

Из истории немецкого драматического театра

(Темиртау – Алма-Ата, 1980–1992 гг.)

Темиртау... Молодой динамичный город, прославившийся в годы «развитого социализма» своей Казахстанской Магниткой, т.е. мощным гигантом советской индустрии – Карагандинским металлургическим комбинатом и тем, что некоторое время комсомольским лидером этого социалистического монстра был будущий президент независимого Казахстана Нурсултан Назарбаев. История Темиртау так же проста, как и история других городов-спутников угольной столицы Казахстана – Караганды.

В 1939 году он еще назывался поселком Самаркандским и насчитывал всего 5000 жителей, тогда как в 1979 году по данным официальной переписи населения, количество темиртаусцев достигло уже 213.000. И еще одна любопытная деталь: несмотря на то, что к восьмидесятым годам в Карагандинской области проживало значительное количество российских немцев, в Темиртау немцев почти не было. Жили они в основном в близлежащих селах и в самой Караганде. И поэтому никто даже не мог предположить, что Темиртау суждено будет в скором времени прославиться тем, что здесь, под грохот литейного завода, в старой части города, на берегу Самаркандского водохранилища, в один прекрасный день откроется занавес единственного в стране национального драматического театра российских немцев.

Официальной датой открытия Немецкого драматического театра считается 6 февраля 1975 г. Именно в этот день был подписан приказ Министерства культуры Казахской ССР под № 34, который явился официальным «свидетельством о рождении» первого немецкого театрального коллектива в Казахской республике и СССР. Основные цели и задачи этого коллектива также были predeterminedены Министерством культуры Казахстана: «улучшение возможностей развития и сохранения культурного наследия граждан немецкой национальности, живущих в республике».

Через пять лет 29 молодых дипломированных артистов, получивших «элитное», по тогдашним понятиям, образование при Малом театре Союза ССР, прибыли в Темиртау. Отцы города, не менее удивлённые столь неожиданным поворотом событий, чем сами юные дарования, спешным порядком стали изыскивать резервы жилого фонда и готовить к приёму единственной в Союзе немецкой театральной труппы старое здание Дворца металлургов, из которого, не менее спешно выселили также единственный в Казахстане, театр оперетты. Но нашим коллегам повезло больше – их переселили в столицу угольного края Караганду, так сказать, поближе к цивилизации. А немецким актёрам, которым власти в течении всех пяти лет учёбы рисовали самые радужные картины будущего места расположения театра, была предоставлена возможность «улучшать и сохранять культурное наследие» именно в Темиртау – городе, где их никто не ждал, и где немецкий язык уже ни для кого не был родным.

Почти полгода власти города, да и сами артисты, готовились к торжественному открытию театра, которое должно было стать долгожданным праздником и большим историческим событием для российских немцев не только в Казахстане, но и во всем Советском Союзе. Открытие театра, согласованное во всех инстанциях, выпало на 26 декабря 1980 г. Всё походило на театр в театре: длинные речи о том, как это «важно» и как «нужно», и тем более как «вовремя» появился театр; трогательные обещания

помочь молодым талантам со стороны городских властей и Министерства культуры, ценные подарки, цветы и, конечно же, пресса, получившая задание «осветить» сей факт по достоинству. А «достоинство» вылилось в несколько ура-патриотических строках в сообщении ТАСС и в газетах «Индустриальная Караганда» и «Темиртауский рабочий». Правда, справедливости ради, надо заметить, что имеющиеся уже тогда у российских немцев газеты „Neues Leben“, „Freundschaft“ и „Rote Fahne“, описывающие каждый шаг становления наших актёров в Москве, и тут не подкачали – дали подробный отчёт с места событий во всех деталях.

Наверное, самым трогательным моментом в этот вечер было вручение символического «золотого ключа» от писательской организации Алтая, вернее сказать, от маленькой газеты „Rote Fahne“, которая собрала вокруг себя видных писателей и поэтов: Эдмунда Гюнтера, Фридриха Больгера, Вольдемара Шпаара, Андреаса Крамера и др. Это были люди, которые искренне радовались рождению национальной сцены и должным образом оценивали свершившиеся, связывая его с будущим оживлением не только в театральной жизни, но и в литературе. Ибо театр, как ожидалось, должен был дать толчок развитию такого замечательного литературного жанра, как драматургия. До открытия театра некоторые пробы пера в этом жанре уже были, но говорить о них как о высокохудожественных пьесах для профессионального театра, не приходится. Понимали это и сами авторы, и поэтому не забывали указывать в скобках под названием пьесы: для сельской сцены.

Итак, праздник закончился, наступили будни. Национальный театр, о котором в день открытия было сказано много громких слов, остался один на один со своими проблемами, заботами и исканиями. Нашему театру аналогов не было, как не было и наставников, способных помогать и направлять молодые горячие головы. Чтобы понять всю глубину проблемы, позволю себе сделать небольшой экскурс в историю.

Немецкое театральное искусство на территории бывшего Советского Союза имеет достаточно богатое и интересное прошлое.

В 1672-1725 гг. В эпоху правления царя Алексея Михайловича, а особенно во времена Петра I, в России появился целый ряд самодеятельных немецких театров.

В 1929 г. в Советском Союзе, в столице позже ликвидированной АССР немцев Поволжья – г. Энгельсе, были созданы два первых национальных государственных театра – Академический Немецкий театр и Детский театр.

В 1934 г. В Энгельс приезжают для работы в Академическом Немецком театре иммигранты из Германии, представители так называемой «левой колонны». Среди них Фридрих Вольф, Эрвин Пискатор и другие.

До 1941 г. во всех регионах России, где проживали немецкие колонисты, успешно развивалась художественная самодеятельность немцев и создавались немецкие профессиональные коллективы. Только в Республике немцев Поволжья насчитывалось 4 театра: Государственный немецкий драматический в Энгельсе, Детский театр – в Энгельсе, колхозно-совхозный – в Марксе и Бальцере (ныне Красноармейск). Кроме того, действовала большая сеть самодеятельных театральных коллективов в местах компактного проживания немцев – на Алтае, в Сибири и на Украине. Был известен также своим новаторством и интересными постановками Днепропетровский профессиональный немецкий театр. Были тогда и свои мастера сцены, которых хорошо знал зритель и о которых писали театроведы: это – Г.Реймер, Н. Бауман, В. Ланг, А. И. Х. Фабер, Л. Нихельман, Э Шпулинг. Гастролировали по стране и известнейшие мастера зарубежной сцены, приехавшие в 30-е годы работать в советских немецких театрах Максим Валентин, Фридрих Вольф, Эрвин Пискатор... Но все это в одночасье оказалось преданным забвению указом от 28 августа 1941 года...

По сути своей наш театр, родившийся в 80-е годы, должен был стать продолжением всех тех старых, исчезнувших театров, однако все прошлое было разрушено, практически полностью отсутствовала литература о становлении и творчестве прежних театральных трупп, а то, что имелось в наличии, пылилось в архивах и подвалах, доступа же к этим материалам не было. Так уж получилось, что молодые артисты, страждущие настоящего дела и во что бы то ни стало желающие создать свой театр, хотя и крепко стояли на ногах, корней не имели. Труппа как бы сознательно жила без прошлого. Для нас существовало только настоящее и будущее. Позднее, гораздо позже, чем следовало, на собственном опыте мы все придём к пониманию печальной истины – нет настоящего без прошлого, а тем более, нет без этого прошлого будущего.

Хотя внешне все выглядело вполне пристойно, и явных причин для беспокойства не было, афиши театра периода становления вовсе не говорят о национальной принадлежности труппы: «Эмилия Галотти» – Г. Лессинга, «Город на заре» – А.Арбузова, «Женитьба» – Н Гоголя, «Смешной день» – А. Покровского, «Коварство и любовь» – Ф. Шиллера, «Физики» – Ф. Дюрренматта – разве только большой перевес в сторону немецкой классики, что не очень-то бросалось в глаза, ибо не так уж часто игралась эта классика. Зритель начала 80-х больше настраивался на комедии, чем на трагедии, и почему-то связывал появление нашего театра в сельских клубах с большими концертными программами, заканчивающимися традиционными массовыми Норса-ролка далеко за полночь... Негласно мы даже делили свой репертуар на «сельский» и «городской», ибо понимали, что театр – это не только зрелище, но и средство воспитания. Нам ещё только предстояло «завоевать» и «воспитать» своего зрителя, а сделать это можно было только на материале, который этому зрителю дорог, то есть на национальной драматургии. Но именно здесь у нас были самые большие проблемы.

Впрочем, начало развитию национальной драматургии было уже положено. Ведь именно пьесой российского немецкого писателя Александра Раймгена открылся наш театр. Пьеса, как потом и сам спектакль, носила несколько символическое название «Первые» и рассказывала о первоцелинниках – людях, приехавших, кто по зову сердца, кто по комсомольским путёвкам, в казахстанскую степь; о людях, которые осваивали её, сеяли и пахали... Пьеса была не только об этом, но ещё и о взаимоотношениях между народами, говорящими на разных языках и наречиях, в том числе и немецком. До сих пор старшее поколение наших зрителей помнит героев пьесы – добродушного Ханнеса в исполнении артиста Вольдемара Большца и упрямую, но очень сердечную Катрин, которую сыграла артистка Катарина Шнайдер.

Была поставлена пьеса в Москве и стала как бы завершающим этапом учёбы в театральном институте. Работа шла безумно тяжело, а пьеса, предложенная автором, была совершенно сырой, ибо сказывалось отсутствие драматургического опыта у Александра Раймгена, да и у артистов отсутствовал должный профессионализм. Надо отдать должное педагогам Щепкинского театрального училища – опытным режиссёрам Владимиру Мартенсу, Григорию Дмитриеву и особенно руководителю курса, а в данном случае и постановки, заслуженному артисту Михаилу Новожилину, которые сумели направить репетиционный цикл в нужное русло, помочь автору и артистам, и в итоге получилось настоящее театральное зрелище. Сейчас, по истечении определённого отрезка времени, я все больше убеждаюсь в том, что этот спектакль со своим неожиданным названием «Первые» стал не только одним из многих спектаклей будущей большой театральной афиши нашего театра, но и стал первой ласточкой в нашей робко нарождавшейся драматургии.

И даже если бы Александр Раймген больше ничего не создал в области литературы, только за одну эту пьесу он достоин быть увековеченным в нашей памяти – за смелость, за то, что одним из первых рискнул испытать себя в этом жанре.

Когда молодые выпускники Щепкинского театрального училища готовились к дипломным спектаклям, к ним приезжал познакомиться и поговорить Андреас Закс – фигура очень колоритная и известная, как в литературном, так и в театральном мире российских немцев, интеллигент, как говорят, до кончиков ногтей. Ещё до войны он работал заведующим литературной частью Государственного академического немецкого театра в Энгельсе. Он знал театр не понаслышке, а жил им, творил в нём. Именно его пьесой „Die Quellen sprudeln“ («Родники бьют») в 1929г. Театр открывал свой первый театральный сезон. Я подозреваю, что и в Москву Андреас Закс приехал не просто так, он чувствовал в себе одновременно силы драматурга и завлита и, вероятно, согласился бы поработать в новом немецком театре. Но, как видно, никаких предложений со стороны труппы не поступило, и Андреас Закс уехал домой, возможно, даже затаив обиду. Но как они, молодые, могли тогда понять, что это за фигура, и как много он способен был дать театру! Ведь никто в элитном ВУЗе не читал историю российских немецких театров, никто не рассказывал, как эти театры бились над созданием своей национальной драматургии... Для них Андреас Закс был просто историей, которую никто толком не знал...

Пройдёт всего несколько лет и не станет Андреаса Закса, но останутся его пьесы. Мы поумнели, профессионально поднаторели и, наконец, начали понимать смысл деятельности нашего театра. Вернее, нам дали понять, зачем нас так лелеяли. Однажды на благополучном фоне хвалебной критики в газете „Neues Leben“ появилась статья Доминика Хольмана – известного своим прямолинейным характером прозаика, под названием «Зачем нам этот театр?». В статье резко осуждалась деятельность театра, его абсолютное безразличие к развитию национальной драматургии, его полное нежелание работать с авторами. «Театр для немцев, но не про немцев» – сказал, как отрубил, в финале своей статьи уважаемый Доминик Хольман. Впервые нам так лаконично и точно сказали правду, и всем стало неожиданно неуютно на своей сцене среди разноцветья названий пьес, над которыми мы работали месяцами и пемьерам которых мы шумно радовались. Оказалось – это неинтересно. Неинтересно не потому, что это непрофессионально, а потому, что это было про кого угодно, но только не про нас. А зрителю надо было, чтобы было про нас, а писателям – чтобы это было от них...

На бесконечных заседаниях художественных советов мы разбирали имеющиеся в наличии пьесы, спорили, ссорились, в печати был объявлен конкурс на создание пьесы о жизни немцев; после долгих размышлений решились на эксперимент и взяли в репертуар известную пьесу Андреаса Закса «Свой очаг», премьера которой состоялась ещё в 1940 г. на сцене Государственного академического театра в Энгельсе. Содержание пьесы – зарождение революционного духа в немецкой деревне на Волге, несмотря на некоторую архаичность, всё же соответствовало общей концепции дальнейшего развития нашего театра: рассказать об истории нашего народа в советский период и закончить сегодняшним днём. Режиссёр спектакля Булат Атабаев, творческое становление которого происходило в стенах нашего театра, столкнулся в начальный период работы над постановкой с огромными трудностями: наив и ура-патриотизм 30-х годов читался не только в каждой строчке пьесы, но и в каждом жесте героев, которых с большой любовью выписал автор. Нельзя обвинять автора в этом – такова была общая тенденция развития театрального искусства того времени. Скорее всего, были виноваты мы, опоздав на несколько лет с постановкой, ибо пока мы спохватились, автора не было уже в живых, видно, поздно нас «разбудили». Булату Атабаеву удалось вселить в нас веру в то, что спектакль получится. Но работа была архисложной – мы

безжалостно сокращали пьесу целыми страницами, меняли эпизоды местами, дописывали диалоги, добавляли какие-то сюжетные линии. Но всё это делалось с осторожностью реставратора: тщательно и точно – ибо тогда ещё были живы исполнители того спектакля 1940 года, связь с которыми мы поддерживали. Большой заслугой режиссёра, на мой взгляд, было и то, что он, несмотря на безнадежно устаревший жанр пьесы «Героическая драма», оставил его, но максимально приблизил к современности. Это было вдвойне сложно: с одной стороны в середине 80-х, – на пороге зарождающейся гласности, почти невозможно было интерпретировать на сцене образ «розово-голубого» героя 30-х годов; с другой стороны, обозначив жанр постановки, необходимо было его выдержать, иногда выдержки не хватало и у Булата. Репетиционный период дался нелегко. На заседании худсовета по приёму спектакля было много споров и разногласий. Официально спектакль отклонили, но дали шанс постановочной группе «апробировать», т.е. обкатать проверить его на зрителе. Зритель спектакль принял и не только принял – он жил в нём, смеялся и плакал, сопереживал. Надо отдать должное художнику-постановщику Андрею Осипенко, композитору Георгию Клейману – именно им удалось создать на сцене атмосферу поволжской деревни; музыка органично входила в текст и поведение героев, её нельзя было отделить от общей канвы постановки, как нельзя было отделить актёров от предполагаемых режиссёром обстоятельств, и самих актёров от декораций, в которых они чувствовали себя комфортно и уверенно. Нельзя не отметить и игру актёров Марии Альберт, Вольдемара Больца, Давыда и Эллы Шварцкопф, Виктора Брестель...

Позже, на республиканском фестивале драматических театров, который проходил в Петропавловске, этот спектакль будет отмечен ведущими театральными критиками за особо яркую ансамбливость, за слаженность, за то, что партнёры на сцене видели и чувствовали друг друга. Особенно много похвальных слов было сказано в адрес Марии Альберт. О её работе в спектакле «Мой очаг» надо писать отдельную статью: точность и чёткость выстроенного ею образа матери была настолько убедительна, что мало кто в зрительном зале мог представить себе в этой крепкой, своенравной и уверенной в себе старухе молодую цветущую женщину.

Для нашего театра этот фестиваль закончился успешно: заняв одно из первых мест, получив несколько почётных грамот, мы, окрылённые и довольные, вернулись домой, в свой «родной» Темиртау. Правда, между собой ещё долгое время дискутировали по поводу жанра спектакля: по раскладу критики получалось, что это не героическая, а бытовая драма, за что, конечно, попало больше режиссёру. Но по большому счёту, это был не повод для расстройств, но, скорее всего, толчок к новому поиску.

Тем временем, почта доставляла нам пакеты от наших писателей. В этих пакетах были долгожданные пьесы. Среди авторов, откликнувшихся на призыв театра, были известные прозаики и поэты: Вольдемар Эккерт, Эвальд Катценштейн, Фридрих Больгер, Петер Классен. Было что читать и обсуждать. К сожалению, готовой к постановке пьесы всё же не появилось. Мы начали прочитывать все имеющиеся в наличии прозаические произведения (благо они печатались в наших немецких газетах, которые не только информировали читателя о литературных новинках, но и печатали их), в надежде найти что-нибудь подходящее для сцены.

Выбор пал на рассказ Карла Шиффнера «Баллада о матери» и повесть Константина Эрлиха «Отзвуки тех лет или Начало одной биографии». Казалось бы, совершенно разные по своей стилистике и внутреннему содержанию литературные произведения должны были вылиться в один целостный, полнометражный спектакль. Заняты были всего два актёра – Яков Кен и Пётр Ваткентин, и поэтому режиссёру-постановщику Эриху Шмидту, одновременно исполнявшему в театре обязанности и

главного режиссёра, было легче осуществить свои творческие замыслы. Репетиции проводились автономно в Малом зале и скорее походили на беседы и обсуждения, чем на полновесные, привычно выматывающие во время подготовки спектаклей гонки: чтобы успеть, не опоздать, не пропустить... Актёры, наверное, самые дисциплинированные в труппе – всегда были готовы, приходили со своими предложениями и, по сути дела, знали свои задачи. Режиссёру оставалось лишь направлять их и поправлять некоторые моменты...

В итоге получился всё-таки не монолитный, как хотелось, спектакль, а два моноспектакля, которые показывались зрителю в один вечер. Я не хочу останавливаться на содержании спектаклей – вещи эти довольно известны, думаю, что основная масса поклонников немецкой литературы и немецкого театра их читала. Меня больше радовало то, как органично артисты и режиссёр слились с литературным материалом, они были не просто исполнителями, а героями и авторами одновременно. Они не читали текст, а «проживали» его, заставляя всхлипывать сидящего в зале зрителя, сопереживать своему герою... У нашего зрителя был особый дар смотреть спектакли: он не только смотрел, он комментировал слова и поступки сценических героев, отвечал на их реплики из зала, задавал вопросы – в общем, вел себя по-детски непринуждённо и свободно. Кого-то это, может быть, шокировало, но только не нас. Мы понимали этих людей, которые 40 лет не видели театральной постановки на родном языке, многие настолько «перевоплощались» во время спектаклей, что с трудом возвращались в реальность буден.

Уже весной 1988г. полноправным членом репертуарной афиши стал спектакль-свадьба под названием «Как часто в кругу друзей» в постановке молодого режиссёра Александра Гаана. Над текстами работала Ирена Лангеманн, актриса, знающая законы сцены и написавшая до этого несколько интересных вещей для театра. С точки зрения драматургии, это была не полнометражная пьеса, а сельские мотивы, созданные на основе распространённого в нашей литературе жанра – деревенского шванка. Основной задачей постановочной группы было показать сохранившийся ещё до сих пор в сельской местности свадебный обряд. Вновь весь театр, что называется, закатил рукава: собирались свадебные песни, танцы, частушки, присказки и прибаутки, а потом всё это прослушивалось, отбиралось и вводилось в спектакль. Очень удачной получилась и сценография в исполнении молодого театрального художника Олега Белова. Он создал на сцене художественный образ спектакля: сельскую усадьбу с её белоснежными прозрачными занавесями, аккуратностью свежеевыкрашенных ставен. Преобладание голубого и белого цветов в спектакле перекликалось с тем, что задумал режиссёр Александр Гаан с артистами. И вот – премьера! По-настоящему, истинно зазывающе играет гармонь, артисты театра, а в данном случае – хозяева дома, в котором играет свадьба, встречают зрителей, приглашая их на свадьбу. Порой доходило до казусов: наш дорогой наивный зритель настолько проникнулся увиденным, что начинал искренне верить в то, что он действительно принимает участие в настоящей свадьбе. Он пел, танцевал и радовался вместе с «молодожёнами», а потом, в конце спектакля спрашивал – действительно ли у этой молодой симпатичной пары Паулинхен (арт. В.Гинергард) и Давыда (арт. А. Классен) сегодня свадьба?

Конечно, оставаясь объективной не могу не отметить, что было много недостатков в работе. Сама пьеса оставляла желать лучшего, где-то не были «выписаны» образы, и актёрам приходилось самим придумывать себе сюжетные линии и биографии своих сценических героев. Где-то хромала режиссура, и соответственно сам спектакль мог бы быть выразительнее, ярче, глубже. Но в тот период своего существования мы достигли этим спектаклем самого главного: полностью вернули в свои залы зрителя, разбудили его национальное «эго», заставили

вспомнить один из красивейших обрядов. Правда некоторым профессионалам, а в особенности опытным профессиональным критикам, казалось, что мы пользовались чересчур простыми средствами для достижения цели. Но тогда мы были уверены в том, что для данного конкретного случая все средства хороши. Постепенно, своими руками мы создавали наше собственное «лицо» – «лицо» немецкого театра, которое не было похожем ни на какое другое. И самым интересным результатом работы над своим имиджем было не то, что к нам стали приходить зрители, которым было интересно, из-за их национальной, т.е. немецкой принадлежности всё, что мы им показывали, а то, что у нас стали бывать зрители других национальностей, для которых система синхронного перевода уже не являлась преградой на пути к взаимопониманию.

В те годы немецкий театр жил почти по завету Мичурина: «Не ждать милостей от природы...» Мы уже и не надеялись получить качественную добротную пьесу, мы знали, что пока среди наших литераторов появятся Гоголи, Шиллеры и Островские, надо будет придумывать и предпринимать что-нибудь самим. Артист театра Петр Варкентин, по своей натуре человек ищущий и творческий, стал активно собирать фольклор, чтобы возродить на сцене ряд немецких обычаев и обрядов. Собрав вокруг себя специалистов, режиссёров, хореографов, он создал что-то типа либретто для будущего спектакля. Было найдено и рабочее название „Volksfest“ – народное гуляние. Впрочем, другого названия для спектакля так и не нашлось, но суть не в этом. Спектакль по-настоящему оправдывал своё название. „Volksfest“ – яркая палитра времён года, меняющаяся не только световой гаммой, но и самим действием, происходящим на сцене. Чёткость и точность в исполнении народных танцев и песен, весёлые и сочные шутки-прибаутки – неизменные спутники всех народных гуляний – настраивали зрителей на большой праздник. По жанру это был большой концерт, цель которого состояла в том, чтобы напомнить зрителю старинные красивые обряды нашего народа. Весна всегда начиналась у немецких колонистов с одного из таких красивых праздников, который у русского народа называется «Троица», а у немцев „Pfingsten“. С него же начиналось и театрализованное представление „Volksfest“, так искусно выстроенное режиссёром-постановщиком А. Гааном, хореографами М. Перхиной и Е. Тереховой, вокалисткой И. Гаак, что казалось, каждый сидящий в зрительном зале становился участником настоящего большого праздника. Если говорить откровенно, спектакль дался театру с большим трудом: надо было сшить огромное количество костюмов для четырёх времён года, сделать профессиональную фонограмму, разучить большое количество танцев. В начале было страшновато: казалось, никогда не одолеть драматическим актёрам сложные «па» народного танца, спеть немыслимое количество песен, да ещё на разные голоса! Но надо отдать должное нашим актёрам – они великолепно справились с поставленными перед ними задачами! На сцене праздник весны сменялся праздником лета, золотом рассыпалась в весёлом вихре осень, затем тихая, полная лирики и романтики рождественская ночь окутывала своим таинством сцену и зрительный зал... В такие вечера в театре ощущалась не только радость, но и горечь. Столько лет прошло после войны, столько воды утекло, а для двух миллионов немцев (по данным статистики конца 80-х гг.) был создан только один драматический театр – не было ни одного профессионального ансамбля песни и танца, ни детского театра, ни оперного театра, ни театра оперетты – короче, весь объём песенно-драматического и танцевально-фольклорного наследия ложился на плечи одного нашего театра. Правда, именно на этот период нашего творчества пришлось появление (не без помощи самого немецкого театра!) большого количества самодеятельных фольклорных коллективов. Но мы-то понимали, что без профессионально подготовленных специалистов драматическому театру весь этот пласт не осилить. Хотя тот момент, когда шла работа над спектаклем „Volksfest“, мы были ещё великими оптимистами и искренне верили, что нам по плечу любые

трудности. Мы творили жизнь своими руками и видели её такой, какой нам хотелось её видеть. Рождались идеи, которые обрастали историями, из этих историй складывались пьесы и спектакли, где всё было для нас и о нас, а самое главное – это «о нас и для нас» – мы создавали сами.

Российский немецкий писатель Виктор Гейнц начал работать для театра над трилогией «На волнах столетий». Это должен был получиться спектакль, рассказывающий о сложной судьбе нашего народа с момента Великого переселения из Германии в Россию в середине XVIII века и заканчивая 90-ми годами XX века. Когда была готова первая часть трилогии, Виктор Гейнц приехал в Темиртау, и в один из коротких зимних дней 1987 г. состоялась первая «читка» пьесы. Её жанр обуславливался как историческая драма. Состояла она из четырёх действий, или, как мы их называли, картин. Первая и вторая картины охватывали период с 1765 по 1775 гг., третья и четвёртая – с 1941 по 1941 годы. Место действия первой картины – маленький городок в Германии, остальные события в трёх последующих картинах развивались уже в немецком селе на Волге.

Естественно, работа предстояла колоссальная – это был полнометражный массовый спектакль, в котором была занята вся труппа театра, около сорока артистов. Постановочная группа – режиссёр Булат Атабаев, художник Андрей Осипенко и композитор Георгий Клейман вместе с актёрами взялись за дело. Разумеется, опять пришлось возвращаться к истокам: искать документальный материал, письма, фотографии, перечитать и по-новому осмыслить исторический материал, указы, приказы – в общем, отработать, создать сценические образы, придумать биографии героям, одеть их в соответствующие эпохе и времени костюмы. Период репетиций в театре – всегда самый интересный и но и очень временной отрезок, в это время все заражены одним делом, одной идеей, и каждый в отдельности очень радуется, если удаётся внести в будущий спектакль свою собственную маленькую толику. Во время работы над спектаклем пришли к выводу, что первая часть трилогии так и должна называться, как это придумал автор – «На волнах столетий».

И вот, наступил декабрь. Незадолго до рождественских праздников 1987 г. состоялась премьера первой части трилогии. О том, что творилось в зале и в душах наших зрителей, лучше всего потом напишет наш известный поэт Герман Арнгольд: «Спектакль произвёл на меня, моих родственников, друзей и знакомых огромное впечатление... Покидаешь зрительный зал со странным ощущением – чувством тихой радости и внутренней уверенности в том, что мы, советские немцы, не пыль на ветру, не песчинка во Вселенной, и что мы, как и все народы нашей страны, являемся деревом с ветвями и с корнями...»

Корреспондент газеты „Freundschaft“ (ныне „Deutsche Allgemeine Zeitung“) Гельмут Гейдебрехт, всегда внимательно следивший за премьерами немецкого театра и ставший за годы его существования своего рода чемпионом по количеству написанных статей о театре, написал после премьеры: «Пьеса, как и постановка, имеет скорее информативное, чем творческое значение». И всё же, хочу именно эту работу немецкого театра оценить высоко, потому что:

- а) именно она впервые так подробно рассказывает об истории немцев в России;
- б) именно этот спектакль доказывает, что мы не песчинка во Вселенной, и что мы тоже можем и обязаны гордиться своим прошлым;
- в) эта работа театра открывает путь новым спектаклям о жизни нашего народа.

Виктор Гейнц осмелился преодолеть свои собственные сомнения, отбросил все свои думки и решился на сложный труд совместно с театром, который живёт по своим, строго установленным канонам, и, несмотря, ни на что, состоялся как драматург. Этот

спектакль, несмотря на шероховатости и явные недостатки, стал яркой страницей не только в истории немецкого театра, но и всей нашей культуры».

Гельмут Гейдельбрехт был прав: можно было сколько угодно дебатировать о недостатках и просчётах постановочной группы, но значение пьесы, созданной Виктором Гейнцем, переоценить нельзя.

И ещё на одном моменте мне особенно хочется остановиться. В то время в театре существовало золотое правило: перед премьерой спектакль «сдавался» художественному совету, который отсматривал работу, потом долго спорил, выявляя отрицательные и положительные моменты в постановке. Наш худсовет был всегда объективен: нам хотелось, чтобы зритель видел высокохудожественные произведения, а не какой-нибудь суррогат, и поэтому каждое заседание худсовета по приёму спектакля длилось многие часы. Бывало, и довольно часто, что члены худсовета не принимали спектакль, отправляя его, так сказать на доработку, тем самым, отодвигая день премьеры. В худсовет входили творческие и знающие люди из театра, и поэтому с мнением этого органа все считались. Существовал ещё один «орган», без решения которого играть премьеру было нельзя. Это была общественная комиссия, в которую входили «деятели» областных, городских и районных отделов культуры, большей частью партийные функционеры. У общественной комиссии был свой взгляд на творчество, и члены этой комиссии совсем по-особому смотрели спектакли. Я порой удивлялась тому, как они умудрялись подвести политическую подоплёку в тех местах спектакля, где её даже в помине не было. Они слышали не только реплики артистов, но и внимательно следили за жестами, ударениями и мимикой – как бы чего не вышло. И вот, на сдаче общественной комиссии случилось то, чего мы и ожидали. Спектакль заканчивался широко известным Указом от 28 августа 1941 г. И, естественно, не предполагал никакого хеппи-энда, как хотелось бы некоторым. Указ для членов общественной комиссии прозвучал как гром среди ясного неба, и первая реакция была – запретить!! Нельзя так заканчивать спектакль, и всё тут! На дворе разгар перестройки, а мы спорим – был ли на самом деле Указ или его придумали автор с постановочной группой!? Не знаю, чем бы закончились эти жаркие дебаты, если бы режиссёр спектакля Булат Атабаев, специально не съездил в Министерство культуры Казахстана, и не добился аудиенции у министра. Там он отстоял точку зрения театра, вместе с тем и право на задуманный финал постановки с пресловутым Указом, вернувшись к группе с разрешением властей назначить премьеру «На волнах столетий». Надо отдать должное членам общественной комиссии: с мнением министра они «великодушно» согласились. Да и театр от этой шумихи только выиграл – зритель заранее раскупал билеты, а в залах просто яблоку упасть было негде.

Победа, несомненно, нас окрылила, и мы вместе с автором Виктором Гейнцем взялись за работу над второй частью трилогии. Откровенно говоря, все думали, что работа над второй частью пойдёт быстрее, и мы сможем представить на суд зрителя вторую часть уже в 1988 году. Но, как говорится, скоро сказка сказывается...

Автору пришлось с актёрами нелегко, остаётся только поражаться его выдержке и самообладанию: сколько раз переписывались те или иные картины, убирались, вымарывались и добавлялись реплики героев... Но тем не менее, работа была готова к марту 1989 года. Назывался этот спектакль «Люди и судьбы». Режиссёр – постановщик Булат Атабаев трудился вместе с автором, и есть в спектакле сцены, автором которых стал сам Булат Атабаев. Сценография вновь была выполнена Андреем Осипенко, заслуженным художником ДАССР и главным художником нашего театра. Пьеса повествовала о том, как российские (советские) немцы вместе с другими народами СССР вступили в борьбу за освобождение страны от гитлеровских захватчиков, но

были огульно обвинены в пособничестве фашистам, сняты с фронта и отправлены в трудовые лагеря, которые по своим нечеловеческим условиям ничем не отличались от фашистских концентрационных лагерей. Намерение автора и режиссёра заключалось в том, чтобы рассказать со сцены историю нашего народа, которая так долго незаслуженно замалчивалась и была в забвении, а многие другие народы, вместе с которыми немцы жили и работали, полагали, что они являются не кем иным, как потомками германских военнопленных второй мировой войны.

После премьеры заведующая отделом газеты «Индустриальная Караганда» Светлана Обухова напишет: «Цель, которую поставили перед собой авторы пьесы – очень гуманная – они хотят разъяснить историю и восстановить национальную справедливость. Первая часть действия – это фронт. Солдаты, российские немцы, находятся под арестом, пока ещё им никто не объяснил, что произошло. Только спустя некоторое время им скажут, что они будут отправлены в тыл, что так решила партия. Вторая часть – это трудовая армия, лагерь, где происходят основные события пьесы: люди работают, умирают, рожают детей. Только происходит это не на воле, а за колючей проволокой в бесчеловечных условиях...»

Надо сказать, что автору больше удалась первая часть трилогии «На волнах столетий» – там были чётко выписаны образы и герои, т.е. актёры имели гораздо больше возможностей действовать, творить, чем в «Людях и судьбах». Здесь события разворачивались, как в калейдоскопе: актерам порой не хватало времени остановиться, сделать акцент на каком-то своём действии, поэтому спектакль много потерял в эмоциональном отношении. И если говорить по большому счёту, то авторы спектакля упустили очень многое. Постановке, равно, как и пьесе, недоставало точности и человеческого тепла, он смотрелся как агитплакат, а некоторые герои просто сатирично, многим же актёрам вовсе не удалось придать своим героям какой-то штрих законченности... После окончания спектакля возникало ощущение незавершённости, недодуманности. Но тем не менее, он всё-таки жил в репертуаре театра. Наверное, основная задача, которую поставила перед собой труппа, была в целом выполнена: зритель откровенно, со всеми нюансами видел то, что происходило с отцами, матерями, братьями и сёстрами и радовался тому, что об **ЭТОМ** наконец-то кто-то сказал во весь голос. И этот «кто-то» были немецкий театр и Виктор Гейнц.

Нехорошо петь дифирамбы в честь того коллектива, в котором ты сам долгое время работал, но не удержусь и скажу, что появление этих двух спектаклей – это наша большая победа, ибо быть первыми не очень-то просто. Да и не так уж безоблачны были премьеры, – все, кому не лень, советовали «не сгущать краски», убрать из спектакля все Указы, не «играть» на больных чувствах народа... Собственно говоря, мы ничего не «сгущали» и не «играли», а рассказывали всё, как было. Только со сцены, полному зрительному залу, а отсюда, как казалось некоторым блюстителям порядка, и эффект мог получиться неожиданным.

Летом 1989 г. Театр в полном составе (вся творческая группа) находился на стажировке в ФРГ – в Ульме и Мюнхене. Там мы показали оба спектакля, и в отличие от нашей доморощенной критики, западные театроведы не нашли в этих постановках ничего «националистического» (как пытались нас убедить здесь), а, напротив, отметили художественность, яркость, высокий профессионализм этих работ.

Немного отступив от основной темы моей статьи, хочу сказать, что вообще 1989 г. был в жизни театра «этапным» и чрезвычайно интересным. Для нас в этот год многое свершилось впервые: впервые режиссёр из тогдашней ГДР Йорг Лильеберг, интендант немецко-сербского театра города Баутцена, откликнувшись на наше предложение, поставил в театре спектакль «Разбитый кувшин» Г. Клейста. Непосвящённым будет интересно узнать, что выбор этой пьесы был далеко не случайным: до войны она уже

ставилась в немецком театре Днепропетровска и, кстати, тоже приглашённым из Германии режиссёром Г. Трепте. Этой постановкой нам хотелось провести некую параллель между репертуарной концепцией довоенных немецких театров и нашим репертуаром.

Йорк Лильеберг приехал не один, а с молодым режиссёром Адельхайд Нойманн, которая параллельно ставила на Малой сцене пьесу «Доброе утро, красавица!» Макси Вандер.

Кто успел посмотреть «Разбитый кувшин», вспомнит действительно великолепные работы Марии Альберт, Петра Цахариаса, Леонида Иммеля, Лилии Гензе... Казалось бы, и пьеса не ахти какая, да и сюжет старомоден, но это только на первый взгляд, а результат получился даже очень современный. С зарубежными коллегами работалось легко, ибо они были не только педагогами – режиссёрами, но и замечательными людьми, всегда готовыми помочь советом...

Как я уже говорила, именно в 1989 г. Мы впервые всем составом целый месяц находились в ФРГ, что тоже не прошло бесследно для нас и заметно сказалось на качестве нашего творчества. И ещё одно немаловажное событие произошло в 1989 г. – немецкий драматический театр специальным постановлением ЦК КП Казахстана был переведён в столицу Республики – Алма-Ату. Можно себе только представить, сколько энергии и сил инвестировал тогда наш коллектив, чтобы преодолеть все проблемы и переживания того памятного года... Наверное, чтобы читатель имел возможность немного глубже вникнуть в содержание моих слов, стоит привести здесь такой примечательный факт: по возвращении из ФРГ 11 творческих работников из всех числившихся в нём тогда, 37 человек написали заявления о выезде на постоянное место жительства в Германию....

Но, вернёмся к нашей трилогии «На волнах столетий». Как я уже говорила, две её части успешно шли на сцене нашего театра. Зритель ждал третью, о современности, о проблемах нашего народа, о том – быть восстановленной Автономии немцев Поволжья или не быть? И, естественно, народ – наш зритель – ждал от театра лаконичного ответа на вопрос «Что делать?»

Работа над пьесой шла тяжело (Как же часто я пишу эту фразу!). Автор никак не мог найти чёткую концепцию своего произведения, у Булата Атабаева наблюдалось явное нежелание ещё раз браться за эту тему. А потом он совсем ушёл из театра и перешёл режиссёром на работу в Казахский Государственный театр им. М. Ауэзова. Никто его не осуждал за этот поступок, он очень много сделал для нашего театра, вместе с нами выступал «пламенным» борцом за восстановление справедливости, за что ему честь и хвала...

В конце 1989 г. Художественным руководителем театра стал Дитер Вардетский – автор множества киносценариев, доцент теории изобразительных искусств, писатель, профессор из театральных кругов Берлина. Сам он объяснил свой поступок так: «В начале 1989 г. Обстановка в ГДР настолько обострилась, что я видел для себя только два выхода из этого тупика – выезд в ФРГ или работу в СССР».

Дитер Вардетский приехал в Алма-Ату, чтобы работать в нашем театре и, в первую очередь, ставить спектакли. Мы высоко ценили его практический опыт и с первой минуты доверили ему руководить творческой частью театра. Чувствовалось, что он не из тех, кто хотел бы сделать себе в Средней Азии громкое имя; он прекрасно понимал, с чем ему здесь придётся столкнуться! У театра не было собственного здания, он снимал помещение у Дворца культуры железнодорожников. Все сопутствующие профессиональному театру службы – реквизиторский, костюмерный, художественный цеха находились в непригодных для нормальной деятельности творческого

коллектива помещениях. Он хотел помочь театру в его исканиях, поделиться опытом и знаниями с молодыми режиссёрами и актёрами.

В марте 1990 г. Дитер Вардетский был официально утверждён в должности художественного руководителя немецкого театра Министерством культуры Казахской ССР – случай беспрецедентный в истории отечественной культуры. К сожалению, после первых же гастролей по Талды-Курганской области Дитер сильно заболел, и ему пришлось возвратиться для лечения на родину. Правда, в период с марта по май того года он интенсивно работал с Виктором Гейнцем над третьей частью трилогии «На волнах столетий», которую намеревался сам поставить на нашей сцене. Параллельно Виктор Гейнц работал над другой пьесой для театра, под названием «Красный кавалер».

Лишь поздней осенью Дитер Вардетский смог вернуться после своей продолжительной болезни в Алма-Ату и он сразу же взялся за работу над постановкой «Годы надежд» – так официально называлась третья часть трилогии. Дитер живо интересовался историей нашего народа, и, чувствовалось, что даже в период своей болезни дома, в ГДР, он занимался нашей историей – много читал, сидел в архивах, работал с документами.

И вот, опять начались репетиции. Роль главной героини спектакля Эрны Шнайдер была предложена одной из ведущих актрис театра Марии Альберт. Авторы Виктор Гейнц и Дитер Вардетский, ещё работая над пьесой, целенаправленно выписывали эту роль именно для Марии. Все репетиции были «открытыми», их позволялось посещать всем, кто хотел поучиться у «мастера» теории и практики режиссуры. Репетиционный период пришёлся на тяжёлое, переломное время в судьбе российских немцев. После отказа Б. Ельцина восстановить Автономию немцев Поволжья, многие наши сограждане-немцы, не задумываясь, стали паковать чемоданы и уезжать на так называемую историческую родину. Именно тогда, на мой взгляд, и родился этот термин «историческая родина»; термин, выплывший из глубин веков и сведший с ума мой народ.

Спектакль «Годы надежд» тоже был об этом. Уезжать или остаться – основной вопрос, лейтмотивом проходивший через всю постановку, так и остался без ответа. Авторы и театр не смогли решиться дать окончательный ответ, ни у кого не осталось сил и веры для оптимистических выводов....

Эрна Шнайдер, главная героиня нашего спектакля, всю свою жизнь выступала за восстановление справедливости в отношении своей родины – воссоздание АССР немцев Поволжья. Для неё это было делом всей её жизни, а теперь, в финале спектакля, она, одинокая и беспомощная, стоит перед своим сыном и не может отыскать оправдывающий её, полновесный аргумент, как и не может уговорить своего единственного сына остаться в стране, которая ему ничего не может предложить. Конечно же, она видела, что её соседи собирают чемоданы и уезжают, видела, но не хотела верить, что время для принятия решения уже наступило.

Для немецкого зрителя день премьеры спектакля «Годы надежд» стал настоящим шоком. Это была работа ко времени, и к месту. Ещё никогда со сцены нашего театра не звучали так громко те мысли, которые никто из российских немцев не высказывал в слух; это был не только крик души, но и боль всего народа, убиенные надежды и полный крах целого исторического пласта культуры немецкого населения, разбросанного на огромных пространствах СССР. Хотя спектакль не давал никаких жизнеутверждающих рецептов, реальность сделала своё дело, и её сегодняшние результаты перечислять не имеет смысла, они более чем ощутимы. То, что не сделала с российскими немцами государственная машина, чьим бессловесным винтиком они были многие годы, сделали они сами. Они ушли и растворились в массе своих

иноземных этнических собратьев, а вместе с ними и их культура, диалекты, а по большому счёту и жизнь.

Не хотелось мне писать об этом. Да и тема у меня другая, театральная и литературная одновременно. Очень жаль, но приходится сегодня констатировать, что национальной драматургии как не было, так и нет. Да и кто будет заниматься этим сложным делом? Как любит повторять российский немецкий писатель Герольд Бельгер: «Иных уж нет, а те далече...» Можно, конечно же, пытаться искусственно развернуть эту деятельность, тем более, что до сих пор существует немецкий театр, и, наверняка, он согласился бы поработать с авторами. Но это уже тема для другой статьи...

Десять спектаклей, созданных Немецким драматическим театром на основе национальной драматургии за десять лет работы с 1980 по 1990 годы – это, конечно же, не мало, и этот результат является практическим подтверждением того, какой огромный потенциал неиспользованных творческих возможностей, как у писательской организации, так и у театра еще имелся в наличии. Не все творческие замыслы авторов и театра были реализованы, причина чего всем известна, и изменить эту ситуацию никто из нас не был в силах. Но для наших потомков и тех, кто интересуется нелегкой судьбой Немецкого драматического театра, хочу повторить его национальную афишу прошлых лет:

- | | |
|-------------------------------|---------------------|
| 1. «Первые» | – Александр Раймген |
| 2. «Свой очаг» | – Андреас Закс |
| 3. « Volksfest» | – Петер Варкентин |
| 4. «Как часто в кругу друзей» | – Ирена Лангеман |
| 5. «Баллада о матери» | – Карл Шиффнер |
| 6. «Отзвуки тех лет...» | – Константин Эрлих |
| 7. «На волнах столетий» | – Виктор Гейнц |
| 8. «Люди и судьбы» | – Виктор Гейнц |
| 9. «Годы надежд» | – Виктор Гейнц |
| 10. «Мы не пыль на ветру» | – Иоганн Кнайб |

«Мы не пыль на ветру» являлся русской версией необычного театрального жанра – спектакля-митинга, созданным группой творческих работников театра под руководством Йоганна Кнайба.

Очень хочется, чтобы наши дети, внуки и правнуки обязательно запомнили имена первых режиссёров-постановщиков, композиторов, сценографов этих спектаклей: Булат Атабаев, Александр Гаан, Андрей Осипенко, Олег Белов, Эрих Шмидт, Георгий Клейманн, Виталий Михаэлис и Дитер Вардетский.

Ибо не только сильна действительность, так или иначе влияющая на наши поступки, но сильны и воспоминания. Всесильно также наше прошлое, без которого нам не жить и от которого нам никуда не деться.

Опубликовано в: *Культура немцев Казахстана: История и современность (Материалы Международной научно-практической конференции Алматы, 9-11 октября 1998 г.). Алматы, 1999.*