

А. М. Ермаков

УДК 008(091)

<https://orcid.org/0000-0003-3890-6767>

Театр в персональном и социальном опыте немецкого политика (1920-1940-е гг.)

Для цитирования: Ермаков А. М. Театр в персональном и социальном опыте немецкого политика (1920-1940-е гг.) // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 1 (112). С. 217-225.
DOI 10.20323/1813-145X-2020-1-112-215-223

В статье рассматривается влияние театра на персональный и социальный опыт Адольфа Гитлера в 1920-1940-х гг. Показано, что первое знакомство нацистского вождя с театром состоялось в раннем юношеском возрасте, сразу же сформировалось и сохранилось на всю жизнь его увлечение творчеством Рихарда Вагнера. Произведения других композиторов будущий фюрер и рейхсканцлер критиковал, считая подлинными творцами культуры только немецких авторов. Установлено, что будущий нацистский вождь испытывал идейное влияние Вагнера, в частности разделял его расистские и антисемитские убеждения, веру в исключительность немецкого народа. Доказано, что руководитель национал-социалистического движения отвергал модернистские направления в театральном искусстве, а театр эпохи Веймарской республики считал рассадником нездоровой сексуальности и интернационалистских воззрений. Рассмотрено влияние увлечения нацистского вождя театром на политическую жизнь Третьего рейха и показано, что склонность фюрера и рейхсканцлера к театральным эффектам являлась одной из причин театрализации политической жизни в нацистской Германии, применения свойственных театру техник воздействия на психику для создания видимости участия рядовых немцев в политической жизни страны. Склонность нацистского политика к театрализации отражалась и на сути принимаемых им политических решений. Несмотря на наличие нескольких конкурирующих между собой партийных и государственных органов управления театральной жизнью, в Третьем рейхе она находилась под личной мелочной опекой первого лица в государстве. Подтверждено источниками, что задачу театра нацистский вождь видел в распространении в немецком обществе культа силы, культа вождя, идеологии расизма, антисемитизма и ксенофобии.

Ключевые слова: театр, опера, Рихард Вагнер, Байройт, театрализация, пропаганда, антисемитизм, национал-социализм, рейхсканцлер.

А. М. Ermakov

Theatre in personal life and social experience of the german politician (the 1920s – 1940s)

The article considers the influence of theatre on personal life and social experience of Adolf Hitler in 1920s-1940s. It is shown that the Nazi leader's first acquaintance with theatre took place in his early youth, his passion for Richard Wagner's creative work emerged at once and lasted a lifetime. Works of other composers were criticized by the future Fuehrer and Reich Chancellor who considered only German authors to be real art creators. It is found out that the future Nazi leader was ideologically inspired by Wagner, in particular, he shared his racist and anti-Semitic convictions, belief in German nation's exclusivity. It is proved that the leader of National Socialists rejected modern movements in theatrical art and considered the Weimar Republic theatre to be some hotbed of twisted sexuality and International ideas. The influence of Nazi leader's passion for the theatre on political life of the Third Reich is reflected in the article. It is indicated that the Fuehrer and Reich Chancellor's taste for theatrical effects was one of the reasons for theatricalizing political life in Nazi Germany, for application of theatrical techniques of influence on individual and collective psyche in order to give the appearance of German ordinary people's participation in political life of the country. The Nazi politician's propensity for theatricalizing also had an impact on his political decisions. Despite the existence of several competing party and governmental bodies directing the theatrical life, the latter was under the personal petty care of the state leader in the Third Reich. It is confirmed by the records that the Nazi leader saw the task of the theatre in promoting the cult of force, the cult of the leader as well as ideology of racism, anti-Semitism and xenophobia.

Keywords: theatre, opera, Richard Wagner, Bayreuth, theatricalizing, propaganda, anti-Semitism, National Socialism, Reich Chancellor.

Национал-социалисты считали театр одним из важных элементов культурной жизни нации и после прихода к власти перестроили деятельность театров в соответствии со своими представлениями об их роли и функциях. Часть их была закрыта, оставшиеся поставлены под жесткое государственное управление и контроль, изменили свой репертуар. Директора, режиссеры и актеры «неарийского» происхождения были уволены. За влияние на театр, как и на культуру в целом, боролись сразу несколько нацистских руководителей: министр народного просвещения и пропаганды Йозеф Геббельс, уполномоченный фюрера по идеологии Альфред Розенберг, глава Германского трудового фронта Роберт Лей и премьер-министр Пруссии Герман Геринг. Как и в других случаях, решающее слово всегда оставалось за Гитлером, который относился к театру с особым пристрастием.

Немецкий историк Иоахим Фест назвал одну из глав своей биографии Гитлера «Театральное отношение к миру». Исследователь много раз указывает на его «жадный до эффектов театральная темперамент», любовь к театральной пышности, «склонность к театральщине», «театральную лихорадку» его выступлений. Он пишет о гитлеровской «театральной натуре» и «театромании» [5, 6, 7]. «Маниакальную страсть» Гитлера к театру отмечал и архитектор Альберт Шпеер, входивший в ближайшее окружение нацистского вождя [10, с. 123].

Читателям «Моей борьбы» Гитлер сообщал, что уже в 12-летнем возрасте впервые увидел постановку «Вильгельма Телля» в театре Линца, а через несколько месяцев побывал на постановке «Лоэнгрин» – первой оперы в своей жизни. «Я сразу увлекся, – пишет Гитлер. – Мое юное воодушевление мастером из Байройта не знало границ. Снова и снова я брался за его произведения, и сегодня я испытываю как особое счастье то, что скромность провинциальной постановки театра находить всегда нечто новое и более высокое» [12, с. 15]. Три года спустя тщательно одетый и очень сдержанный Гитлер следил за происходящим на сцене «блестевшими глазами». Таким было первое впечатление Августа Кубичека, впервые увидевшего Гитлера в театре Линца незадолго до или вскоре после Дня Всех Святых (1 ноября) 1904 г. [3, с. 15]. Стремясь попасть на постановку Вагнера, Гитлер и Кубичек могли два часа провести в ожидании перед закрытыми дверями, чтобы занять удобное место у колонны.

«Антракты были бесконечными. А так как мы горели восторгом и отчаянно хотели попить чего-нибудь охлаждающего, старый билетер с белой бородой продавал нам по стакану воды, позволяя оставаться на завоеванной нами территории у колонн. Мы клали в пустой стакан мелкую монетку и возвращали его билетеру. Часто спектакль шел до полуночи». Гитлер «поистине проникнулся духом этой оперы... И после спектакля случилось так, что мы ходили взад и вперед между нашими домами, пока я не начинал зевать и глаза мои едва не закрывались» [3, с. 81].

В феврале 1908 г. Гитлер переехал в Вену, где «у него обычно не хватало денег на еду. Но даже если они у него были, он предпочитал голодать и тратить их на билет в театр» [3, с. 28]. Вместе с Кубичеком они посещали главным образом Венский придворный театр. Они экономили на плате за гардероб и поэтому оставляли шляпы и пальто дома, даже если погода была холодной. Так как приятелям ни разу не удалось достать самые дешевые билеты на стоячие места, то приходилось платить за билет по 2 кроны, «а это куча денег, если подумать о том, что у Адольфа после платы за комнату оставалось 15 крон на целый месяц». Даже такие билеты приходилось доставать, потому что их продажа начиналась только за час до начала спектакля. «Заполучив наконец билеты, мы должны были мчаться к стоячим местам, которые, к счастью, располагались недалеко от касс, – вспоминает Кубичек. – Они находились ниже имперской ложи, и оттуда было отлично слышно». Стоячие места отличались двумя недостатками. Во-первых, из-за тесноты «студенты, молодые служащие и ремесленники наступали друг другу на ноги». Во-вторых, на стоячих местах обычно собирались клакеры, аплодисменты и выкрики которых мешали зрителям [3, с. 191-192].

По данным австрийской исследовательницы Бригитты Хаман, только в июне 1908 г. в Венском придворном театре девять раз давали оперы Вагнера [8, с. 81]. Не удивительно, что Гитлер видел почти все: «Летучий голландец», «Тангейзер», «Тристан и Изольда», «Кольцо Нибелунга», «Парсифаль». «Лоэнгрин» и «Мейстерзингеров» он посмотрел по десять раз, причем первую оперу знал наизусть, а вторую постоянно цитировал [3, с. 194]. «Высшим оперным достижением он считал финал “Гибели богов”, – пишет Иоахим Фест. – Всегда, когда в Байройте в огне крушился под звуки взрыва музыки храм богов, он в темноте ложи взволнованно целовал руку

сидящей рядом с ним внучке композитора (Вагнера. – А. Е.) Винифред» [7, с. 58]. В 1925 г. Гитлер заявил: «Творчество Вагнера включает в себе все то, к чему стремится национал-социализм» [2, с. 243]. Время от времени Гитлер смотрел и другие оперы, «но они не значили для него так много, как оперы Вагнера». Из современных пьес он видел «Весеннее пробуждение» Франка Ведекинда и «Маэстро из Пальмиры» Вильбрандта, из классических – «Бал-маскарад», «Трубадура», «Риголетто», «Травиату», «Разбойников», «Вильгельма Телля» и «Минну фон Барнхельм». Он хорошо отзывался только об «Аиде» и «был очень взволнован» после просмотра в венском Бургтеатре «Фауста» с Йозефом Кайнцем. Гитлер прочитал «Божественную комедию» Данте и пьесы Ибсена, «которые не произвели на него большого впечатления» [3, с. 189]. «Ни Гуно, чью “Маргариту” он считал вульгарной, ни Чайковский, ни Сметана не нашли у него одобрения... Он ничто не принимал во внимание, кроме обычаев Германии, чувств и мыслей немцев. Он никого не принимал, кроме немецких композиторов. Как часто он говорил мне, что гордится тем, что принадлежит к народу, который дал таких мастеров», – пишет Кубичек [3, с. 196-197].

Гитлер и сам пробовал сочинять пьесы, выбирая сюжеты из германской мифологии или немецкой истории. Ни одну из них он не закончил. Кубичек сохранил воспоминания только об одной из них, действие ее «происходило в Баварских горах во времена прихода сюда христианства. Люди, которые жили в горах, не хотели принимать новую веру. Напротив, они дали клятву убивать христианских миссионеров» [3, с. 160-161]. Много времени Гитлер потратил на оперу о кузнеце Виланде. Вдохновленный тем, что древнегерманская легенда о Виланде чем-то привлекла Вагнера, он пытался сочинить не только либретто, но и музыку. Однако «в один прекрасный день... ему пришлось отложить в сторону наполовину написанную оперу. Он все меньше и меньше говорил о ней и в конце концов перестал упоминать ее вообще. Наверное, тем временем для него стала ясна недостаточность его усилий» [3, с. 208].

В «Майн кампф» Гитлер уверяет, что «решил стать политиком» в конце 1918 г. [12, с. 243-244], однако, по свидетельствам современников, это намерение будущий нацистский вождь высказывал и раньше под влиянием оперы «Риенци». Кубичек рассказывает, как в 1906 г. после посеще-

ния театра Гитлер вместе с ним поднялся на гору Фрайнберг. «Воздействие оперы было, скорее, всего лишь внешним импульсом, который заставил его высказаться, – вспоминает Кубичек. – Подобно наводнению, прорывающему плотину, слова рвались из него наружу. Как по волшебству, он заставил появиться грандиозные, вдохновляющие картины собственного будущего и будущего его народа. До этого я был убежден, что мой друг хочет стать человеком искусства – художником или, возможно, архитектором... Но теперь он говорил о мандате, который он когда-нибудь получит от людей, чтобы вести их из рабства к вершинам свободы... Он говорил об особой миссии, которая когда-нибудь будет на него возложена» [3, с. 113-115]. Шпеер в 1938 г. стал свидетелем того, как Гитлер сказал Роберту Лео: «Я ведь не случайно открываю съезды партии увертюрой к “Риенци”. Дело не только в музыке. В возрасте двадцати четырех лет этот Риенци, сын трактирщика, убедил римский народ свергнуть порочный сенат, напомнив им о великом прошлом Римской империи. Когда в юности я услышал эту божественную музыку в театре Линца, у меня было видение, что когда-нибудь я тоже объединю Германскую империю и верну ей былое величие» [10, с. 106].

В нацистской Германии Рихард Вагнер был провозглашен «великим мастером германской музыки». Его произведения исполнялись на открытии съездов гитлеровской партии в Нюрнберге и на государственных похоронах, а на «Дне Потсдама» – открытии рейхстага в новом составе 21 марта 1933 г. – было дано представление «Мейстерзингеров» [2, с. 226-227]. 6 марта 1934 г. Гитлер присутствовал на закладке памятника Вагнеру в Лейпциге. Этот памятник получил статус «национального монумента», его исполнение было поручено скульптору Эмилю Хиппу. Гитлер утвердил проект Хиппа, но памятник установить так и не удалось, как утверждал нацистский вождь, из-за противодействия обербургомистра Лейпцига Карла Герделера [10, с. 160].

С 1933 по 1940 г. рейхсканцлер Гитлер ежегодно был гостем Байройтского фестиваля и не пропускал ни одного премьерного спектакля. Фестиваль не попадал под компетенцию имперской палаты культуры, так как Гитлер сам принимал все важные художественные и организационные решения. Более того, он покровительствовал фестивалю, освобождая его от налогов и предоставляя субсидии из личных средств. Томас

Манн однажды назвал Байройтский фестиваль «придворным театром Гитлера» [14, с. 211]. «Без его финансовой поддержки Байройтский фестиваль едва ли удержался бы на плаву, – считает Шпеер. – Борман ежегодно раскошелывался на несколько сот тысяч, чтобы сделать фестиваль вершиной оперного сезона» [9, с. 219]. Возможно, Шпеер несколько преувеличивает – по современным данным, нацистский вождь выделял на каждый фестиваль из личных средств по 50 тысяч рейхсмарок [2, с. 251]. Когда в 1933 г. Винифрид Вагнер пожаловалась Гитлеру, что билеты на представления фестиваля продаются очень плохо, по его указанию их стали покупать штурмовые отряды, Национал-социалистическая женская организация, Национал-социалистический союз учителей и другие дочерние организации нацистской партии. В сезон 1934 г. только министерство народного просвещения и пропаганды приобрело 11 300 билетов на сумму 326 тысяч рейхсмарок [15, с. 262].

Став рейхсканцлером, Гитлер пытался приобщить к искусству партийную элиту. В сентябре 1933 г. по случаю открытия партийного съезда для делегатов в Нюрнбергской опере давали «Мейстерзингера» с ансамблем Берлинской государственной оперы под управлением Вильгельма Фуртвенглера. Приглашения и билеты получали свыше тысячи представителей партийной верхушки. К крайнему раздражению диктатора, зал оказался почти пустым. «Каждый, наверное, надеялся на то, что другой выполнит свой партийный долг и высидит всю оперу», – вспоминал Шпеер. Гитлер заявил, что «нет ничего более оскорбительного и тяжелого для актера, чем играть перед пустым залом», и распорядился выслать наряды с заданием привести в оперу высоких партийных функционеров с их квартир, из пивных и ресторанов. Однако зал заполнить не удалось, а на следующий день «в оргкомитете рассказывали множество смешных историй о том, где и при каких обстоятельствах взяли отсутствовавших». Тогда Гитлер попросту приказал всем партийным руководителям присутствовать на праздничном спектакле. Приказ был выполнен, однако нацистские руководители явно скучали и засыпали, а скупые аплодисменты не соответствовали блистательной постановке. Поэтому с 1935 г. делегатов-партийцев заменили гражданской публикой, которая должна была приобретать билеты по высокой цене [9, с. 101-102].

По-иному смотрел на ту же ситуацию личный фотограф Гитлера Генрих Гофман, который, в отличие от Шпеера, не был поклонником оперы, но посещал фестивали в Байройте: «Для Гитлера этот фестиваль был отдыхом – также он надеялся, что делает тем самым что-то хорошее для своей свиты, когда он приглашал их на неделю или даже больше в Байройт. Входные билеты он оплачивал из собственного кармана. Но не для каждого приглашение Гитлера было радостью... Получалось так, что гости Гитлера, которые не являлись поклонниками музыки Вагнера, намного больше наслаждались теми днями, когда не было представлений, чем прослушиванием “Парсифаля” или “Сумерек богов”. Тех, кто по долгу службы должен был сидеть рядом с Гитлером – в униформе или смокинге – в ложе Вагнеров, трудно было упрекнуть в том, что часто в невыносимую жару они засыпали прямо под звуки оперы. Из соображений безопасности каждый из них следил друг за другом, чтобы вовремя толкнуть в бок и заглушить первые звуки храпа. Несомненно, что спектакли, открывающие фестиваль, проходили очень торжественно и были просто блестящими. Но уже спустя несколько дней “уставшие от Вагнера” ожидали возможности, чтобы убежать с фестиваля на день или два... Перед закрытием фестиваля мы все снова были в театре. Наше отсутствие никогда не бросалось в глаза» [13, с. 139-141].

Если не считать фестиваля в Байройте, Гитлер посещал театры очень редко. Исключение составляли постановки оперетт, особенно новые постановки «Летучей мыши» и «Веселой вдовы». Шпеер утверждает, что «Летучую мышь» Гитлер посмотрел в разных городах Германии пять или шесть раз. «Любил он к тому же и “легкий жанр”, несколько раз ходил в “Зимний сад” – берлинское варьете, ходил бы наверняка и чаще, но как-то стеснялся. Иногда он посылал вместо себя своего мажордома, чтобы поздно вечером, глядя в программку, выслушать рассказ о том, что было. Несколько раз ходил он также в театр “Метрополь”, где давали оперетты-ревю с множеством полураздетых “нимф” и убогим содержанием» [9, с. 194].

В последний раз Гитлер побывал на представлении «Гибели богов» в Байройте в июле 1940 г., а потом только говорил о том, что ему очень хочется посетить театр «и снова быть человеком среди людей», но «из-за этого пьянчуги» (Черчилля. – А. Е.) ему приходится вести войну [7, с. 284]. Позднее он еще раз сослался на войну

как препятствие для посещения театра: «Я уже пять лет, как отрешился от другого мира: не бываю в театре, не посещаю концертов, не смотрю фильмов. Я живу одной-единственной задачей – вести эту борьбу, потому что я знаю: если за ней не стоит натура с железной волей, то выиграна эта борьба быть не может» [11, с. 615-616].

Став рейхсканцлером, Гитлер поддерживал молодых театральные деятели, принимал важные для театральной жизни решения и «всегда вмешивался в назначения на все важные посты в театре» [10, с. 123]. Например, 27 июля 1937 г. он обсуждал с Геббельсом параграф 175 Уголовного кодекса, который предусматривал ответственность за гомосексуальные отношения. «Фюрер неумолим, – записал Геббельс в дневнике. – Нам нужно очистить от этого и театр тоже. Основательно». На следующий же день Геббельс беседовал на эту тему с руководителем Байройтского фестиваля Винифред Вагнер: «Камер-певцу Янсену (баритон Герберт Янсен, участник фестивалей 1930-1937 гг. – А. Е.) вменен параграф 175. Пока что отсрочили. Но Байройту не повезло. Здесь надо действовать метлой». Внучка композитора, по словам Геббельса, была «в замешательстве» и согласилась с тем, что «так дальше продолжаться не может» [2, с. 256]. 7 июня 1941 г. Гитлер «выразил желание, чтобы драма Фридриха фон Шиллера “Вильгельм Телль” впредь не ставилась больше в театрах и не включалась в школьные программы для чтения и изучения». Геббельс и министр образования Бернхард Руст были немедленно поставлены в известность о решении «фюрера» [4, с. 76]. В феврале 1942 г. в частной беседе рейхсканцлер заявил, что в Германии мало театральных художников, поэтому их следует освободить от военной службы. «Десятки тысяч людей могут послужить своему народу лишь тем, что пойдут на фронт. Но что там делать художнику? Его просто пристрелит какой-нибудь русский идиот. Сколько у нас освобожденных от военной службы, велика ли беда, если получают бронь еще 500-600 талантов» [4, с. 86]. Автору не удалось выяснить, были ли театральные художники освобождены от службы в вермахте.

Интерес Гитлера к театру не был секретом для его окружения и часто использовался для достижения политических целей или решения личных вопросов. Приближенные добивались аудиенции у «фюрера», используя как приманку упоминания о снимках театральных декораций какого-нибудь нового спектакля, желательно Вагнера,

или какой-нибудь оперетты [9, с. 191]. Удачный подарок, связанный с театром, мог обеспечить благорасположение «вождя». Не случайно по случаю 50-летнего юбилея промышленники подарили Гитлеру сундук с оригиналами некоторых партитур Рихарда Вагнера. Среди них были переплетенная четырехтомная рукопись «Риенци» и партитуры «Золота Рейна» и «Валькирии». «Особенный восторг у Гитлера вызвала оркестровая зарисовка для “Тибели богов”»; он показывал собравшимся гостям то один лист, то другой, делая замечания со знанием дела» [10, с. 124]. Стоимость подарка составляла около 1 млн рейхсмарок [2, с. 257]. Гитлер и сам воспользовался своим увлечением театром для конструирования собственной биографии: наряду с рисованием, посещение театра «укрепляло во мне глубокое отвращение к той профессии (чиновника. – А. Е.), которую выбрал для меня мой отец» [12, с. 15].

Рейхсканцлер Гитлер находил время для разработки театральных декораций. «Однажды в рейхсканцелярии Гитлер приказал принести из своей спальни аккуратно выполненные, раскрашенные цветными карандашами чертежи оформления сцены для всех действий “Тристана и Изольды”»; он велел передать их Арндту для вдохновения. В другой раз он вручил Арндту серию набросков для сцен из “Кольца Нибелунгов”. За обедом он с гордостью рассказал нам, что каждую ночь в течение трех недель работал над этими набросками. Меня это очень удивило, потому что в тот момент у Гитлера был особенно напряженный график... Когда Арндту поручили оформление оперы “Мейстерзингеры”, которая должна была открывать партийный съезд, Гитлер снова проявил живой интерес к мельчайшим деталям, обдумывая, какое освещение лучше всего подойдет для сцен под луной в конце второго акта. Он впал в экстаз от великолепных цветов, которые выбрал для финальной сцены на лугу мейстерзингеров, и от очаровательных домиков с остроконечными крышами напротив мастерской башмачника Ганса Сакса», – вспоминает Шпеер [10, с. 122].

Немало времени Гитлер тратил и на работу над эскизами театральных зданий. Из 125 гитлеровских эскизов, сохранившихся у Шпеера, наброски зданий театров составляли четвертую часть [9, с. 210]. По словам того же Шпеера, нацистский вождь «питал почти маниакальную страсть к строительству оперных театров». Он решил, что в каждом более-менее крупном горо-

де должно быть не меньше двух театров. Все существующие здания были построены до Первой мировой войны, говорил он, хотя население крупных городов за этот период увеличилось втрое. «Мы повсеместно построим оперные театры. Опера служит народу; значит, театры должны быть просторными и иметь места для народных масс, причем по низкой цене. Молодежь надо привести в оперу. Не с восемнадцати лет, а намного раньше. Тогда они до старости останутся верными поклонниками оперы. В Берлине я хочу построить как минимум пять новых оперных театров в разных районах города» [10, с. 113-114].

Летом 1936 г. Гитлер приказал «полностью обновить и восстановить» театр в Аугсбурге, заявив гауляйтеру и бургомистру, что оплатит расходы из собственных средств и передает в распоряжение городских властей «своего оперного архитектора» доктора Баумгартена. «Вы должны привести все в превосходное состояние, – дал он поручение гауляйтеру и бургомистру. – Театр – это мерило культуры города и цивилизации» [10, с. 110]. Мюнхену он пообещал «подарить» самый большой оперный театр в мире на пять тысяч мест [4, с. 111]. Гитлером была разработана и программа строительства театров в Линце, обоснованная тем, что «нам очень не хватает театральных зданий». «Фюрер» утверждал, что до сих пор «театрам – в отношении к количеству жителей – явно уделяли недостаточное внимание». Между тем в одном только Берлине «нужно иметь по меньшей мере 4-5 оперных театров. Если их разумно разместить, они все будут переполнены. Оперетта, опера и драма должны быть представлены первоклассными театрами с высокими ценами» [4, с. 83]. Гитлер запланировал театр в Доме фюрера – гигантском дворце в центре Берлина площадью два миллиона квадратных метров. «Для театра на четыреста мест, подражание княжеским дворцовым театрам барокко и рококо, была предусмотрена современнейшая сценическая техника» [9, с. 227]. В апреле 1943 г. рейхсканцлер все еще продолжал мечтать о том, как построит в Линце новый оперный театр: «...мы уже нашли первоклассный оркестр для оперы, оркестр Св. Флориана; Йохум сделает его одним из лучших в мире». В условиях ориентации всех ресурсов Германии на ведение войны Шпеер расценивал эти рассуждения «вождя» как «детскую игру в кубики, только с большим размахом» [10, с. 199].

Очень тяжелое впечатление на Гитлера производили сообщения о массированных воздушных налетах англо-американской авиации, которые начались осенью 1943 г. Его удручали «не столько огромные потери среди населения или гибель целых жилых кварталов, сколько сообщения о разрушении архитектурных шедевров, и в первую очередь зданий театров... Он сразу же требовал приступить к восстановлению сгоревших зданий театров». Но так как Гитлер никогда не интересовался ходом восстановительных работ, то ценой огромных затрат театральные здания были заново отстроены только в Берлине и Мюнхене. Нацистский вождь «демонстрировал поразительное незнание истинного положения вещей и подлинных настроений населения, когда в ответ на все возражения безапелляционно заявлял: “Среди населения нужно поддерживать хорошее настроение, и именно поэтому его никак нельзя лишать возможности ходить в театр”» [9, с. 409].

Театр нередко становился предметом рассуждений Гитлера в узком кругу приближенных. Его оценки имели дилетантский характер, а приводимые им сведения не соответствовали действительности. Например, 22 июля 1941 г. он заявил, будто «Советы... пытались, улучшив условия жизни актеров и режиссеров своих крупнейших театров, создать им возможности для нормальной творческой работы. Так, актрисы – это единственные женщины в России, которые имеют право не только на столько-то и столько-то метров жилой площади, но и на отдельную комнату». Нацистский вождь утверждал, будто в Англии и Франции «нет оперы и нет театра, в котором работали бы так, как в любом из сотен немецких театров», Парижская опера «деградировала» [4, с. 468], а в Англии так скверно ставят Шекспира, как ни в одной другой стране [4, с. 27].

Мировоззренческим и политическим идеалом для молодого Гитлера стал Вагнер: у него нацистский вождь заимствовал некоторые идеологические постулаты, он был единственным, чье влияние на себя Гитлер признавал. «Порой Адольф... декламировал мне наизусть письма и записки Рихарда Вагнера или его сочинения, например, “Произведение искусства будущего” или “Искусство и революция”», – вспоминал Кубичек [3, с. 84]. Фест усматривает влияние Вагнера в том, что для Гитлера политические категории уступали перед соображениями эффектной постановки, политика значила не больше, чем

средства, с помощью которых нацистский вождь ее проводил, – «триумфы риторики, театральность демонстраций, парадов и партсъездов, спектакль применения военной силы в годы войны» [5, с. 150]. Кубичек обратил внимание на то, что, сочиняя пьесы, молодой Гитлер «придавал большое значение великолепию постановки». «За исключением драмы о появлении в Германии христианства я не могу вспомнить ни одной из этих пьес, – пишет Кубичек. – Помню лишь то, что все они требовали огромных постановочных затрат. Вагнер сделал привычной для нас идею вычурных постановок, но идеи Адольфа умяли все, придуманное этим мастером» [3, с. 183-184]. Об этом же говорит и Шпеер, рассказывая о Байройтских фестивалях: «Гитлер... проявлял способность судить обо всех музыкальных нюансах, но куда больше занимали его достижения режиссуры» [9, с. 194]. «Строго говоря, музыка была для него не более чем весьма действенным акустическим средством усиления театральных эффектов. Тут он не мог обойтись без нее, к драматургии без музыки он был безразличен», – констатирует Иоахим Фест [7, с. 58]. А бывший имперский фюрер молодежи Бальдур фон Ширах, находясь в Нюрнбергской тюрьме, вспоминал, «как его поразили удивительно глубокие познания Гитлера в сценическом искусстве; ему было интересно все: диаметр вращающейся сцены, подъемные механизмы и особенно осветительная техника. Он знал все виды осветительных систем и мог со знанием дела рассуждать об освещении определенных сцен» [10, с. 122].

С самого начала своей политической деятельности Гитлер приступил к выработке особого стиля своих публичных выступлений, который «отличался от традиционного проведения политических собраний, в первую очередь, своим театральным характером», соединял «постановочные элементы цирка и оперного театра с торжественным церемониалом церковно-литургического ритуала» [5, с. 245]. В Третьем рейхе организация массовых политических мероприятий по законам драматургии выполняла важную функцию – она обеспечивала манипулирование массовым сознанием и массовыми эмоциями, являлась заменой реального политического участия людей в жизни общества. Гитлер готовил свои выступления как театральный режиссер и выступал с трибуны как актер, а массовые мероприятия НСДАП организовывал как театральные представления. Руководствуясь личным опытом, полученным в театре, Гитлер разрабаты-

вал собственную методику пропагандистского воздействия на посетителей партийных митингов: «Попробуйте сходить в театр на дневное представление, скажем, в 3 часа дня и попробуйте сходить на ту же самую пьесу с тем же составом артистов на представление в 8 часов вечера, и вы поразитесь тому, насколько различно будет впечатление. Наблюдательный человек, способный отдавать себе отчет в своих собственных настроениях, сразу почувствует громадную разницу между тем впечатлением, какое получается от дневного, и тем впечатлением, какое получается от вечернего представления... Само время дня оказывает свое определенное влияние на зрителя» [12, с. 531].

«Напыщенное многословие» Вагнера оказало влияние на стиль гитлеровских публичных выступлений. Эрнст Ганфштенгль, десятки раз игравший для Гитлера произведения Вагнера, заметил, что «есть прямая параллель между конструкцией прелюдии к “Мейстерзингерам” и структурой его выступлений. Целое переплетение лейтмотивов, декораций, контрапунктов и музыкальные контрасты, и спор – все это точно отражается в рисунке его речей, которые являлись симфоническими по конструкции и заканчивались гигантской кульминацией, как пронзительный звук вагнеровских тромбонов» [1, с. 47].

Еще до прихода к власти Гитлер намеревался использовать театр как одно из средств политической пропаганды [12, с. 715]. Театр Веймарской республики он подвергал критике за «отравление народа» и отсутствие «патриотического воспитания народной массы». Результатами такой работы театра якобы являются низкая нравственность и «национальное безразличие» [12, с. 34]. Гитлер приписывал театру разлагающее влияние на нравственность молодежи, обвинял театр в содействии проституции, венерическим заболеваниям и, в конечном счете, в ослаблении германской расы: «Ведь в сущности вся наша теперешняя общественная жизнь является сплошным рассадником половых соблазнов и раздражений. Присмотритесь только к программе наших кино, варьете и театров и вы не сможете отрицать, что это далеко не та пища, в которой нуждается наше юношество». «Тяжелая атмосфера чувственности» имеет следствием распространение сифилиса и проституции. В театре нужно провести «очистительную работу», в результате которой он будет избавлен «от явлений распада и гниения», «от затхлого удушья современной эротике», «от всех противоестественных

и бесчестных пороков». Руководящей идеей этой «очистительной работы» должна быть «систематическая забота о сохранении физического и морального здоровья нашего народа. Право индивидуальной свободы должно отступить на задний план перед обязанностью сохранения расы». В этом состояла «великая моральная государственная и культурная идея», которой должны служить различные виды искусства, в том числе и театр [12, с. 278-279].

Модернистские направления в искусстве – кубизм и дадаизм – Гитлер называет «чумой», «сумасшествием», «болезнью» и заявляет, что «тот день, когда такого рода искусство нашло бы себе широкое признание, стал бы роковым для всего человечества. В этот день можно было бы сказать, что вместо прогресса умственного развития человечества начался его регресс. Все страшные последствия такого развития трудно себе даже представить». «Затяжной период гниения» немецкой культуры, который вел ее к неминуемой гибели, Гитлер датирует началом XX в. «Во всех областях культуры мы как будто уже перешли свой высший пункт и находимся на путях регресса. Наш театр самым очевидным образом шел вниз и еще в довоенной Германии он совершенно исчез бы как фактор культурного развития, если бы наши государственные театры не оказали тогда некоторого сопротивления протуированию искусства. Если отвлечься от этих и некоторых других исключений, то придется прийти к убеждению, что наша сцена упала так низко, что лучше бы народу совершенно перестать посещать этакий театр. Ведь совершенно неслыханно уже одно то, что в эти “храмы искусства” мы не могли вообще пускать свою молодежь, о чем пришлось открыто заявить в более чем странных плакатах: “для молодежи таких-то возрастов вход воспрещен”. Подумайте только, ведь главной задачей этих храмов искусства должно было явиться в первую очередь воспитание молодежи! Ведь не для того же существуют театры, чтобы услаждать пресыщенных жизнью старичков. И вот мы дожили до того, что стали необходимыми такие предосторожности. Что сказали бы великие драматурги старых времен по поводу таких “мер предосторожности”, а главное, по поводу таких условий, которые сделали необходимым принятие таких мер? Как пламенно вознегодовал бы по этому поводу Шиллер! С каким возмущением отвернулся бы Гете!» [12, с. 283-284]

«Почти во всех областях искусства в особенности в театре и в литературе у нас на рубеже XX в. не только ничего не творили нового, но прямо видели свою задачу в том, чтобы подорвать и загрязнить все старое. Направо и налево кричали о том, что такие-то и такие-то великие произведения прошлого уже “превзойдены”, как будто в самом деле эта ничтожная эпоха ничтожных людей способна была что бы то ни было преодолеть» [12, с. 287].

Упадок театра, как и искусства и общества, он связывал с евреями, которые, по его словам, «вносят разложение» в сферу театра, «извращают здоровые вкусы, разрушают все правильные понятия о красивом, возвышенном, благородном и хорошем, внушают людям свои собственные низменные идеалы» и тем самым «в культурном отношении ведут борьбу против государства» [12, с. 358]. Гитлер утверждал, что знакомство с деятельностью еврейства в театре усилило его антисемитизм: «Достаточно было подойти к любому киоску, познакомиться с именами духовных отцов всех этих отвратительных пьес для кино и театра, чтобы ожесточиться против этих господ... Одобрительные театральные рецензии всегда относились только к еврейским авторам. Резкая критика никогда не обрушивалась ни на кого другого, кроме как на немцев» [12, с. 63]. Когда в 1925 г. Гитлер смотрел в Байройте оперу Вагнера «Кольцо нибелунга», его разозлило, «что партию Вотана исполнял еврей Шорр». Он считал это «осквернением расы». Фридриха Шорра, считал нацистский вождь, надо было заменить кем-то из «арийских» исполнителей: «Почему они не привезли из Мюнхена Роде? И потом, у них еще был человек совершенно выдающихся данных, камерный певец Браун» [4, с. 92].

Таким образом, увлечение нацистского лидера оперным театром не только оказало влияние на техники тоталитарного господства в Третьем рейхе, но и нередко отражалось на принимаемых фюрером и рейхсканцлером политических решениях. Интерес Гитлера к театру имел маниакальные черты и приводил к мелочной опеке над отдельными театрами. Репертуар театров, как и судьбы ведущих актеров, режиссеров, театральных художников, нередко зависели от прихоти и сиюминутного настроения нацистского вождя. Театр в нацистской Германии стал одним из средств индоктринации населения, насаждения в немецком обществе идеологии расизма, антисемитизма, национализма, формирования авторитарного мышления и культа вождя.

Библиографический список

1. Ганфштенгль Э. Гитлер. Утраченные годы. Воспоминания сподвижника фюрера. 1927-1944. Москва : Центрполиграф, 2007. 336 с.
2. Зигмунд А. М. Женщины Третьего рейха: Г. Борман, Л. Гейдрих, Ю. Митфорд, Х. Рейч, В. Вагнер, К. Рашер. Москва : АСТ: Астрель, 2005. 281 с.
3. Кубичек А. Фюрер, каким его не знал никто. Воспоминания лучшего друга Гитлера. 1904-1940. Москва : ЗАО Центрполиграф, 2009. 286 с.
4. Пикер Г. Застольные разговоры Гитлера. Смоленск : Русич, 1993. 496 с.
5. Фест, И. Гитлер: Биография : в 3 т. Пермь : Культурный центр «Алетейа», 1993. Т. 1. 368 с.
6. Фест И. Гитлер: Биография : в 3 т. Пермь : Культурный центр «Алетейа», 1993. Т. 2. 480 с.
7. Фест И. Гитлер: Биография : в 3 т. Пермь : Культурный центр «Алетейа», 1993. Т. 3. 544 с.
8. Хаманн Б. Гитлер в Вене. Портрет диктатора в юности. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. 568 с.
9. Шпеер А. Воспоминания. Смоленск : Русич ; Москва : Прогресс, 1997. 694 с.
10. Шпеер А. Шпандау: тайный дневник. Москва : Захаров, 2014. 528 с.
11. Heiber H. (Hrsg.). Hitlers Lagebesprechungen: Die Protokollfragmente seiner militärischen Konferenzen 1942-1945. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1962. 907 S.
12. Hitler A. Mein Kampf. 620. Aufl. München: Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., 1941. 782 S.
13. Hoffmann H. Hitler, wie ich ihn sah. Aufzeichnungen seines Leibfotografen. München, Berlin: Herbig, 1974. 232 S.
14. Mann T. Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955, ausgewählt und kommentiert von Hans Rudolf Veget. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005. 360 S.
15. Stunz H. R. Hitler und die «Gleichschaltung» der Bayreuther Festspiele. Ausnahmezustand, Umdeutung und sozialer Wandel einer Kulturinstitution 1933-1934 // Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte. 2007. Heft 2. S. 237-268.
- 1927-1944 / Je. Ganfshtengl'. Moskva : Centrpoligraf, 2007. 336 s.
2. Zigmund A. M. Zhenshhiny Tret'ego rejha: G. Borman, L. Gejdrih, Ju. Mitford, H. Rejch, V. Vagner, K. Rasher = Women of the Third Reich: G. Borman, L. Heydrich, Yu. Mitford, H. Reich, V. Wagner, K. Rasher. Moskva : AST: Astrel', 2005. 281 s.
3. Kubichek A. Fjurer, kakim ego ne znal nikto. Vospominaniya luchshego druga Gitlera = Fuhrer, no one knew him. The memories of Hitler's best friend. 1904-1940. Moskva : ZAO Centrpoligraf, 2009. 286 s.
4. Piker G. Zastol'nye razgovory Gitlera = Hitler's table-talks. Smolensk : Rusich, 1993. 496 s.
5. Fest, I. Gitler: Biografija : v 3 t = Hitler: Biography: in 3 volumes. Perm': Kul'turnyj centr «Aleteja», 1993. T. 1. 368 s.
6. Fest I. Gitler: Biografija : v 3 t = Hitler: Biography: in 3 volumes. Perm': Kul'turnyj centr «Aleteja», 1993. T. 2. 480 s.
7. Fest I. Gitler: Biografija : v 3 t = Hitler: Biography: in 3 volumes. Perm': Kul'turnyj centr «Aleteja», 1993. T. 3. 544 s.
8. Hamann B. Gitler v Vene. Portret diktatora v junosti = Hitler in Vienna. Portrait of a dictator in his youth. Moskva : Ad Marginem Press, 2016. 568 s.
9. Shpeer A. Vospominaniya = Memoirs. Smolensk : Rusich ; Moskva : Progress, 1997. 694 s.
10. Shpeer A. Shpandau: tajnyj dnevnik = Shpandau: secret diary. Moskva : Zaharov, 2014. 528 s.
11. Heiber H. (Hrsg.). Hitlers Lagebesprechungen: Die Protokollfragmente seiner militärischen Konferenzen 1942-1945. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1962. 907 S.
12. Hitler A. Mein Kampf. 620. Aufl. München: Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., 1941. 782 S.
13. Hoffmann H. Hitler, wie ich ihn sah. Aufzeichnungen seines Leibfotografen. München, Berlin: Herbig, 1974. 232 S.
14. Mann T. Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955, ausgewählt und kommentiert von Hans Rudolf Veget. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005. 360 S.
15. Stunz H. R. Hitler und die «Gleichschaltung» der Bayreuther Festspiele. Ausnahmezustand, Umdeutung und sozialer Wandel einer Kulturinstitution 1933-1934 // Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte. 2007. Heft 2. S. 237-268.

Referense list

1. Ganfshtengl' Je. Gitler. Utrachennye gody. Vospominaniya spodvizhnika fjurera. 1927-1944 = Hitler. The lost years. Memoirs of the associate of the Fuhrer.