

На правах рукописи

Бороздинова Зоя Викторовна

**РЕПЕРТУАРНАЯ СТРАТЕГИЯ БЕРЛИНСКИХ ДРАМАТИЧЕСКИХ
ТЕАТРОВ (1933–1944)**

Специальность 17.00.01 – Театральное искусство

Автореферат на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2022

Работа выполнена на секторе Современного искусства Запада федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания».

Научный руководитель: Холмогорова Ирина Витальевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Высшее театральное училище (институт) имени М.С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России», ведущий научный сотрудник сектора Современного искусства Запада Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания».

Официальные оппоненты:

Некрасова Инна Анатольевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры зарубежного искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств».

Шарыпина Татьяна Александровна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой зарубежной литературы Института филологии и журналистики Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского».

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный гуманитарный университет».

Защита состоится 28 апреля 2022 года в 14:00 на заседании Диссертационного совета Д 210.004.04 при Государственном институте искусствознания по адресу: 125009 Москва, Козицкий пер., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: 125009 Москва, Козицкий пер., 5, и на сайте: <http://sias.ru/upload/iblock/784/Dissertatsiya.pdf>

Автореферат разослан « ____ » _____ 2022 года

Учёный секретарь диссертационного совета,

кандидат искусствоведения



Щербаков Вадим Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Приход в 1933 году к власти в Германии Адольфа Гитлера и провозглашение им нового государства, Третьего рейха, был началом следующей после Первой мировой войны – катастрофой общечеловеческого масштаба. Нацистский тоталитарный режим разработал агрессивную идеологию, перевернул все нравственные ценности, и уже через шесть лет шагнул за пределы Германии, развязав новую войну. Миллионы людей оказались жертвами гитлеризма, зло стало обыденностью и банальностью.

Просуществовав весьма непродолжительное (в масштабах истории) время – всего двенадцать лет, с 1933 по 1945 годы, – Третий рейх изменил весь европейский мир – политически, географически, экономически. Давно дана однозначная нравственная оценка агрессивной идеологии нацизма, но по сей день историки и политологи, социологи и психологи, культурологи и искусствоведы обращаются к разным аспектам жизни и творчества художников в Германии эпохи национал-социализма, пытаются понять истоки и специфику того, что ни в коем случае не должно повториться.

Агрессивная идеология, насаждавшаяся нацистами посредством мощной пропаганды, проникала во все сферы жизни; при этом существенно, что одним из важных её проводников была культура. Такое взаимопроникновение культуры и политики в принципе характерно для тоталитарных режимов, но для Гитлера, несостоявшегося архитектора и живописца, культура играла беспрецедентно важную роль.

Между тем, эстетические аспекты нацизма исследованы значительно меньше, чем экономические, военные и идеологические. В отечественном искусствознании **степень разработанности проблемы** представляется явно недостаточной. Восполнением этого пробела и обуславливается **актуальность исследования**. Существенную политическую роль в Третьем рейхе играл театр, возможно в силу его значительных пропагандистского потенциала.

Однако именно нацистский театр до сих пор исследован менее, чем другие виды искусства.

Объектом данного исследования является социокультурная ситуация в нацистской Германии в 1933–1944 годах; **предметом** – репертуарная стратегия, дающая наглядное представление о театральной жизни в целом и позволяющая делать более широкие обобщения, касающиеся социальной жизни и культурной политики. Особое внимание уделено двум театрам: Прусскому Штаатстеатру (Preußisches Staatstheater) и Дойчес Театру (Deutsches Theater). Хронологические рамки исследования обусловлены двумя датами: январь 1933 года – назначение Адольфа Гитлера канцлером Германии, сентябрь 1944 года – официальное закрытие всех немецких театров в связи с положением страны во Второй мировой войне. Реконструкция театральной жизни гитлеровской Германии на примере двух берлинских театров как самых репрезентативных сценических площадок обозначенного времени способствует объективности и доказательности исследования.

Цель исследования – наиболее полно изучить репертуарную стратегию, творческий и административный аспекты существования Прусского Штаатстеатра и берлинского Дойчес Театра в период национал-социализма. В более широком смысле данная тема затрагивает проблемы бытования культуры при тоталитарном государственном режиме.

Исходя из поставленной цели, были определены следующие **задачи**:

- исследовать систему управления культурой в нацистской Германии, показать участие в ней и влияние на неё конкретных политических лидеров;
- установить место и роль театра в культуре нацистского двенадцатилетия;
- рассмотреть репертуарную политику берлинских драматических театров, сосредоточив внимание на Прусском Штаатстеатре и Дойчес Театре;
- определить основные темы национал-социалистической драматургии;
- выявить идеологические конструкты, внедряемые в классическую драматургию, и исследовать их практические проявления;

– соотнести национал-социалистические установки и ценности, предлагаемые авторами спектаклей, проследить влияние тоталитарной идеологии на художественную практику.

За рубежом первые исследования нацистского театра сделаны ещё в 1950-х годах. Известный немецкий театральный критик П. Фехтер, живший тогда в ФРГ, в книге «Великое время немецкого театра» писал об актёрских удачах Третьего рейха, не говоря ни слова о политическом ландшафте, будто театр был совершенно независим от социального контекста. Совсем иначе была написана диссертация искусствоведа И. Питч «Театр как средство политико-публицистического управления в Третьем рейхе» (1952, ГДР), доказывающая, что театр виделся нацистским идеологам одной из эффективных площадок пропаганды. Автор, однако, не коснулась вопроса, как эта идея реализовывалась практически.

В книге «Театр и кино в Третьем рейхе» (1966) Й. Вульф собрал под одной обложкой разнообразные документы: от корреспонденции министра пропаганды до газетных публикаций. В работах Х. Бреннер «Культурная политика национал-социализма» (1966) и Р. Болмуса «Ведомство Розенберга и его враги» (1970) развивалась важная и вполне правомерная гипотеза всеобъемлющей системы контроля нацистской власти над художественной жизнью. Бреннер выделил два типа контроля: формальный, представляющий собой создание особых идеологических установок и подчиняющихся им институтов, и неформальный, проявившийся в активном вмешательстве национал-социалистов в художественную практику.

В 1974 году во Франкфурте-на-Майне прошла выставка «Искусство Третьего рейха», а тремя годами позже в том же городе состоялась конференция «Фашизм и визуальные средства коммуникации», существенно расширившая круг проблем, связанных с гитлеровским режимом.

Учёные ГДР основное внимание уделяли эмигрантской, антифашистской культуре и её деятелям. Тем более важным вкладом восточногерманских исследователей в изучение того театра, который существовал в Германии при

Гитлере, стала книга Ю. Вардечки «Театральная политика фашистской Германии», вышедшая в свет в 1983 году. Автор разделила немецкую культуру тех лет на официальную, несущую разрушение и деградацию, и антигитлеровскую, подпольную, сохранившую высокие гуманистические ценности.

Постепенно интерес учёных смещался от исследования политики нацизма в области культуры, взаимоотношений режима и художественной сферы к более частным проблемам. Немецкий историк театра К. Дюссель в своей диссертации (1981) выбрал пять провинциальных театров, представляющих, с его точки зрения, всё разнообразие германских регионов. Автор убедительно показал, что даже в Третьем рейхе театры не были рупорами министерства пропаганды – у них было много и обыденных забот: бороться за внимание публики, решать репертуарные и кадровые проблемы, и, в конце концов, конкурировать между собой. Немецко-английский историк А. Штайнвайс в своей книге «Искусство, идеология и коммерция: имперские палаты музыки, театра и изобразительных искусств» (1996) подробно рассказал как о репрессивных мерах министерства пропаганды, так и о его попытках привлечь на свою сторону деятелей культуры, используя финансовые ресурсы. Ещё глубже тему коммерциализации пропаганды раскрыл австрийский историк О. Раткольб в своей книге «Верный фюреру и божественно одарённый. Художники в Третьем рейхе» (1991). У художников Третьего рейха автор находит множество мотивов для конформизма: материальная выгода, тщеславие, возможность избежать призыва в армию или защитить неарийского родственника.

На рубеже XX-XXI веков появилось два обширных исследования о театре нацистского периода: «Театр в Третьем рейхе. Предвоенные годы» (1995) под редакцией Г. Гэдберри и «Фашизм и театр» (1996) под редакцией Г. Бергхауса. Но безусловно важнейшим исследованием нацистского театра стал объёмный том «Театр в Третьем рейхе» (2000) под редакцией одного из виднейших немецких историков театра Х. Ришбитера. Труд этот явился логичным

результатом работы кафедры театра Свободного университета Берлина¹ и стал, благодаря Ришбитеру, своего рода прорывом в изучении немецкого театра нацистского времени. «Театр в Третьем рейхе» состоит из трёх частей: эссе о театральной политике и её конкретных проявлениях на примере крупнейших театров, анализ репертуара и обзор драматургии того времени.

В отечественной науке первой работой, посвящённой вопросу взаимоотношений нацизма и культуры, была статья Л.М. Красногладовой и В.Я. Шапиро «Фашизм и изобразительное искусство Германии» (1968). Авторы описали отношение фюрера к искусству, некоторые идейные установки нацизма, методы его борьбы с «дегенеративной» культурой, дали краткий исторический очерк деятельности нацистов в сфере изобразительного искусства. Характерной чертой названного и последовавших за ним исследований является идеологическая направленность. В 1972 году в СССР вышла книга «Искусство, которое не покорилося. Немецкие художники в период фашизма 1933-1945» (под редакцией С.Д. Комарова) – сборник документов, освещающих деятельность антигитлеровского сопротивления немецкой художественной интеллигенции.

Изменение в 1991 году социально-политической обстановки в России сделало возможным исследование искусства Третьего рейха с применением более широкого круга методов изучения исторических материалов и с самых разнообразных точек зрения. К числу заметных работ постсоветского времени следует отнести вышедшую в 1993 году фундаментальную монографию И. Голомштока «Тоталитарное искусство». Сопоставляя диктаторские режимы XX века, автор поставил перед собой сложную задачу всесторонней характеристики тоталитарного искусства. А выдвинув предположение, что искусство в тоталитарном обществе полностью подчинено политике, дал негативную оценку всему, что было создано в означенные годы. В 2010 году вышел труд искусствоведа Ю.П. Маркина «Искусство Третьего Рейха.

¹ В Свободном университете Берлина в 1990-х годах было защищено несколько магистерских и докторских диссертаций на данную тему.

Архитектура. Скульптура. Живопись». Несмотря на то, что автор сосредоточил своё внимание на изобразительном искусстве, в работе точно обозначены общие характеристики нацистской культуры. Невозможным представляется создание полноценного научного текста без обращения к «Искусству Третьего рейха» историка О.Ю. Пленкова.

Театроведческих работ на русском языке написано немного: монографии Г.М. Шнеерсона «Эрнст Буш и его время» (1971) и И.В. Холмогоровой «Герхарт Гауптман. Драма заката» (2012), исследования Т.А. Шарыпиной поздней драматургии Г. Гауптмана, обширная статья В.Г. Ключева «Драма и театр времён Гитлера» (1992), ряд работ Г.В. Макаровой и В.Ф. Колязина о немецкой сцене XX века, глава «Когда боги смеются» М.И. Туровской о Г. Грюндгенсе в её книге «Зубы дракона» (2015), статья А.О. Дунаевой «Густаф» (2012). Практически незатронутой в отечественной науке остаётся тема национал-социалистической драматургии. В вышедшей в 2014 году книге Е.А. Зачевского «История немецкой литературы времён Третьего рейха (1933–1945)», пьесам уделено куда меньше внимания, чем поэзии и прозе.

Назовём также несколько работ, дающих представление о нацистской идеологии и её практическом воплощении в системе воспитания, образования, в средствах массовой информации. Ещё в 1970-х годах ракурс в изучении тоталитарных режимов сместился с изучения масштабных философских и исторических конструктов к изучению повседневности (*Alltagsgeschichte*), «истории снизу» (*Geschichte von unten*). Благодаря смене ракурса появились работы, посвящённые разным социальным группам, отдельным немецким регионам. Такие исследования, справедливо критикуемые за внеаналитическое накопление фактов, предоставляют, однако, богатый материал. Два наиболее серьёзных из них: сборник «Нацизм и культура» (2010) под редакцией американского учёного Дж. Моссе и книга российского историка Т.Ю. Тимофеевой «“Мы жили обычной жизнью?”. Семья в Берлине в 30-40-е годы XX века» (2011).

Источники, лежащие в основе исследования: официальные партийные и правительственные документы, правовые акты, непосредственно относящиеся к рассматриваемой тематике. Стоит заметить, что архивы многих немецких театров и министерства пропаганды серьёзно пострадали в результате воздушных налётов. Невозможно с полной уверенностью оценить масштаб общих потерь, но пробелы очевидны. Весной 1945 года архивы уничтожались и преднамеренно: известно, что преданные режиму сотрудники министерства пропаганды сожгли большое количество документов; другие, сохранившиеся, оказались отредактированными: люди, имевшие отношение к их составлению, надеялись впоследствии избежать ответственности.

Другими важными источниками являются тексты идеологов национал-социализма, а также речи, статьи и книги высокопоставленных культурных функционеров Третьего рейха².

Следующая группа источников – мемуары и дневники деятелей культуры, соратников фюрера, его адъютантов, секретарей. Воспоминания тех, кто имел непосредственное отношение к изучаемым событиям, при всей субъективности высказываний и откровенном желании оправдать свои поступки, при всех «пробелах» в информации (а иногда и сознательном искажении фактов) помогают значительно углубить понимание культуры нацистского времени. Вместе с тем, практически полностью отсутствуют воспоминания людей театра, подвергавшихся гонениям.

Богатый материал содержит выпущенная в 1962 году известным театральным критиком К.Х. Руппелем книга его рецензий, написанных в 1930-1940-е годы в гитлеровской Германии – «Великий немецкий театр. Грюндгенс, Фелинг, Мютель, Хильперт, Энгель».

При отборе пьес, подробно рассмотренных в диссертации, решающими критериями были значимость драматурга и проблематика произведения. Для

² Доступ к данным материалам ограничен в соответствии с федеральным законом № 114 «О противодействии экстремистской деятельности» и федеральным списком экстремистских материалов. Запрет действует только на производство и распространение русскоязычных изданий.

понимания эстетических особенностей театра этого времени также изучены иконографические свидетельства (эскизы, фотографии).

Методология исследования предполагает междисциплинарный комплексный подход – обращение к смежным наукам (культурология, социология, филология), что, в свою очередь, должно способствовать формированию более полноценных и взвешенных выводов. При анализе спектаклей используется метод театроведческой реконструкции, предполагающий опору и на текст пьесы, и на технические характеристики сценического пространства. Для данного метода необходимо также исследование условий, среди которых театр, по словам современного немецкого театроведа Э. Фишер-Лихте, «функционировал как смыслообразующая система»³. Таким образом, произведение театрального искусства встраивается в комплекс исторических взаимосвязей, а потому методологической основой исследования является принцип историзма, требующий системной обработки исторических источников и литературы и предполагающий рассмотрение поставленной проблемы во всём её разнообразии: в контексте конкретно-исторических условий с учётом динамической взаимосвязи с другими историческими явлениями и процессами.

Анализ репертуарной стратегии невозможен без метода эмпирического описания, классификации и теоретического обобщения. При изучении культурологических аспектов анализируются художественные идеалы, заложенные в национал-социалистической идеологии и воплощённые в театральной практике. В качестве общенаучных инструментов исследования используются методы анализа и синтеза, индукции и дедукции, сравнения и сопоставления, ситуационного и причинно-следственного анализа.

Результатом данного диссертационного исследования стали следующие **основные положения, выносимые на защиту:**

³ Фишер-Лихте Э. Знаковый язык театра // Театроведение Германии: Система координат. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. С. 81.

1) В 1933–1944 годах в отношениях между немецким театром и государством ярче всего проявились две тенденции: уничтожение всего, что не вписывалось в рамки нацистского мировоззрения, и щедрое поощрение культурных институтов, готовых продолжать работу в новых координатах, заданных властью.

2) В драматургии периода национал-социализма существовал набор постоянных персонажей-образов, воплощавших в себе основные идеологические клише Третьего рейха: харизматичный лидер, храбрый солдат, патриархальный крестьянин, женщина как верная жена и любящая мать.

3) В классических текстах национал-социалисты искали идеологически подходящий комплекс тех же тем: героическое прошлое, жертвенная война, народный лидер, идеализированная немецкая женщина, патриотически настроенное крестьянство.

4) Повседневная жизнь Третьего рейха фактически не находила отражения в драматургии, за исключением жанра комедии.

5) Вопрос о включении в репертуар той или иной иностранной пьесы решался отделом рейхсдраматургии с учётом национального происхождения автора и текущей внешнеполитической ситуации.

6) Наличие в репертуаре большого количества немецкоязычных авторов XIX века было связано с необходимостью восполнить пробел, образовавшийся из-за цензурного изъятия многого из иностранной драматургии.

7) Репертуарная стратегия театров Третьего рейха менялась в течение всех нацистских лет. В ходе Второй мировой войны спектакли становились всё аполитичнее и красочнее, комедии и мелодрамы стали вытеснять из репертуара произведения других жанров.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в отечественном театроведении предпринимается попытка дать всестороннее описание феномена драматического театра эпохи национал-социализма на

основе подробного изучения репертуарной политики и бытования двух ключевых берлинских театров.

Теоретическая и практическая значимость. Диссертация расширяет представления о специфике функционирования театра и его роли в тоталитарном обществе. Выводы, к которым пришёл в ходе работы автор, уточняют и конкретизируют представления о влиянии тоталитарного режима на театральное искусство и могут быть использованы учёными, занимающимися немецким театральным искусством, филологией, историей культуры, а также психологией творчества.

Степень достоверности результатов диссертации обусловлена значительным объёмом философского, исторического и идеологического материала (как архивных документов, так и исследовательской литературы), проработанного в ходе исследования.

Апробация результатов работы. Главы диссертации и статьи по теме исследования обсуждались на заседаниях Сектора современного искусства Запада Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ. Некоторые аспекты исследования были изложены в докладах на российских и международных научных конференциях. Основные положения работы были опубликованы в журналах, в том числе во включённых в Перечень рецензируемых научных изданий Высшей аттестационной комиссии при министерстве образования и науки РФ (см. список публикаций).

Диссертация имеет следующую структуру: введение, три главы, заключение, библиография, два приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обоснованы актуальность и научная новизна, описана методология работы, сформулированы её цели и задачи, выявлена степень изученности темы, рассмотрена историография вопроса и обозначена практическая значимость исследования.

Глава 1. «Установление нового политического режима в Германии и театр (1932 – 1934)» состоит из параграфов: «1.1. Утверждение национал-социализма в культуре» и «1.2. Берлинские театры». Параграф 1.2. разбит на подпараграфы «1.2.1. Штаатстheater. Назначение интендантом Густафа Грюндгенса» и «1.2.2. Дойчес Театр. Назначение интендантом Хайнца Хильперта».

В **параграфе 1.1.** названы основные черты идеологии национал-социализма и рассмотрены первые юридические и административные нововведения Третьего рейха в сфере культуры вообще, но – прежде всего – театра. Наряду с трансформацией правовой и организационной, не менее важной задачей режима было добиться изменений в духовной жизни отдельной личности. Нацисты стремились переделать убеждения и мечты своих граждан. Одной из причин успеха фюрера было его умение рассказать немцам то, что они хотели услышать – каким будет их прекрасное будущее. При этом абстрактная концепция тысячелетней империи не представляла собой нечто завершенное и цельное, она постоянно трансформировалась, приспособливаясь к новым обстоятельствам и потребностям.

Нацисты, активно принявшись за реформы в организации культурной жизни, унаследовали от деятелей культуры предшествующего периода (в том числе от авангардистов левого толка) уверенность в том, что культура может быть чрезвычайно эффективным инструментом воспитания масс. Всего через шесть недель после назначения Гитлера рейхсканцлером, 13 марта 1933 года было создано Имперское министерство народного просвещения и пропаганды. Спустя ещё два месяца, 8 мая 1933 года, нацистское понимание целей и задач искусства было выражено в речи министра пропаганды Геббельса перед театральными руководителями. Оратор подчеркнул, что «театр должен быть политическим, патриотическим, национальным, а также героическим <...>, – и

заверил – искусство следующего десятилетия будет похоже на сталь, оно будет романтичным, не сентиментальным»⁴.

В течение 1933 года сформировалась сложная система государственного управления культурой. Кроме министерства пропаганды и подведомственных ему Палат культуры, был организован Прусский театральный комитет под патронажем Германа Геринга и Ведомство по контролю над общим мировоззренческим и духовным развитием НСДАП под руководством Альфреда Розенберга. Продолжала активно работать организация, созданная ещё до 1933 года, но теперь получившая поддержку на государственном уровне – профсоюзное объединение «Сила через радость» (руководитель – Роберт Лей), занимавшееся организацией культурного досуга рабочих. Искусство стало ареной постоянной конфронтации высокопоставленных чиновников. Режим – за исключением отношения к художникам-евреям – никогда не придерживался какой-то единой линии культурной политики. Нападки на евреев имели юридические обоснования – принятый в апреле 1933 года закон «О восстановлении профессионального чиновничества» позволял увольнять людей этой национальности.

В параграфе 1.2. анализируется положение берлинских драматических театров в начальный период правления национал-социалистов. Радикальные изменения политических структур, начавшиеся ещё в конце 1920-х годов, привели в итоге к смене парадигмы государственного устройства Германии: из республики – в империю. Постепенно стал уходить в прошлое и веймарский театр, театр самых разных направлений и стилей, ярких режиссёрских индивидуальностей. Поменялся юридический статус театров – в 1933 году началась их национализация.

Отказ в начале 1930-х годов от принципов театра периода Веймарской республики не означал понимания того, каким должен быть театр нового государства. Постоянно возникали вопросы в отношении выбора

⁴ Цит. по: *Gadberry G. W. Theatre in the Third Reich, the Prewar Years: Essays on Theatre in Nazi Germany.* New York: Praeger, 1995. P.9.

драматургического материала: и режиссёры, и руководители театров, и чиновники не имели чёткого представления о том, какими критериями следует пользоваться при формировании репертуара. Пьесы всех иностранных драматургов (в том числе классические), выбранные для постановки, должны были быть представлены в отдел «Рейхсдраматургия» Палаты театра. При определении значимости автора в первую очередь рассматривались детали его биографии (происхождение, семейные связи с представителями других национальностей, партийная принадлежность) и степень идеологического соответствия темы пьесы установкам и актуальным потребностям момента, как его понимали партийные функционеры. Из афиш очень скоро были исключены авторы еврейского происхождения, авторы-коммунисты и авторы-пацифисты, в остальном же идеологические требования национал-социализма в области драматургии оставались весьма расплывчатыми.

В подпараграфе 1.2.1. речь идёт о ситуации, сложившейся в 1933-1934 годах в Прусском Штаатстеатре. Для лучшего понимания места театра на культурной карте Германии даётся его краткая история. В 1920-е годы Штаатстеатр под руководством режиссёра Леопольда Йесснера стал одной из лучших сцен Веймарской республики. С приходом к власти национал-социалистов он оказался в особом положении, сделавшись одним из четырёх театральных коллективов, находившихся под покровительством прусского премьер-министра Германа Геринга. Неоднократно сменялись интенданты: в апреле 1934 года, после двухлетнего и не слишком удачного управления Хайнца Титьена, художественным руководителем был назначен режиссёр Франц Ульбрих.

С этого момента Штаатстеатр всё чаще станет обращаться к современной драматургии, раскрывающей важные для национал-социализма темы. Начало было положено постановкой пьесы драматурга и члена НСДАП Ханса Йоста «Шлагетер», премьера которой была приурочена к дню рождения фюрера, 20 апреля 1933 года.

Главный герой Лео Шлагетер – «протофюрер», готовый пожертвовать всем ради нового Рейха. Сочувствие, которое публика испытывала к Шлагетеру, должно было, по замыслу Йоста и постановщика спектакля Ульбриха, вылиться в приятие проводимых Гитлером мер по изменению государственного строя. Спектакль стал действительным началом истории нацистского театра.

Ориентация репертуара на современную политическую драматургию не сделала Штаатстеатр успешным. Пронацистское руководство было отстранено. Геринг, полагавший, что «легче сотворить из великого художника достойного национал-социалиста, чем из маленького партайгеноссе – великого художника»⁵, назначил интендантом и заместителем директора Прусского Штаатстеатра артиста Густафа Грюндгенса, к тому времени уже прославившегося не только своими творческими успехами на драматической сцене, но и участием в прокоммунистических кабаре. Несмотря на сомнительную, с точки зрения нацистов, биографию, политические и сексуальные предпочтения нового интенданта, ему благоволил не только Геринг, но и сам фюрер. В связи с этим с первых дней своего интендантства Грюндгенс имел больше творческой свободы, чем многие его коллеги. Хотя, конечно, и он не мог полностью игнорировать ни социальную реальность, ни культурную политику Третьего рейха.

Второй из театров, подробно рассматриваемых в исследовании, Дойчес Театр. Изменения, которые произошли в его жизни с момента его создания и вплоть до прихода нацистов к власти, раскрываются в **подпараграфе 1.2.2**. В 1933 году Макс Рейнхардт, один из крупнейших режиссёров рубежа веков, почти три десятилетия руководивший этой сценой, из-за еврейского происхождения был вынужден покинуть Германию. Министерство пропаганды назначило новых директоров – пронацистского режиссёра Карла Людвиг Ахаца и опытного администратора Генриха Нефта, вскоре

⁵ Цит. по: *Dillmann M. Heinz Hilpert. Leben und Werk. Berlin: Akademie der Künste, 1990. S. 113.*

покинувшего свой пост из-за политических разногласий с новым режимом. После эмиграции Рейнхардта репертуар Дойчес Театра некоторое время заполняли идеологически выверенные, но бездарные пьесы, поставленные, к тому же, не на том высоком художественном уровне, к какому привыкла его публика. Однако, очень скоро Геббельс назначил нового интенданта – режиссёра Хайнца Хильперта, ученика и соратника Рейнхардта, несколько лет проработавшего до этого в Дойчес Театре и имеющего опыт руководства берлинским Фольксбюне.

В главе 2 **«Классическая и современная драматургия на сценах Штаатстеатра и Дойчес Театра в довоенные годы (1934–1939)»** представлена картина предвоенной жизни столицы Рейха, обозначено место Прусского Штаатстеатра и Дойчес Театра в социокультурном пространстве Берлина, выявлено, какими творческими принципами руководствовались их режиссёры, какую драматургию выбирали, и как их репертуарная стратегия была связана с общественными условиями. Репертуар пяти сезонов подробно рассмотрен и проанализирован в связи с теми или иными историческими фактами, а также подвергнут разбору с точки зрения ценностей нацизма.

Законы, появлявшиеся в Третьем рейхе, всё сильнее ограничивали стремление к критическому анализу политических и культурных проблем, пытались нивелировать модернистские художественные стили и направления (экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм). При этом, как во все времена, интенданты должны были находить баланс между серьёзным и развлекательным репертуаром, современной и классической драматургией, задействовать и молодых, и опытных артистов.

В параграфе **«2.1. Классическая драматургия»** показано, как нацисты нещадно эксплуатировали великих драматургов прошлого, действуя «с двух сторон»: во-первых, пытаясь обнаружить у классиков идеи, перекликавшиеся с их собственными; во-вторых, присваивая классиков себе путём бесконечных празднований их юбилеев. Нацизм демонстрировал внешнему миру и немецкой интеллигенции свою придуманную – преемственность,

«цивилизованность», связь с неоспоримо значимым прошлым. Однако им пришлось столкнуться с большим количеством проблем, поскольку концептуально классика с её гуманизмом, индивидуализмом, интернационализмом и жаждой свободы чаще всего оказывалась диаметрально противоположной нацистской «философии». В параграфе **«2.2. Классики-современники»** прослеживаются те же тенденции и при анализе произведений здравствующих «классиков» (К. Гамсун, Б. Шоу, Г. Гауптман).

Уже в спектаклях 1933–1934-х годов начали вырисовываться темы, которые будут важны для всего нацистского театра. Те же темы культивировались и в изобразительном искусстве, литературе, кинематографе. Параграф **«2.3. Современная драматургия»** разбит на подпараграфы **«2.3.1. Историческая тема»**, **«2.3.2. Женская тема»**, **«2.3.3. Крестьянская тема»**, где вычленяются основные идеологемы, заложенные в тогдашней современной драматургии. На наиболее показательных примерах разбирается тема сильной личности, лидера, вождя, фюрера. Сильной личностью мог оказаться король или простой солдат, но в любом случае – энергичный патриот. Герои, пожертвовавшие жизнью ради общенемецких ценностей, прокладывали дорогу идеальному народному сообществу. Такие люди обнаруживались во всех эпохах. Устремлённость в будущее в современной драматургии соединялась с опорой на историю, хотя с 1933 года в Германии «история» из науки превратилась скорее в «купаж» из примитивной антропологии, германской мифологии и антисемитизма. Объективное знание уступало место подгонке всех исторических персонажей под расовые и иные принципы национал-социализма.

Особое внимание уделялось истории Пруссии, главные идеологические установки которой нацизм якобы унаследовал. В драматургии воспевались прусские короли, спасавшие Отчизну наперекор карикатурно изображавшимся врагам (инородцам, иноверцам). Вторая важнейшая историческая тема, множество раз поднимавшаяся в современной немецкой драматургии 1930–40-х годов, – Первая мировая война.

Следующая тема, которую можно выделить, анализируя драматургию, тема женщины. Авторы последовательно сводили роль женщины исключительно к воплощению патриархальных ценностей. Многие главные героини, истинные арийки, стремящиеся к карьерным высотам, в итоге становились преданными спутницами жизни героев, хранительницами домашнего очага, умелыми домохозяйками. Такой образ резко контрастировал со многими самостоятельными и инициативными героинями классической драматургии (Минной фон Барнхельм Лессинга, Жанной Д'Арк Шиллера и Шоу, рассмотренными в параграфах 2.1. и 2.2.), и подталкивал режиссёров к очевидному переосмыслению центральных персонажей.

Один из главных лозунгов нацистов – «Кровь и почва» – указывает на огромную значимость для Третьего рейха традиционного деревенского уклада жизни. Диссертация рассматривает созданный драматургией 1930-х годов идеальный образ сельского труженика, не испорченного космополитным влиянием города, не развращённого модой, не отрёкшегося от образа жизни своих предков.

Также параграф раскрывает значение комедии для театра Третьего рейха. Сюжеты чрезвычайно популярных современных произведений развлекательного жанра, нередко почерпнутые их авторами из пьес XIX века, вращались чаще всего вокруг выгодных замужеств и споров из-за наследства. Нравственный урок не предполагался.

Глава 3 «Штаатстеатр и Дойчес Театр в годы Второй мировой войны» посвящена не только особенностям репертуара военных лет, выстраивавшегося в соответствии с требованиями министерства пропаганды, но и тому, насколько в театрах обострились кадровые проблемы, обусловленные призывом многих сотрудников на фронт. К тому же министерство пропаганды всё чаще выражало недовольство почти полным отсутствием в афише пронацистской драматургии: и на Хильперта, и на Грюндгенса обрушивалась резкая критика, грозящая опасностью им самим и их «неарийским» подчинённым.

Глава состоит из **параграфов «3.1. Ужесточение цензуры. Иностранная драматургия», «3.2. Немецкая классика», «3.3. Современная драматургия», «3.4. Военное положение и закрытие театров 1 сентября 1944 года», «3.5. Открытие Дойчес Театра после войны».**

В **параграфе 3.1.** представлена трансформация социально-культурной ситуации в Германии в ходе Второй мировой войны. В зависимости от обстановки на фронте востребованными становились те или иные авторы, темы, герои. Пропаганда и раньше чутко откликалась на изменения внешних и внутривойсковых условий, а в военных обстоятельствах заработала во всю мощь.

В **параграфах 3.2. и 3.3.** на примерах классической и современной драматургии рассматривается, как трансформировался образ героя (подпараграф **«3.3.1. Драматургия, основанная на истории и мифе»**), какими новыми «функциями» наделялась образцовая женщина, какова была роль развлекательного репертуара (**«3.3.2. Комедии и мелодрамы»**). Современные драматурги не обошли вниманием темы, рождённые новой войной, но в целом спектакли становились всё аполитичнее и красочнее, комедии постепенно заполняли репертуар. Это можно объяснить и нежеланием публики видеть в театрах сценическую версию кинохроник, предварявших теперь показ любого фильма; и страхом постановщиков ошибиться в выборе материала на фоне стремительно меняющейся реальности.

Война поставила под вопрос само существование немецкого театра. В **параграфе 3.4.** анализируются отношения министерства пропаганды и художников. Участие берлинских актёров в прифронтовых театрах было весьма ограничено. К тому же, созданный в 1944 году особый список «Одарённых от Бога» освободил от военной службы многих талантливых художников. Беспрецедентное решение закрыть все театры страны, принятое 1 сентября 1944 года Геббельсом, было обусловлено стремительно

ухудшавшимся положением на фронтах. В параграфе анализируются предпосылки и последствия этого решения министра пропаганды.

В параграфе 3.5. даётся краткое описание ситуации в берлинских драматических театрах первых послевоенных месяцев. Несмотря на сложности процесса денацификации, театральная жизнь Германии начала восстанавливаться быстро: изменялись цензурная политика и репертуарная стратегия, возвращались эмигранты.

В заключении обобщаются итоги исследования.

В настоящей работе подробно описаны творческий и административный аспекты существования Прусского Штаатстеатра и берлинского Дойчес Театра с 1933 по 1944 год в контексте экономической, политической, социальной и культурной жизни Германии.

Приход НСДАП к власти не был революцией в узко политическом смысле слова, но знаменовал собой начало революции культурной – резкого разрыва с недавним прошлым, перестройку институций, внедрение новых ценностей. Нацизм втягивал всё общество в политическую жизнь, и, по сути, границы её так размылись, что политика превращалась в повседневность и наоборот.

Немецкое понятие «Gleichschaltung» – «унификация», «выравнивание», ставшее одним из ключевых элементов административной политики национал-социалистов, было перенесено и в область культуры. Всё, что не укладывалось в прокрустово ложе нацистских установок, идей и правил, в лучшем случае объявлялось «выродившимся» и запрещалось, в худшем – уничтожалось. Однако функции этого тоталитарного государства не ограничивались лишь репрессиями. Оказывалась большая – и моральная, и материальная – поддержка искусства, но только того, что считалось «здоровым».

Среди оставшихся в нацистской Германии актёров были крупнейшие фигуры, чьи имена вошли в историю не только немецкого театра: Густаф Грюндгенс, Вернер Краусс, Эмиль Яннингс, Генрих Георге. Именно в эти годы они сыграли свои лучшие роли. Все они пытались оставаться вне

политики, хотя, чем дальше, тем настойчивее их призывали и практически принуждали к сотрудничеству – система тотального контроля над культурой ограничивала свободу художника. Идеологический императив, коротко выраженный формулой «Один народ, один Рейх, один фюрер», должен был подчинять себе творческие стремления отдельной личности и сделать сцену площадкой для утверждения государственной культурной политики.

Однако театр Третьего рейха не стал театром сплошь пропагандистских произведений. Все немецкие спектакли, созданные между 1933 по 1944 годами, можно условно разделить на три категории, руководствуясь принципами их отношения к государственной идеологии: полный конформизм («Шлагетер»), обусловленный, впрочем, не только режиссурой Лотара Мютеля, но и пафосом современной пьесы Х. Йоста; адаптация (например, «Минна фон Барнхельм» в режиссуре Густафа Грюндгенса); попытка сопротивления («Ричард III» в постановке Юргена Фелинга). Некоторые режиссёры не видели для себя ничего зазорного в постановке милитаристских и расистских пьес, другие пытались избегать политических тем, абстрагироваться от «злобы дня». Многие немецкие исследователи используют применительно к Дойчес Театру и Штаатстеатру термин «остров» («Insel»), некоторые идут дальше и называют эти театры «убежищами» («Asyl»). Но сопротивление имело место лишь в небольших масштабах и, скорее, было спонтанным. Неслучайно после войны большинство театральных профессионалов подчёркивало, что они не интересовались политикой – только искусством. И всё же их творческая свобода в годы нацизма, о которой они говорили в мемуарах и интервью, была скорее самообманом.

В диссертации впервые в русскоязычном театроведении рассмотрены немецкие пьесы 1930–1940-х годов, игравшиеся на сценах Третьего рейха: «Шлагетер» Х. Йоста, «Семилетняя война» и «Великий курфюрст» Х. Реберга, «Струэнзе» О. Эрлера, «Падение министра» Э.В. Мёллера, «Ута фон Наумбург» Ф. Дюнена, «Ничего мне не обещай» Ш. Риссман, «Четыре компаньона» Й. Хута, «Когда петух закукарекает» А. Хинрихса, «Гигант» Р.

Биллингера, «Потерянный сын» Э. Вайхерта, «Последняя крепость» В. Дойбеля, «Вишни для Рима» и «Храбрый господин С.» Х. Хёмберга, «Вечный ребёнок» Р. Нойнера, «Софиенлунд» Х. Вайса и Ф. фон Вёдке, «Путешествие в Париж» В.Э. Шэфера. В научный оборот российского театроведения введены имена драматургов, режиссёров, актёров, сценографов рассматриваемого периода. Благодаря этому диссертация в известной мере восполняет пробел в изучении немецкой театральной культуры XX века, что даёт возможность руководствоваться результатами исследования в практической деятельности.

Безусловно, представляется возможным углубить изучение намеченных в работе тем: соотношение внутренней логики развития театра и внешних обстоятельств, зависимость репертуарной политики не только от организованного государством цензурного надзора, но и от внутренней самоцензуры, роль личности в управлении театром. Все эти вопросы заслуживают внимания и дальнейшей разработки.

Приложение 1. состоит из двухсот двадцати восьми кратких биографий (включая по возможности и послевоенные судьбы) упомянутых в работе актёров, режиссёров, сценографов, драматургов, культурных функционеров, что позволяет расширить контекст исследования.

Приложение 2. представляет собой две репертуарных таблицы, в которых собраны сведения о трёхсот двадцати семи премьерных спектаклях Прусского Штаатстеатра и Дойчес Театра в период с 30 января 1933 года до 1 сентября 1944 года. В таблицах даны название спектакля, автор пьесы, дата премьеры, режиссёр, художник-сценограф, актёрский состав (по возможности в формате «артист – роль») и – там, где это известно – количество сыгранных спектаклей.

Основные результаты диссертационного исследования отражены в перечисленных ниже публикациях:

Статьи по теме диссертации, опубликованные в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации:

1) *Бороздинова З.* О постановках пьес Уильяма Шекспира в нацистской Германии // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2020. №1–2. С. 280–295.

2) *Бороздинова З.* Захват власти в театре. «Шлагетер» Х. Йоста на немецкой сцене 1930-х годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 1. С. 63–76.

3) *Бороздинова З.* Смех сквозь страх. Современная комедия в театральном репертуаре Третьего рейха (1933–1944 гг.) // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2021. №1–2. С. 324–347.

В других изданиях:

4) *Бороздинова З.* Ненародный артист // Экран и сцена. 2018. № 18. С. 3.

5) *Бороздинова З.* Трикстер // Экран и сцена. 2018. № 22. С. 4.

6) *Бороздинова З.* Культурная политика и театр Третьего рейха // Театр. 2019. № 40. С. 18–29.