоялась в начале 90-х, рассказывала мне, что весь скарб их театра помещался на двух телегах, актёры шли пешком. Больше всего ценились зрителями песни и танцы, поэтому их группа фактически была концертной. Конечно, игрались и сцены из разных пьес, преимущественно трогательные или смешные.

Но автономия была уже обречена, возможности всё суживались, она лишалась любой инициативы в области культуры. Подозревая советских немцев в симпатиях к гитлеровской Германии, сталинское правительство готовилось уничтожить очаг этой политической опасности на «святой русской реке».

На другой великой реке, Днепре, с 1931 года, в Днепропетровском театрально-музыкальном техникуме существовал немецкий сектор. А когда в СССР появились значительные творческие личности из немецких эмигрантов, интернационалисты из Днепропетровского комитета КП(б)У приняли решение о привлечении во вновь созданный немецкий театр крупного немецкого режиссёра. «Всюду успевающий, но мало чего достигающий, немецкий Ванька-Встанька», [III, 4] как назвал его Б. Райх, Э. Пискатор послал на Днепр целую группу экспертов, театральных людей из эмигрантов. Эксперты столкнулись в немецких поселениях на Украине с «таким чудовищным смешением диалектов, которое можно было сравнить только с языком столпотворения при строительстве Вавилонской башни».

Известно, что на территории СССР насчитывается около 30 немецких диалектов. На диалектах говорили и актёры из советских немцев.

«Закончена реорганизация немецкого колхозного театра. Труппа его укомплектована молодыми актёрами – выпускниками немецкой студии Днепропетровского музыкально-театрального техникума и группой квалифицированных актёров из немецкого театра «Колонна-Линкс». В подборе актёров в театр принимал участие известный режиссёр Э. Пискатор. Театр выехал на гастроли в Молочанский национальный немецкий район» [III, 1]. Художественным руководителем театра был назначен М. Валентин.

В 1935 году, труппа, сформированная из эмигрантов и местных артистов, приступила к разучиванию пьесы Г. фон Клейста «Разбитый кувшин». «Базируясь на опыте АГИТпропа и анализе интересов публики, М. Валентин приходит к следующему выводу: «Мы пришли к точному пониманию исторически социального пути становления колхозов. До колхозов царствовало громадное

бескультурие и полная безграмотность. В данное время социальное окружение дошло до них и частично продвинуло их даже дальше. До этого времени население придерживалось старых немецких традиций, поэтому мы должны были заняться историческим прошлым и решились на постановку «Разбитого кувшина», так как действие пьесы Клейста разыгрывается в период, когда началось переселение колонистов. Художественное разрушение романтической идеи о старых хороших временах казалось особенно подходящим» [III, 3].

Это высказывание режиссёра не нуждается в комментариях, так много в нём говорится о трактовке пьесы. Тем более, что для политической актуализации был написан пролог «Германия 150 лет назад», в котором колхозникам доказывалась необходимость коллективизации. Благодаря убедительной режиссёрской и актёрской трактовке, постановка имела исключительный успех.

В отличие от Энгельса, в Днепропетровске приток эмигрантских сил был принят полностью, местные актёры понимали, что уровень профессионализма у тех несравненно выше.

М. Валентин старался изучить и понять уровень культуры и потребности здешней публики, которую он считал необходимым воспитывать и настраивать на новые формы жизни. Этим он отличался от Э. Пискатора.

«Это был тот решающий опыт, который мы реализовывали, в противоположность к тем, другим, которые приехали и пытались насадить результаты, приобретённые там» [III, 3].

Весной 1936 года труппа гастролировала по деревням. В репертуаре были агитпьесы и концертные номера. Играли прямо в поле, на полевых станах, в клубах, располагавшихся, в основном, в церквях. Агитпьесы иллюстрировали положения партийных документов. Но учитывались и склонности публики. Ганс Дракс написал пьеску с песнями и танцами, в которой переработал известный шванк «Скандал из-за Иоланты», где поиск пропавшей колхозной свиньи Эмилии заканчивается предупреждением: за весельем не забывайте бдительность, наша социалистическая собственность должна быть надёжно защищена, мы никогда не должны успокаиваться.

В конце лета 1936 года, когда уже активно шли сталинские процессы, труппа была распущена.

Это была превентивная мера, ведь такая большая концентрация иностранцев могла привести к серьёзным осложнениям. Ибо, если немцы собираются больше трёх, они уже не могут говорить просто о пиве с сосисками, а непременно должны сочувствовать гитлеровскому режиму, если даже и считают Гитлера новым кайзером.

Заключение

Конечно, земли вокруг великих рек – Волги и Днепра, были спасены от «внутреннего врага». В августе 1941 года немцев выселили, всё взрослое население отправилось в трудармию. Хотя доказать существование «пятой колонны» среди советских немцев так никому и не удалось. Начиная с провала переодетого в фашистскую форму десанта, ни одна провокация не имела успеха. Судьбу своего народа разделили и актёры немецкого театра, с гордым названием Академический. Истории российской немецкой ветви был положен конец. Брехтовское «Deutsche Volk, wo bist du?» (немецкий народ, где ты?) сказано и про них. Многие из политэмигрантов были арестованы, погибла в лагере актриса Карола Неер. Среди репрессированных оказались авторы всех свидетельств, к которым я обращалась, коммунисты С. Третьяков, А. Лацис, Б. Б. Райх, Н. Сац.

Все они стали участниками трагического спектакля, который по жанру смело можно отнести к политическому театру советской жизни. А что касается развития в Германии театральной формы, к которой были привержен Э. Пискатор и его единомышленники, хочу процитировать критика Ф. Люфта: «Политический театр выполнял скорее функции газеты; он был тенденциозным, безапелляционным, имел красноречивую мораль. В своём роде это был отличный театр. Плохо только, что это никому не пригодилось. В театре игрались левые пьесы, постановка была левой. Современность же – увы! – пошла вправо» [II, 4].

Лучшие спектакли политического театра самоценны, хотя бы своей принадлежностью к искусству. В немецком справочнике «Фольксбюне» записано: «Искусство и политично, и нейтрально, оно суверенно» [1, 21].

Список литературы

I. Книги:

1. Ауман, В. Советские немцы вчера и сегодня // Совершенствование национальных отношений и интернациональное воспитание трудящихся. – Алма-Ата : [Б. и.], 1989. – Б. и.
 2. Брехт, Б. Собрание сочинений : в 5 тт. – Москва : Искусство, 1963–1965.
 3. Вольф, Ф. Годы и люди. – Москва : Прогресс, 1988. – 374 с.
 4. Вольф, Ф. Искусство – оружие. – Москва : Прогресс, 1967. – 431 с.
 5. Вольф, Ф. Мы – сила! // Назвать вещи своими именами: программные выступления западно-европейской литературы XX века. – Москва : Прогресс, 1986. – Б. и.
 6. Вольф, Ф. Пьесы. – Москва : Искусство, 1963. – 664 с.
 7. Гвоздев, А. Театр послевоенной Германии. – Ленинград ; Москва : ГИХЛ, 1933. – 191 с.
 8. Дымшиц, А. Звенья памяти. Портреты и зарисовки. – 2-е изд., доп. – Москва : Сов. писатель, 1975. – 542 с.
 9. Искусство, которое не покорилось: немецкие художники в период фашизма, 1933/1945. – Москва : Искусство, 1972. – 344 с.
 10. Кагарлицкий, Ю. Театр на века. Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. – Москва : Искусство, 1987. – 348 с.
 11. Кендлер, К. Драма и классовая борьба. Проблемы эпохи и конфликт в социальной драме Веймарской республики. – Москва : Прогресс, 1974 – 350 с.
 12. Клюев, В. Театрально-эстетические взгляды Брехта. Опыт эстетики Брехта. – Москва : Наука, 1966. – 183 с.
 13. Коган, Э. Из истории немецкого режиссёрского искусства XX века (Политический театр Германии 1920-х годов) : учеб. пособие. – Ленинград, 1986. – 74 с.
 14. Коган, Э. Политический театр Э. Пискатора после второй мировой войны // Проблемы зарубежного театра и театроведения. Москва : [Б. и.], 1977. – С. 127–137.
 15. Коган, Э. Рождение политического театра Эрвина Пискатора // Театр и драматургия. – Ленинград : ЛГИТМиК, 1976. – Вып. VI. – С. 203–217.
 16. Лацис, А. Революционный театр Германии. – Москва : Гослитиздат, 1935. – 270 с.
 17. Лидин, В. Люди и встречи. Страницы полдня. – Москва : Моск. рабочий, 1980. – 272 с.
 18. Луначарская-Розенель, Н. Память сердца. Воспоминания. – [2-е изд.]. – Москва : Искусство, 1965. – 479 с.
 19. Макарова, Г. Политический спектакль в театре Веймарской республики // Западное искусство. XX век. – Москва : Наука, 1978. – Б. и.
 20. Миттенцвай, В. Политические статьи о новом определении функции искусства // Эстетические позиции. – Москва : Прогресс, 1973. – Б. и.
 21. Пискатор, Э. Политический театр. – Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1934. – 229 с.
 22. Райх, Б. Вена-Берлин-Москва-Берлин. – Москва : Искусство, 1972. – 458 с.
 23. Рожновский, С. Социалистический реализм в немецкой литературе. Пролетарско-революционное литературное движение в Германии 1924–1934 гг. и его роль в формировании социалистического реализма. – Москва : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1973. – 259 с.
 24. Рудницкий, К. Режиссёр Мейерхольд. – Москва : Наука, 1969. – 526 с.
 25. Сац, Н. Новеллы моей жизни : в 2 кн. – [Изд. 2-е, испр. и доп.]. – Москва : Искусство, 1984.
 26. Третьяков, С. М. Дэн Ши-хуа. Люди одного костра. Страна-перекресток. – Москва : Сов. писатель, 1962. – 765 с.
 27. Финк, В. Форт Бримон – Голицино // Литературные воспоминания. – Москва : Сов. писатель, 1963. – Б. и.
 28. Шелингер, Н. Фридрих Вольф: критико-биографический очерк. – Москва : Высш. школа, 1966. – 96 с. – (Современная зарубежная литература).
 29. Шумахер, Э. Жизнь Брехта. – Москва : радуга, 1988. – 350 с.
- ##### II. Материалы периодической печати
1. Немецкий колхозный театр // Советская степь. Мелитополь. – 1935. – 15 мая.
 2. Энгельс. Театр. – 1937. – № 4. – Б. и.
 3. Райх, Б. Об Эрвине Пискаторе и Фридрихе Вольфе // Театр. – 1959. – № 10. – Б. и.

4. М. Б. «Атриды» Эрвина Пискатора // Театр. – 1963. – № 6. – Б. и.
 5. Райх, Б. Пьесы революционного писателя // Театр. – 1966. – № 2. – Б. и.
 6. Векверт, М. Эрвин Пискатор // Театр. – 1966. – № 7. – Б. и.
 7. Лацис, А. Моя работа с Э. Пискатором // Театр. – 1968. – № 4. – С. 158–161.
 8. Макарова, Г. Постигание социальных истин. Мартин. Толлер. Э. Пискатор // Театр. 1977. – № 11. – [Б. и.].
 9. Черепанов, Ю. Приближение к огню // Театральная жизнь. – 1978. – № 21. – С. 18–20.
 10. Вормсбехер, Г. Немцы в СССР // Знамя. – 1988. – № 11. – С. 193–203.
- III. Deutsche Literatur:
1. Deutsche Zentral-Zeitung. – 1936/12, Desember.
 2. Diezel, P. Exiltheater in der Soujetunion // Theater der Zeit. – 1967. – № 20. – No inf.
 3. Diezel, P. Wegzeichen sozialistischen deutscher Theaterkunst. Maxim Vallentins Juszenierund «Der Zerbrochene Krug» am Jebietstheater Dnjepetrowsk 1936 // Mitteilungen der Akademie der Künste der DDR. – 1974. – № 6. – No inf.
 4. Sommer, E. Das Theater in den deutschen Siedlungsgebieten der Sovietunion // Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde. – Marburg, 1988. – No inf.
 5. Sommer, E. Die Deutsche und das russisch Theater // Deutschen und Russen: 1000 Jahre Nachbarschaft. – München, 1988. – No inf.
 6. Trepte, C. Deutsches Theater in der Sovietunion // Theater der Zeit. – 1967. – № 20.