

З. В. БОРОЗДИНОВА
 Государственный институт
 искусствознания,
 Москва, Россия

ZOYA BOROZDINOVA
 The State Institute
 for Art Studies,
 Moscow, Russia

ЗАХВАТ ВЛАСТИ В ТЕАТРЕ. «ШЛАГЕТЕР» Х. ЙОСТА НА НЕМЕЦКОЙ СЦЕНЕ 1930-х гг.

АННОТАЦИЯ

Спектакль «Шлагетер» (по одноименной пьесе Ханса Йоста), впервые поставленный в Прусском Штаатстеатре 20 апреля 1933 г., стал одной из первых премьер, сыгранных после «захвата власти» национал-социалистами 30 января 1933 г. Всего за неполных три месяца новый режим успел преобразить не только политическую, но и социокультурную ситуацию в Германии. Министерство пропаганды, созданное в марте того же года, контролировало репертуар немецких театров и их кадровую политику. Вписывая постановку в исторический контекст, автор статьи прослеживает трансформацию германской театральной эстетики. В спектакле «Шлагетер» намечилась смена парадигм: продолжая некоторые традиции экспрессионизма и политического театра, имеющего в Германии длинную традицию, постановка продемонстрировала черты только начавшего формироваться нацистского стиля. На сцену вышел новый герой – сильная личность, «фюрер», готовый пожертвовать жизнью ради блага своего народа, но жестокий по отношению ко всем несогласным. Метод реконструкции спектакля позволяет наиболее полно рассмотреть особенности работы режиссера, художника, исполнителей главных ролей и выявить форму того контакта, который установился между создателями спектакля и зрителями.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: театр, драматургия, немецкий театр, искусство тоталитаризма, нацизм.

SEIZURE OF POWER IN THE THEATRE. “SCHLAGETER” BY H. JOHST ON GERMAN STAGE 1930s

ABSTRACT

The play “Schlageter”, based on the eponymous drama by Hanns Johst and staged at the Prussian State Theatre in Berlin on April, the 20th, 1933, was one of the first premieres after the “seizure of power” by the National Socialists on January, the 30th, 1933. The new regime managed to transform Germany’s political and socio-cultural situation in less than three months. The Ministry of Propaganda, founded in March of the same year, had already controlled German theatres’ repertoire and personnel policy. By fitting the performance into a historical context, the author of the article traces the transformation of theatre aesthetics. The author outlines the change of paradigms started by the performance “Schlageter”. The show combined some old German both expressionism and political theatre traditions and the Nazi-style features that had just begun to form. The performance demonstrated the Fuhrer – a new hero with a strong personality. Fuhrer is ready to sacrifice his life for the good of his nation but he is very cruel towards all dissents. The article uses the “reconstruction of the Performance” method. It makes possible to study the peculiarities of the director’s, artist’s, and actor’s specifics of work. It reveals the form of the communication established between the creators of the performance and the audience.

KEYWORDS: theatre, drama, German theatre, totalitarian art, Nazism.

История театра долгое время была по преимуществу историей драматургии, одной из ветвей филологии. В начале XX в. немецкий филолог Макс Герман в работе «Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Возрождения» [1] предложил использовать метод реконструкции спектакля, переместив акцент внимания на собственно спектакль, то есть на пространственное и материальное воплощение текста пьесы. Этот метод по сути и отделил театроведение от филологии, сделав ее самостоятельной наукой.

Метод очень скоро получил распространение в отечественной науке: уже в 1914 г. В. Н. Всеволодский-Гернгросс в книге «Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче» [2] соединил теоретико-эстетический подход с конкретно-реконструктивным. Позже ленинградская театроведческая школа (отделение Государственной академии искусствознания), возглавляемая А. А. Гвоздевым, возражала против принципа вторичности спектакля по отношению к пьесе и занималась изучением специфики театра как художественной формы. Но уже в начале 1930-х гг. метод реконструкции спектакля стали называть проповедью буржуазной науки.

Во второй половине XX в. принципы реконструкции как части современной театроведческой методологии поддержали в Российском институте театрального искусства (ГИТИС).

Реконструкция спектакля, в представлении Германа и его последователей, должна была включать в себя максимально доступный объем материалов – текстовых (текст пьесы, режиссерские записи, рецензии, дневники, письма и воспоминания как непосредственных участников постановки, так и зрителей); иконографических (эскизы костюмов и декораций, фотографии, видеозаписи, афиши); аудиальных (музыкальная партитура, звуковое оформление). Реконструкция невозможна без исследования принципов и условий, среди которых театр, по словам современного немецкого театроведа Э. Фишер-Лихте, «функционирует как смыслообразующая система» [3, с. 81]. Производство театрального искусства должно быть встроено в комплекс исторических взаимосвязей.

В связи с вышесказанным именно метод реконструкции представляется наиболее плодотворным при изучении спектакля «Шлагетер», сыгранного, как уже упоминалось, 20 апреля 1933 г. на сцене Прусского Штаатстеатра. Анализ постановки и ее восприятия публикой позволяет проследить (насколько это возможно по имеющимся источникам), какой поворот сделала художественная история Германии с приходом к власти нацистов.

Проблема, стоящая перед исследователем театра эпохи нацизма, заключается в том, что архивы многих немецких (и особенно берлинских) сцен серьезно пострадали во время войны. Министерство пропаганды подвергалось воздушным налетам. Общий масштаб потерь с полной уверенностью оценить невозможно, но пробелы очевидны. Кроме того, архивы в конце войны уничтожались преднамеренно. Известно, что преданные режиму чиновники

сожгли огромное количество документов весной 1945 г., а впоследствии, во избежание процесса денацификации, выборочно «потеряли» еще тысячи страниц. К тому же огромное количество бумаг вывезли в США, что обусловило интерес американских исследователей к этой теме. Разобщенность документов зачастую делает невозможной прямую цитацию оригинала – газетной статьи, архивной записи – и требует обращения к источникам «второго порядка», то есть к фрагментам, опубликованным в работах других ученых.

ЗАХВАТ ВЛАСТИ В ТОТАЛИТАРНОЙ КУЛЬТУРЕ

30 января 1933 г. престарелый президент Пауль Гинденбург назначил Адольфа Гитлера, лидера самой сильной партии в рейхстаге, рейхсканцлером. Той ночью Берлин вспыхнул тысячами факелов – колонна приверженцев NSDAP прошла по Вильгельмштрассе и Унтер-ден-Линден. Тысячелетний рейх начался с впечатляющего шествия, с восторгом встреченного большей частью столичных жителей. Через 12 лет совсем другой огонь осветит берлинскую ночь: город будет погибать под бомбардировками союзников.

Несмотря на короткий срок существования, Третий рейх оставил в истории, в том числе в истории культуры, огромный отпечаток. Гитлеровский режим отличался небывалой активностью в социокультурной сфере. При тоталитарном режиме, когда эстетические предпочтения регулировались государством, проводились десятки тысяч культурных мероприятий: кинопоказов, спектаклей, концертов, фестивалей.

Насыщенная культурная жизнь Рейха стала предметом научного интереса еще в 1950-е гг., а в отечественной науке – в конце 1960-х гг. Если советские и восточногерманские исследователи уделяли большее внимание антифашистскому, подпольному искусству, противопоставляя его высокие гуманистические ценности деградации искусства официального [4, с. 22], то историки ФРГ, Великобритании и США сосредоточились именно на «государственном» искусстве. Исследователи собрали разнообразные документы, обличающие некомпетентность нацистского руководства в области искусства и одновременно доказывающие, что идея всеобъемлющего контроля нацистов над художественной жизнью Рейха была реализована на практике.

В 1960-е годы начали издаваться многочисленные мемуары актеров и режиссеров, творчески активных в эпоху Рейха. Их воспоминания очень фрагментарны – авторы обходят стороной «неудобные» вопросы, замалчивая свое участие в пропагандистских мероприятиях или, если это невозможно, оправдывая их. К сожалению, отсутствуют воспоминания людей театра, подвергшихся гонениям, но продолжающих жить в Германии.

Интерес ученых постепенно сместился от исследования политики нацизма в области культуры к более частным проблемам взаимоотношения режима и художников. Безусловно, важнейшим исследованием в области

нацистского искусства стала работа берлинских историков театра, выполненная под руководством Х. Ришбitera – «Театр в Третьем рейхе» (2000). Книга состоит из трех частей: эссе о театральной политике и ее конкретных проявлениях на примере крупнейших театров, анализ системы репертуара и обзор современной драматургии.

«ШЛАГЕТЕР». ИСТОРИЯ ПРЕМЬЕРЫ

20 апреля 1933 г. Адольф Гитлер впервые отмечал день рождения в статусе рейхсканцлера. Берлинские улицы пестрили свастиками, «Моя борьба» украшала чуть ли не каждую книжную витрину. Скромное торжество превратилось в настоящий национальный праздник: высокопоставленные функционеры и простые рабочие, соратники и сослуживцы спешили поздравить именинника. Закладывалась традиция подношений, длившаяся вплоть до самого краха Рейха. Впоследствии личный фотограф фюрера Г. Гофман напишет: «Ему дарили все, что только можно было себе вообразить: от деревянной фигурки, вырезанной каким-нибудь мальчишкой из Гитлерюгенда, до вязаного свитера, от превосходно выполненной модели Бергхофа (резиденции Гитлера в Баварских Альпах) до новинок известных фирм, от велосипедов до последней модели роскошного автомобиля. В таком же изобилии ему дарили съестные продукты и напитки, и в погребках трезвенника Гитлера чахли без внимания отборнейшие вина Рейна, Мозеля и Пфальца» [5, с. 200].

Прусский Штаатстеатр (до 1918 г. бывший, кстати, придворной сценой) к этому дню тоже подготовил подарок – премьеру год назад написанной пьесы Ханса Йоста «Шлагетер». Торжественный вечер почтили присутствием вице-канцлер Франц фон Папен, министры Йозеф Геббельс, Вильгельм Фрик и Вернер фон Бломберг, главный идеолог нацистской партии Альфред Розенберг, принц Август Вильгельм, глава полиции Магнус фон Левецов и целый ряд других видных чиновников и членов партии. Присутствовали также представители культуры – дирижер Вильгельм Фуртвенглер, композитор Макс фон Шиллингс, а также академики существенно обновленной Прусской академии искусств. Хозяином вечера был министр внутренних дел Пруссии, председатель рейхстага и покровитель Штаатстеатра Герман Геринг.

Не только автор, режиссер и артисты с волнением ожидали высокого гостя. Весь зал с приятным беспокойством вглядывался в обитую бархатом ложу до тех пор, пока не погасли лампы и не подняли занавес. Адольф Гитлер не пришел. Может быть, потому, что к драматическому театру был безразличен. Или не хотел рисковать, допуская, что событие, превращенное его присутствием в государственный акт, возможно станет провалом с художественной точки зрения. А быть может, фюрер не появился потому, что в 1933 г. еще предпринимал попытки сближения с Францией и опасался, что поддержка пьесы, очевидно направленной против недавнего врага Германии, вызовет международный скандал.

Так или иначе, он не пришел. Спектакль, однако, состоялся и имел большой успех. «Шлагетер» в Штаатстеатре – событие очень важное. Родившись через два с небольшим месяца после захвата власти, когда все идеалы Веймарской республики уже были подвергнуты стремительному пересмотру, спектакль стал, собственно, началом нацистского театра. Он первым фиксировал идеального героя – мученика и патриота, поднявшегося из народа лидера. Автор пьесы, Ханс Йост, занимавший в эти годы должность драматурга Штаатстеатра, начал свой путь в литературе с экспрессионистских пьес, в свое время даже пользовавшихся некоторой популярностью. Историк искусства Э. Браун называет Йоста представителем правого крыла этого художественного течения, развенчивая популярное заблуждение об обязательной «либеральности экспрессионизма» [6, p. 280]. Уже к середине 1920-х творчество Йоста приобрело националистический оттенок. В 1927 году в кельнском театре «Шаушпильхаус» сыграли его пьесу «Томас Пейн», названную критиком националистических взглядов Х. Вандершеком «первой политической драмой Новой Германии» – еще до наступления эры «Новой Германии» [7, s. 93]

С годами Йост превратился в убежденного национал-социалиста, вступил в партию и даже познакомился с Гитлером, которому и посвятил «Шлагетера», подчеркнув в посвящении «свое искреннее почитание и неизменную преданность» [8, s. 729]. В 1934 году Йост стал первым лауреатом только что учрежденной Премии по искусству и науке и был назначен на должность главы Палаты литературы. В 1935 году он вступил в SS, где впоследствии дослужился до высокого звания группенфюрера (генерала). Увлечшись партийной работой, драматург перестал писать для театра – «Шлагетер» остался его последней пьесой.

Незадолго до ставшей печально известной премьеры, в марте 1933 г., Йост опубликовал статью «Что такое культурбольшевизм? Задачи, стоящие перед немецким театром». В ней он провозглашал курс на очищение немецкой сцены от французских бульварных комедий, английских мелодрам и американских «боевиков». Большинство иностранных авторов, по его мнению, пренебрегали высшим назначением искусства – «правдивостью». На сцене будущего театра Йост видел классиков и современных драматургов, но тех, что «черпают силы из истории своего народа» [9, с. 313].

Главный герой пьесы – реальное историческое лицо, боец фрайкор¹ Лео Шлагетер, как сейчас бы сказали, террорист, осужденный французским военным трибуналом за саботаж и расстрелянный в 1923 г. Он был сыном фермера из Шварцвальда, в 1914 г. отправился на фронт добровольцем, после войны был лейтенантом запаса, жил в Берлине, в 1922 г. переехал в Рур. По Версальскому мирному договору, который воспринимался немцами как национальное унижение, Германия, как известно, должна была выплатить странам-победительницам значительные репарации. Вопрос репараций в 1920-е гг. для страны, пребывавшей после войны в тяжелом

¹ Фрайкор – полувоенное добровольческое патриотическое формирование. После Первой мировой войны так называли все реваншистские антибольшевицкие организации.

экономическом положении, стоял очень остро. В конце 1922 г. правительство Веймарской республики вместо денег заплатило Франции Рурским угольным бассейном, и на его территорию были введены французские войска. Рурские немцы всячески срывали поставки угля во Францию, самые дерзкие и отчаявшиеся взрывали железнодорожные пути. Французским властям удалось поймать семерых преступников, виновных в нарушении сообщения между Рурской областью и Францией. В числе осужденных оказался и Шлагетер.

Вначале, только попав под суд, Шлагетер считался фигурой незначительной (в это же время оккупационные власти судились с крупнейшими немецкими промышленниками Круппом и Тиссенем). Но смертный приговор, последующее отклонение ходатайства о пересмотре дела и помиловании, за которое выступали высокие представители католического духовенства, и казнь сделали его в глазах немцев мучеником и национальным героем.

Культ Шлагетера начал складываться еще в июне 1923 г., когда поезд, везший тело казненного в родной городок Шёнау, на каждой станции приветствовали националистические митинги. В 1931 году на месте захоронения, на пустоши близ Дюссельдорфа, открылся мемориал 142 «мученикам оккупации» Рура. Памятный камень и стальной крест с надписью «Германия должна жить / Даже если нам придется умереть» располагались в углублении, к которому амфитеатром спускались ступени. В день открытия памятника после театрализованной церемонии с возложением цветов местный градоначаль-

ник произнес торжественную речь, завершившуюся словами: «Его [Шлагетера. – З. Б.] последним свершением было примирение с Богом, его последним словом – приветствие Германии» [10, s. 37].

Структура мемориала говорила о том, что сделан он не столько как место поминовения, сколько как пространство для организованных массовых собраний. Амфитеатр под открытым небом уже немного напоминал тингплацы, где впоследствии в форме уличного, площадного театра, тингшпиля², будет воспеваться единство немецкого народного сообщества (Volksgemeinschaft).

Йост понимал национальное единение как категорию мифическую, сверхчувственную – одновременно этническую и политическую. Он верил, что изображение сплоченности на сцене может подсказать гражданам страны правильный вектор поведения в реальной, повседневной жизни. В эссе 1928 г. «Путь и труд» драматург утверждал, что театр является местом культа. Как Мартин Лютер (о котором Йост, кстати, написал ранее пьесу «Пророк»), он полагал, что религия связана с национальным самосознанием, и требовал от театра «политического сообщества верующих» [11, s. 122]. И, как Гитлер, верил в силу звучащего слова: «Революция

² Тингшпиль – разновидность массового театра. Термин впервые использовал театровед Карл Ниссен в 1930 г., опираясь на древнегерманскую традицию культового посвящения с элементами театральных действий. Для тингшпиля характерно участие как профессиональных актеров, так и любителей. Представления давались на открытых площадках вне городов (тингплац). Сюжеты представлений чаще всего были связаны с германскими мифами и легендами. Тингшпили часто включали в себя демонстрации искусства верховой езды, элементы цирка, реконструкцию битв, парады, хороевое пение.

рождена факелом слова, зажженным над толпой, а не изливаниями, подобными лимонаду, эстетствующим авторов и салонных героев» [12, с. 6].

Согласно Йосту, драматург не обязательно должен быть христианином, но он должен быть благочестивым. Он «должен разделять образ мысли своего народа», видеть в народе силу, которая ближе всего народному представлению о божестве. «Только в этой живой связи между поэтом и нацией возникает истина, добро и красота», – резюмировал автор эссе [11, с. 39].

В народном сообществе должна была появиться и новая личность – лидер, единственный способный не только диагностировать³, но и преодолеть протрацию и аморфность Веймарской республики. Поэтому Шлагетер из реального посредственного и даже не слишком добропорядочного молодого человека, зарабатывавшего на жизнь среди прочего продажей информации польским спецслужбам, а на суде, чтобы спастись, предавший единомышленников, превращается в пьесе в идеального героя-патриота, первого солдата Третьего рейха. Йосту было важно показать, что такой герой – обычный немецкий парень, каких тысячи, благодаря воле, вере и преданности родине смог выковать из себя настоящего героя.

Вся пьеса насквозь пронизана идеологическими спорами о судьбах Германии. Политическая дискуссия возникает с самой первой сцены. Спустя пять лет после окончания войны спорят прилежный 25-летний студент экономического факультета Лео Шлагетер и его друг Фридрих Тиман, когда-то однополчанин, а теперь – университетский товарищ. Для Шлагетера Первая мировая осталась в прошлом, заключенный мир, вне зависимости от того, нравится он ему или нет, поставил точку в его солдатской жизни. Теперь он гражданское лицо, студент, заинтересованный исключительно в успешном завершении учебы. Тиман же горячо протестует против такой позиции, будучи не в силах забыть о недавней мировой войне и о том позоре, каким она закончилась для Германии. При одном только упоминании о нынешнем правительстве, не сумевшем противостоять унижениям Версальского мира, Тимана охватывают отчаяние и гнев. Никакое образование не имеет смысла, когда родина страдает от оккупации, – убеждает он друга. Воспламененный его пылкой речью, Шлагетер тут же решает бросить университет. Он вдохновлен советской моделью революции, но и в этом вопросе пылкому Фридриху удастся переубедить его: бороться нужно за новую, не похожую на другие страны Германию, но прежде всего необходимо вернуть немцам Рур. И Шлагетер принимает решение войти в группу диверсантов.

Шлагетер и его товарищи чувствуют себя брошенными, одинокими, а все, что существует вокруг, полагают бессмысленным: «Мы вообще не в Германии. . . мы живем за фасадами потемкинских деревень. . . мы здесь инородные тела», – констатирует герой [13, с. 54].

Начинается процесс взросления героя. Влияние экспрессионизма в структуре пьесы отражается в скудности

3 Тип «ищущего» героя был популярен в националистической литературе 1920-х, достаточно вспомнить Михаэля из одноименного романа Йозефа Геббельса или заглавного героя книги Отто Брюса «Бранд».

внешнего действия, в лаконизме и резкости реплик, в «криках» и в том, как представлен сам Шлагетер. Но это герой уже более кроваваден и жесток, чем персонажи экспрессионистских пьес. Возлюбленная Шлагетера Александра, сестра Фридриха, тоже проходит серьезный путь возмужания. Преодолев свои «эгоистические побуждения» любящей женщины и понимая, что интересы нации выше личных, она «благословляет» Шлагетера на участие в опасных для жизни подрывных актах ради спасения родины. Александра в пьесе – нацистский идеал арийской женщины: некурящая, непьющая домохозяйка и, конечно же, блондинка, как, собственно, и положено настоящей немке.

В «Шлагетере» автор поставил перед собой непростую задачу – примирение нацистской и армейской элит. В реальности 1933 г. военные, особенно занимавшие высокие посты, относились к партии рейхсканцлера без энтузиазма. Генерал Х., явно симпатизировавший Шлагетеру, но не перешедший на его сторону, нужен был драматургу для доказательства приоритета государства перед личными интересами. Беда только в том, что Веймарская республика такой преданности недостойна. Сам Шлагетер готов принести себя в жертву родине, но не презираемому им государству: «Я слышал, ваше превосходительство, что официальная Германия не желает общаться с нами, – заявляет он генералу. – Мы объявлены вне закона. Я сам себя признаю преступником. Я отказываюсь быть героем вашей родины» [13, с. 64].

Ответственность за поражение в войне драматург снимал с армии, с кайзера, в широком смысле – с империи, целиком и полностью перекладывая ее на плечи правительства республики. Эта идея «удара в спину» (Dolchstoßlüge⁴), одна из основополагающих для Рейха, развивалась в пьесе изошренно. Йост убеждал зрителя в ошибочности демократических принципов, доказывая некомпетентность, продажность, лицемерие Веймарского режима. Развращенными, властолюбивыми, до смешного нелепыми карьерастами, совершенно безразличными к бедам своего народа, показаны в драме

два социал-демократа, занимающие значительные государственные должности. В спектакле их кабинет, украшенный декоративными безделушками и стоящими в беспорядке тут и там полупустыми бутылками ликера, выглядел не как пространство для сосредоточенной работы, а, скорее, как комната отдыха. То, как художником Бенно фон Арентом был решен интерьер кабинета, выразительно свидетельствовало об отношении обитателей кабинета к своей столь ответственной и важной работе.

Но дело не только в политиках. Йост также обвинял во всех бедах Германии ученых, «разбрызгивающих чернила», и капиталистов, «которые вместо пулеметов и гранат оперируют перьевыми ручками и биржевыми котировками» [13, с. 12]. В предпринимателях он высмеивал недалекость: они так старались побыстрее

4 В 1917 году в Берлине и других крупных немецких городах бастовали заводские рабочие, большие не желавшие терпеть голод и нищету и призывающие правительство заключить «мир любой ценой». Армейское руководство называло их «братьями-убийцами» и утверждало, что все протесты оплачены «большевиками-иудеями». Так постепенно начала складываться теория заговора об «ударе ножом в спину».

разжиться марками, что допустили мировой финансовый кризис. Драматург подчеркивал (не презирая, впрочем, богатство), что деньги – это все-таки ложные ценности. «Фондовый рынок как поле битвы, доллар как боевой клич! Насколько благороден в сравнении со всем этим пулемет!», – восклицал Шлагетер. «Когда я слышу слово “культура” – я снимаю свой браунинг с предохранителя!», – вторил ему своей, очень скоро ставшей знаменитой фразой Тиман [13, s. 14].

Ближе к финалу пьесы начиналась активная подготовка к взрывам. И это уже было не просто фронтовое братство, а маленькая ячейка будущего единого народного сообщества, пока еще раздробленного политическими разногласиями, но уже действующего. В конце действия французы арестовывали бунтовщиков (в реальности – по доносу немецких жандармов). Последний, четвертый акт начинался с того, что голос по громкоговорителю сообщал о смертном приговоре для Шлагетера и длительных тюремных сроках для остальных. Финал пьесы и спектакля – казнь.

В Прусском Штаатстеатре над спектаклем работали тогдашний интендант режиссер Франц Ульбрих и сценограф Бенно фон Арент. По воспоминаниям актера Бернхарда Минетти, Ульбрих был «честный, безвредный человек, совсем не политический фанатик, но робкий и с безнадежно устаревшим взглядом на искусство» [14, s. 139]. При других обстоятельствах берлинская критика отнеслась бы к нему с немилосердной строгостью, но он счастливо угадал момент, когда все театральные эксперименты Веймарской республики были подвергнуты пересмотру.

Главную роль играл Лотар Мютель – член нацистской партии, искренне веривший в правоту своего героя. В его исполнении собранность, жесткость, решительность Шлагетера сочеталась с озлобленной желчностью Тимана (эту роль исполнял Файт Харлан, будущий режиссер скандально известного антисемитского фильма «Еврей Зюсс»). Мютель играл лидера, имеющего право вести за собой. Если в начале пьесы ищущий, тревожный Шлагетер напоминал скорее мятущегося героя экспрессионистов, то в постановке Ульбриха «неизвестный солдат, который вышел из окопов Ипра», сразу приобретал большое сходство с фюрером – не внешне, но по существу: он решительно преодолел сомнения и, видя, что никто не готов возглавить движение, брал всю ответственность на себя. Зрители неизбежно проводили параллели и делали выводы: в Шлагетере им виделся пророк нынешнего Мессии, который своей благословенной рукой укажет путь в новую счастливую Германию.

Рядом с молодыми и пламенными исполнителями, пламенными приверженцами нацизма, на сцене Штаатстеатра оказался Альберт Бассерман, артист старой школы, обожаемый публикой. Он играл генерала Х. внушительным и мудрым военным, сочувствующим главному герою, но не позволяющим себе, давшему присягу служить государству, встать на сторону диверсантов. Своим талантом Бассерман «оживлял» диалог между генералом и Шлагетером, нередко перетягивая симпатии зрителей на свою сторону. У Йоста эта сцена выглядела довольно искусственной: похоже, что он ввел

фигуру генерала, чтобы придать пьесе иллюзию диалектического противостояния. Генерал у драматурга был человеком достойным, но вынужденным жить по законам своего времени.

Йост понимал, что нельзя строить пьесу исключительно на поголовном обвинении граждан Веймарской республики, ведь именно они составляли аудиторию театра. Автор отчетливо видел, что эпоха экспрессионизма кончилась и противопоставление героя-идеалиста серой бесчувственной толпе больше не работает. Сам Шлагетер в спектакле был не головорезом с квадратной челюстью, а сложным, изначально нерешительным человеком. С таким героем могли идентифицировать себя даже те, кто не разделял убеждений нацистов (а таких в 1933 г. было большинство). Если впоследствии многие другие нацистские драматурги будут исходить из предположения, что их зрительская аудитория всегда возмущалась политикой республики, то Йост проповедовал новую «веру» необращенным или, возможно, полуобращенным. Шлагетер сомневался и колебался, как сомневались и колебались в 1933 г. все политически умеренные немцы. Но он побеждал свои страхи и становился лидером, подавая зрителям пример.

Сценография первых трех актов напоминала натуралистический период немецкого театра, последний – был полон символов. В финальной сцене спектакля, сцене расстрела «первого солдата Третьего рейха», слышался шум двигателя, в полумраке зажигались два прожектора – имитация грузовика с подсудимыми и французскими солдатами. В центре возвышался деревянный столб, спиной к залу толстой веревкой был привязан к нему Шлагетер. Французский солдат бил его прикладом в колено, он падал. Шум затихал, на сцене и в публике воцарялось напряженное молчание. Смерть Шлагетера, написанная Йостом как отсылка к казни Иисуса неверующими в Него людьми, подтверждалась выразительностью финала спектакля. Сумерки, одинокий герой, привязанный к столбу спиной к залу – сценограф Арент хорошо разобрался в религиозных аллюзиях.

Французские винтовки направлялись в зал, и угрожали они уже не одному человеку, но всей Германии! Этот прием, это перешагивание через рампу сужало зазор между вымыслом и повседневной жизнью, между агитаторами и публикой, проповедником и его паствой. Освещение медленно гасло, занавес падал, наступала мертвая тишина – это увеличивало пространство для выражения эмоций, для шока, время для переживания только что увиденного. . . Затем в зале резко включался свет, и публика, уже эмоционально подготовленная, подхватывала начатую статистами за сценой «Песню Германии», затем «Песню Хорста Весселя». Зрители, как и задумывал автор, уходили со спектакля в необычном настроении – «драма растворилась в них, как волшебный эликсир» [15, s. 80].

Драматургу и создателям спектакля хотелось, чтобы немцы построили эмоциональную, а не рациональную связь с героем. Сочувствие, которое публика испытывала к Шлагетеру, должно было иметь продолжением стремление к активному изменению государственного строя. И никто

не должен был заметить, что выраженные героем политико-идеологические взгляды представлены как нечто само собой разумеющееся и что ни один из противников Шлагетера не предлагает серьезных контраргументов. Столкновения между Шлагетером и Тиманом, Шлагетером и Александрой, Тиманом и его отцом были очевидно искусственными, и исход их был предсказуем. Поэтому и расстрел воспринимался не как победа французской судебной власти, а как триумф национального героя. Послание драмы и спектакля – ни в коем случае не сожаление о несчастной участи партизан, но, напротив, воспевание патриотов, чья жертва была не напрасной, проложив дорогу созданию народного сообщества.

Относясь издевательски-насмешливо и с глубоким отвращением к Веймарской республике, автор прославлял ценности нацизма: Отечество, Государство, Народ и Сообщество, Фюрера, Расу и Дисциплину. Главный герой воплощал добросовестность, боевой дух, молодость, храбрость. Одновременно жестокий и сентиментальный (психологическая особенность нацизма, утвердившаяся позднее как характерная черта), он был героем-фанатиком, что воспевалось в новом государстве как правильное отношение к жизни, как норма поведения.

«Шлагетер», и пьеса, и спектакль, сыграли в год утверждения нацизма важную роль. Пробуждение патриотизма, полузабытого во времена экономического кризиса, было необходимо. Шлагетер и фюрер указывали путь в новую эпоху, в новое государство, который будет строить каждый член народного сообщества, вне зависимости от своей классовой принадлежности и уровня благосостояния. Этот посыл был адресован прежде всего молодым людям, потому что именно им надлежало стать строителями и защитниками нового Рейха. Не случайно девиз Гитлерюгенда звучал так: «Молодежью управляет молодежь». В спектакле культ молодости, даже юности проявлялся вполне отчетливо: среди соратников Шлагетера не было людей старше 30. Дочь тогдашнего американского посла в Германии Марта Додд в письме писателю Торнтону Уайлдеру рассказывала о нацистской молодежи как о веселых и преисполненных надежд людях: «Это вообще очень цельные и красивые люди, добрые, искренние, сильные, обладающие необузданной душой, утонченные, одаренные, готовые любить и умирать <...>» [16, с. 114–115]. Если даже зрители спектакля «Шлагетер» еще и не соответствовали подобным описаниям, то они должны были увидеть в характере героя идеальный тип, усвоить его и в конечном итоге подражать ему.

Спектакль стал воплощением «захвата власти» (Machtergreifung) в культуре и знаменовал, прежде всего, переломный момент в театральной политике. В прессе никакого открытого недовольства спектаклем не было по двум причинам: газеты левого толка к тому времени уже закрылись, а «центристские» находились под давлением нацистской партии, что вынуждало их проявлять осторожность. Вторая причина – фигура главного героя вызывала более-менее положительную реакцию: сам реально существовавший Шлагетер еще считался национальным героем.

«ШЛАГЕТЕР» И ИЗМЕНЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ПАРАДИГМЫ ГЕРМАНИИ

В 1933 году драма Йоста сама по себе воспринималась, скорее, как политический акт, чем как произведение искусства, поэтому неудивительно, что рецензенты концентрировались не на художественных особенностях постановки, а на ее содержании. Один из журналистов писал: «Шлагетер» схватил, разорвал, подавил старые ценности веймарского сценического искусства и сконцентрировал все внимание не на форме, а на содержании – на национальной революции в театре, на создании героического творческого сообщества <...> сверхличностного единства» [15, с. 84].

Политический театр в Германии имеет, как известно, более длинную и интенсивную историю, чем во многих других странах. Может быть, это объясняется тем фактом, что в немецких землях почти не было революций, и политика существовала, скорее, в философских трактатах и в искусстве, чем на улице.

Нацисты, ругая и оскорбляя Веймарскую республику, не стеснялись использовать ее театральные достижения, разумеется, переиначивая их для своих целей. Размышления Макса Рейнхардта о финансовой доступности спектаклей для рабочего класса и интеллигенции превратились у них в концепцию интеллектуальной доступности – эстетика тоталитаризма требовала «четких форм и смыслов, тотально подчиненных принципам идеологии» [17, с. 127]. Рейнхардтовские идеи о массовом театре, «театре пяти тысяч», о выходе за пределы традиционных театральных площадок нашли воплощение в постановках тингшпилей. Политический театр Эрвина Пискатора отозвался в «Шлагетере»: Йост стремился создать собственный тип политического театра, который по радикализму равнялся, а возможно, даже превосходил практику авангардных режиссеров Веймарской республики. В этом смысле его пьеса была нацистским эквивалентом «Бури над Готландом» Э. Велька.

Аудитория премьеры – травмированная нация, свидетели массовой гибели мирного населения от голода зимой 1918 г. Эти люди пережили поражение, распад своего государства, национальное унижение, оккупацию германских земель иностранными армиями, жаждущими мести, беспорядки на улицах, крах ценностей, разрушение традиций. Они годами существовали в режиме чрезвычайной ситуации и военного положения; а затем – не один, а два раза в течение десятилетия – массовое обнищание, сначала в результате гиперинфляции, а затем из-за Великой депрессии. Им, как ни одному другому народу в это время, необходима была вера в будущее. И спектакль щедро обещал им справедливое, стабильное общество.

Громко аплодируя «Шлагетеру», немцы не замечали, что приветствуют стратегию нового режима, где не будет дискуссий и аргументов, где закон отступит перед пылкой верой, где грубая сила победит вдумчивое размышление. Обещание стабильности и порядка манило. Вопрос о цене радикальных изменений уходил в тень мечты о великой Германии – страна приветствовала смерть культуры от пистолетного выстрела.

До 1934 года пьесу играли по всей Германии – в профессиональных и любительских театрах, записывали на радио. В 1935 году, когда Германия окончательно перестала соблюдать условия Версальского мирного договора, не встретив никакого противодействия со стороны других государств, пьеса сошла со сцены.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Герман М. Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса. СПб: Издательство РГИСИ, 2017. – 582 с.
2. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче. СПб: Типография Императорских театров, 1914. – 101 с.
3. Фишер-Лихте Э. Знаковый язык театра // Театроведение Германии: Система координат. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. С. 63 – 85.
4. Wardetzky J. Theaterpolitik im Faschistischen Deutschland. Berlin: Henschelverlag, 1983. – 398 p.
5. Гофман Г. Гитлер был моим другом. Воспоминания личного фотографа фюрера / Пер. Т. Шуликовой. М: Центрполиграф, 2007. – 304 с.
6. Braun E. Expressionism as Fascist Aesthetic // Journal of Contemporary History. 1996. No. 31.2. Pp. 273 – 292.
7. Wanderscheck H. Deutsche Dramatik der Gegenwart. Eine Einführung mit ausgewählten Textproben. Mit 12 Dichterbildnissen. Berlin: Verlagshaus Bong & Co, 1938. – 329 p.
8. Rühle G. Zeit und Theater: 1933 – 1945. Diktatur und Exil. Berlin: Propyläen Verlag, 1974. – 874 p.
9. Зачевский Е. А. История немецкой литературы времен Третьего рейха (1933-1945). СПб.: Крига, 2014. – 895 с.
10. Franke M. Albert Leo Schlageter. Der erste Soldat des 3. Reiches. Die Entmythologisierung eines Helden. Köln: Prometh Verlag, 1980. – 157 p.
11. Johst H. Ich glaube. Bekenntnisse. München: Langen – Müller, 1928. – 11 p.
12. Babendreier J. Anmerkungen zur bibliothekarischen Erinnerung an die Bücherverbrennung.

REFERENCES

1. German M. *Issledovanija po istorii nemeckogo teatra Srednih vekov i Renessansa* [Research on the History of German Theatre in the Middle Ages and the Renaissance]. Saint Petersburg: RGISI Publ., 2017. 582 p.
2. Vsevolodskij-Gerngross V. N. *Teatr v Rossii pri imperatrice Anne Ioannovne i imperatore Ioanne Antonoviche* [Theatre in Russia during the reign of Empress Anna and Emperor Ioann]. Saint Petersburg: Tipografija Imperatorskikh teatrov, 1914. 101 p.
3. Fisher-Lichte E. *Znakovyj jazyk teatra* [Sign language of the theatre]. In: *Teatrovedenie Germanii: Sistema koordinat* [Theatre science in Germany: Coordinate system]. Saint Petersburg: Baltijskie sezony Publ., 2004, pp. 63 – 85.
4. Wardetzky J. *Theaterpolitik im Faschistischen Deutschland*. Berlin: Henschelverlag, 1983. 398 p.
5. Gofman G. *Gitler byl moim drugom. Vospominanija lichnogo fotografa fjurera* [Hitler was a friend of mine. Memories of the Fuhrer's personal photographer]. Moscow: Centrpoligraf Publ., 2007. 304 p.
6. Braun E. Expressionism as Fascist Aesthetic. In: *Journal of Contemporary History*, 1996, no. 31.2, pp. 273 – 292.
7. Welch D. *The Third Reich: Politics and Propaganda*. London and New York: Routledge, 2002. 264 p.
8. Rühle G. *Zeit und Theater: 1933 – 1945. Diktatur und Exil*. Berlin: Propyläen Verlag, 1974. 874 p.
9. Zachevskij E. A. *Istorija nemeckoj literatury vremen Tret'ego rejha (1933-1945)* [The History of German literature during the Third Reich (1933-1945)]. Saint Petersburg: Kriga, 2014. 895 p.
10. Franke M. *Albert Leo Schlageter. Der erste Soldat des 3. Reiches. Die Entmythologisierung eines Helden*. Köln: Prometh Verlag, 1980. 157 p.

- URL: <https://www.yumpu.com/de/document/read/27423104/vortragsfassung-universitatsbibliothek-der-humboldt-universitat-zu-> [Accessed: 5th January 2020].
13. Johst H. *Schlageter*. Schauspiel. München: Albert Langen/Georg Müller Verlag, 1933. – 134 p.
14. Minetti B. *Erinnerungen eines Schauspielers*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1986. – 382 p.
15. Malcolm-Duncan-Williams M. *Die Nutzung von Theater als Propagandamittel im Nationalsozialismus zwischen 1933 und 1937 am Beispiel des Theaterstücks «Schlageter»*. Hamburg: Hochschule Mittweida, 2014. – 128 p.
16. Ларсон Э. *В саду чудовищ. Любовь и террор в гитлеровском Берлине*. М.: Карьера Пресс, 2014. – 512 с.
17. Колязин В. Ф. *Трауготт Мюллер – драма «каучукового человека»? (От сценария Пискатора до художника «Праздника дня рождения фюрера – 1935» и «Отелло» в прифронтовом Берлине) // Западное искусство. XX век. Тридцатые годы*. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 93 – 145.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бороздинова Зоя Викторовна – аспирант сектора Современного искусства Запада Государственного института искусствознания.

E-mail: Obmarcello1@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2013-1529

Borozdinova Z. V. *Seizure of Power in the Theatre. «Schlageter» by H. Johst on German stage 1930s*. // *Theater. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 1. С. 63 – 76.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-63-76

Статья поступила в редакцию: 21.09.2020

Принята к публикации: 14.02.2021

11. Johst H. *Ich glaube. Bekenntnisse*. München: Langen – Müller, 1928. 11 p.
12. Babendreier J. *Anmerkungen zur bibliothekarischen Erinnerung an die Bücherverbrennung*. Available from: <https://www.yumpu.com/de/document/read/27423104/vortragsfassung-universitatsbibliothek-der-humboldt-universitat-zu-> [Accessed: 5th January 2020].
13. Johst H. *Schlageter*. Schauspiel. München: Albert Langen/Georg Müller Verlag, 1933. 134 p.
14. Minetti B. *Erinnerungen eines Schauspielers*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1986. 382 p.
15. Malcolm-Duncan-Williams M. *Die Nutzung von Theater als Propagandamittel im Nationalsozialismus zwischen 1933 und 1937 am Beispiel des Theaterstücks «Schlageter»*. Hamburg: Hochschule Mittweida, 2014. 128 p.
16. Larson Je. *V sadu chudovishhb. Ljubov'i terror v gitlerovskom Berline* [In the monster's garden. Love and terror in Hitler's Berlin]. Moscow: Karjera Press, 2014. 512 p.
17. Koljazin V. F. *Traugott Mjuller – drama «kauchukovogo cheloveka»? (Ot scenografa Piskatora do hudozhnika «Prazdnika dnja rozhdenija fjurera – 1935» i «Otello» v prifrontovom Berline)* [Traugott Müller – a “rubber man” drama? (From the stage designer Piscator to the painter of the “Führer’s Birthday Celebration 1935” and “Othello” in front-line Berlin)]. In: *Zapadnoe iskusstvo. XX vek. Tridcatye gody* [The Western Arts. 20th century. Thirties]. Moscow: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya Publ., 2016, pp. 93 – 145.

ABOUT THE AUTHOR

Zoya Borozdinova – Postgraduate student of the State Institute for Art Studies, Department of Contemporary Foreign Art.

E-mail: Obmarcello1@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2013-1529

Borozdinova Z. V. *Seizure of Power in the Theatre. «Schlageter» by H. Johst on German stage 1930s*. In: *Theater. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 1, pp. 63 – 76.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-63-76

Received: 21.09.2020

Accepted: 14.02.2021