

ТЕАТР ПРОЛЕТАРСКОГО ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМА

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР В МОСКВЕ

Это само собой понятно, и в этой понятности — глубокая, захватывающая радость, что именно в Москве нашел новую родину изгнанный фашистами из Германии немецкий революционный театр.

Новый немецкий театр родился из слияния немецкого агитпроп-коллектива «Колонне Линкс» и из остатков «Труппы 1931 г.», которая за последние два года стала известна далеко за пределами Берлина; ее создатель и руководитель Густав Вангенхайм является теперь художественным руководителем новой «Колонне Линкс». Чем была эта агитпропбригада до сих пор, знают в Москве: хорошо сыгравший коллектив рабочих актеров, который за последнее время очутился в идейном тупике. Но чем была «Труппа 1931 г.», нужно коротко сказать, так как этот революционный театр *par excellence* был разгромлен Гитлером раньше, чем театру удалось совершить предполагаемое гастрольное путешествие в Москву.

Труппа эта, организованная в 1931 году как коллектив безработных актеров, которые одновременно были активными борцами красной оппозиции профсоюза актеров, в годы тяжелого театрального кризиса, когда большие и малые театры стояли пустыми или закрывались, играла свои пьесы в течение двух лет при полном зрительном зале. Спектакли театра вызвали страстную дискуссию не только среди рабочих коммунистов, но и в различных кругах населения — от буржуазных интеллигентов и служащих до полицейских и пожарных включительно. Этот успех не был случайным: сочетание лучших традиций буржуазного театра с молодыми силами революционного рабочего театра создавало мощное орудие художественного воздействия, которое было использовано сознательно и целеустремленно для сокрушения мелкобуржуазной идеологии зрителя, для воспитания нового зрителя, готового бороться за пролетарскую диктатуру.

Каким же был репертуар театра?

Служащий, мечущийся между стремлением к самоутверждению и нуждой безработицы («Мышеловка»), классовый характер понятий родины и нации и их демагогическое искажение в фашистской агитации («Здесь зарыта собака»), обман и предательство интересов про-

летариата («Кто самый глупый»), наконец, разоблачение «гуманности», как социал-оппортунистического лозунга. «Приговор», постановка которого уже не могла иметь места. Каждая из этих пьес пробивала брешь в идеологии «аполитичного» надклассового, объективистского театра. При этом не нужно забывать, что труппа должна была считаться с особым полициейским режимом. Пьесы должны были быть так написаны и так сыграны, чтобы зритель понял, в чем суть, а полиция не имела бы к чему придираться. Задача становилась все трудней по мере того, как политическое положение обострялось. Несмотря на все эти трудности, посещаемость театра после рекордного успеха «Мышеловки» (250 спектаклей) не только не падала, но даже повышалась. День за днем в течение двух лет немецкому интеллигенту, немецкому обывателю театр говорил: социалистическая революция — вот сила, вот будущее. Труппа, которая начала свою работу без всяких средств, после двух лет работы в собственном театре, в «Малом театре» («Unter den Linden»). В этом самом помещении Макс Рейнгардт, который оказал большое влияние на Г. Вангенхайма, как актера и режиссера, 30 лет назад начал свою театральную карьеру с постановки горьковской пьесы «На дне».

Нет сомнения, что большая часть успеха определялась и совершенно новой формой, которую нашел этот театр. Дело было отнюдь не в формальных экспериментах, которыми богата и буржуазная сцена. Свообразная и поражающая форма была целиком определена политическими целями театра. Для того, чтобы заставляя в идеалистических представлениях и традициях мелкобуржуазная публика могла воспринять само собой понятные для передового пролетария действительные связи процессов, эти связи нужно было сделать зримыми на сцене. Вещи пространственно и во времени различные были показаны на сцене так, что их связь становилась само собой понятной для зрителя.

Такова была «Труппа 1931 г.». Непосредственно после прихода фашизма к власти театр был разгромлен, его актеры рассеялись по всем странам. Вангенхайм приехал в Москву и взял на себя художественное руководство «Колонне Линкс». Объединение профессионального театра и художественного агитпропа на этот раз оказалось плодотворным. Традиции буржуазного театра приобрели уже новое содержание и новую жизненность, благодаря нескольким годам революционной работы «Труппы 1931 года» в Берлине.

Политические задачи, которые стоят перед немецким театром в Москве, конечно, совсем иные. Здесь нужно показать мир, как его видит интернациональный революционный пролетариат. Мир капитализма и мир, который строит социализм. Театр, питаемый соками пролетарской государственности, театр, включенный в советскую общественность, должен всегда помнить, что он является рупором пролетарского интернационализма.

Именно так и понимает задачу «Колонне Линкс» ее режиссер Г. Вангенхайм. Чтобы убедиться в этом, достаточно ознакомиться с первой работой театра и с его постановочными замыслами.

Пьеса, над которой Вангенхайм сейчас работает, посвящена проблеме колхоза.

Вторая пьеса о «Станкозаводе». Третья о немецком фашизме. Бу-



Сцена из пьесы «Агенты»

дет поставлена также и пьеса «Кто самый глупый» (текст частично по К. А. Виттгофелю). Вангенхайм предполагает ставить «Урфауста». Это безусловно нелегкая и ответственная задача, которая потребует дифференцированного и квалифицированного ансамбля.

Но такой ансамбль уже создается. Этому свидетельствует первый театральный опыт «Колонне Линкс».

Не только три профессионала актера, приехавшие с Вангенхаймом из «Труппы 1931 г.» (Ингеборг Франке, Курт Тренге и Луисроу Фурнес), но и почти все другие — будь это бывшие агитпроповцы (Карл Оффельн, Бруно Шиндлорф Альберт Вольф, Курт Арэнд), или бывшие танцоры (Ханни Роденберг), или люди, которые еще ни когда не выступали на театре (Константин Алин, Сюльтя Райсман) — все они создают живые полнокровные образы.

Четыре пьесы показала «Колонне Линкс» на первом просмотре: «Герои в подвале» (автор Вангенхайм) — наиболее значительная и впечатляющая. Действие в пьесе происходит на сторожевом посту СА, на подвале, в котором истязают коммунистов. Никогда еще на советской сцене так не показывали, так не могли показать, что такое немецкие фашисты. Жуткое зверство обнаженный страх, трусость, лживое фразерство. И внизу, в подвале — герои. Их не видно, не слышно, но зритель со страшной ясностью ощущает все то, что происходит в подвале. Один фашист в прекрасном исполнении Карла Оффельна, сломленный виденным внизу начинает думать: «Untermenschen» — тогда мы не герои. А если они не «Untermenschen» — кто мы тогда? Теперь уже ни пытки, ни концлагерный лагерь его не излечат.

И тут же рядом веселятся фашисты. Здесь противостоят два мира: эти с деньгами, а эти без денег; те, которые могут разрешить себе быть трусливыми, и те, которые физически выполняют волю богатых, оплачиваемые «герои».

Эта короткая пьеса чрезвычайно концентрирована, насыщена, полна драматического напряжения. Очень хороши фигуры маленькой продавщицы папирос (Ганни Роденберг) и умной сволочи, молодой потаскухи из перевязочного пункта (Ингеборг Франке).

Пьеса заканчивается сильным и глубоко запечатлевающимся *sang'o*, для которого композитор театра, «придворный» композитор Ганц Гаузка написал оригинальную музыку, по выразительности и интенсивности не уступающую композициям Ганса Эйслера.

Конечно, этот спектакль имеет и свои слабые стороны. Они порождены двумя обстоятельствами: малочисленность коллектива и трудности «двойной речи». Театр поставил себе задачей каждую пьесу сделать понятной и русскому зрителю. Так Вангенхайм сделал своего «статского советника» русским, который вслух думает по-русски и потом свои мысли переводит на ломаный немецкий язык. Это, конечно, несколько загружает действие и является только одной из намекаемых автором возможностей разрешить проблему.

Содержание второй пьесы «Агенты» — политическая комедия в рифмах (автор Вангенхайм) — сначала кратко рассказывается по-русски. Она, несмотря на многочисленные веселые интриги, так ясна, что, несомненно, понятна и русскому зрителю. Нужен был большой политический такт для того, чтобы пьеса, действие которой происходит в современной германской деревне, могла вызвать непринужденный смех. Центральная комическая фигура пьесы — «агент Коминтерна», каким он представляется буржуазным писателем. Эта роль рождена для актера Алины. Он, который одновременно является одаренным художником театра, дает здесь живую карикатуру, такую же выпуклую, как и его рисунки. Хороши также Сюльтя Райсман в роли «добродетельной» помещицы, Альберт Вольф — спокойный и солидный крестьянин, носящий в кармане коммунистические прокламации, и Бруно Шиндлорф — свежий молодой крестьянский парень, знающий, что он хочет. Курт Тренге играл типичного националистического управителя.

Две другие пьесы — инсценированные *sang'i*. Одна, написанный Берт Брехтом, музыка Вайля — история поджогом рейхстага, напеваемая бродячими певцами по дворам. Для этого скетча Константин Алин нарисовал очень остроумные картины, которые он показывает к каждой строфе песни. Особенно хороши костюмы люмпен-пролетариев (Рейсман).

Последняя вещь — «Брак, брак» по Демьяну Бедному, — первая маленькая попытка дать советскую тематику в легкой, привычной форме *sang'a* и танца. В принципе здесь проблема двух языков хорошо разрешена (один актер говорит только по-русски). Но выполнение этой роли оставляет желать лучшего.

Просмотр первых работ «Колонне Линкс» убеждает, что в Москве возник новый большой театр.

Пожелаем ему успеха.

ЛОТТА ШВАРЦ