ГЕРМАНИЯ. ЗИМНЯЯ БЫЛЬ

Театр третьего рейха

Независимая газ. — 1993 — 26 февр. — С.7.

Галина Макарова

Дата

ПЕРВЫЕ НОВОГОДНИЕ месяцы, зима и морозы в германской национальной памяти связаны с ранящими душу датами, с теми, что лучше бы забыть. Но они живут в сознании немцев уже не одно поколение: и 30 января 1933 года — начало нацистской эры, и 28 февраля — день поджога рейхстага, и дни катастрофы под Сталинградом спустя десять лет после первых триумфов и празднеств победителей. Этот год оказался юбилейным. Простая арифметика — 60 лет прошло с тех пор, как Германия была прибрана к рукам Гитлером и его приспешниками на долгие 12 лет.

Не в пример XIX столетию, когда Бисмарк объявил мистически значимой единицу после семерки (1871 год — это объединение Германии, осуществление вековой мечты), в нашем столетии немцам с нечетными цифрами не повезло. Все эти девятки, пятерки и нынешняя тройка, обозначившие сроки трагедий, ставшие знаками беды, со временем превратились в юбилейные даты, отношение к которым всегда было и осталось разным.

Сказка о двух Германиях, добрей и злой, баюкавшая усталое и потрясенное человечество после второй мировой войны, постепенно перестала убеждать и приниматься на веру. Подтверждений призрачности и неправоты лукавства этой легенды немало. Свою версию предложил и немецкий театр периода нацизма.

Долгое время у нас в стране полностью разделялись воодушевление и горечь «Плача о Германии» Иоганнеса Бехера: «Несчастна и обречена на гибель родина, если ее покинули лучшие сыновья, и она пребывает в ночном тумане, заселенная нечтожествами». Публицистика Брехта, братьев Манн подтверждала бехеровские жалобы и инвективы, картина складывалась определенная и, в общем-то, понятная, черно-белая только. Постепенно становилось очевидным, что картина эта неполная, что немецкая культура, театр в том числе, развивалась и существовала не только в изгнании, что искусству при нацизме удалось выжить, сохранив уровень и достоинство. Обнаружились новые трагические сюжеты, прояснились истории художнических судеб личностей неординарных.

После избирательной круговерти 1932 года, когда выборы на разных уровнях случались едва ли не ежемесячно, «тихий переворот» в конце января, когда президент Веймарской республики Гинденбург, использовав свои вполне законные полномочия, передал пост канцлера Адольфу Гитлеру, — остался незамеченным. Пока никто не понял, что над Германией сгустилась ночная тьма, наступила долгая зима. Из жизни уходили краски, события становились все более мрачными и пугающими. За поджог рейхстага, этой классической, опробованной еще во времена тевтобургских сражений с римлянами провокацией, последовали многочисленные аресты и карательные акции. Пункт за пунктом отменялись положения Веймарской конституции, молодая диктатура упивалась властью и безнаказанностью, сначала поиграв в демократические игры, вроде «Дней победившего народа», референдумов и всеобщих выборов, но уже под дулами автоматов. Так называемые «нюрнбергские законы» были приняты только в сентябре, но действовали значительно раньше. Лицам неарийского происхождения был закрыт доступ в государственные учреждения, запрещалась для них и публичная деятельность.

Руководителям двух лучших берлинских театров: крупнейшему режиссеру немецкоязычного мира Максу Рейнхардту, в течение почти трех десятилетий возглавлявшему Дойчес-театр, и Леопольду Йесснеру, превратившему свой театр, бывший Королевский, в площадку для проповеди респуб канских идей, — в прямой и беспардонной форме было предложено покинуть свои посты по причине еврейского происхождения и поскорее убраться из Германии, из третьего рейха. В декабре 1933 года в гестапо замучили актера Ганса Отто, молодого героя йесснеровских спектаклей, в тюрьму попали Эрих Мюзам и Эрнст Буш, эмигрировали Бертольт Брехт и Эрвин Пискатор, Курт Вайль и Фриц Картнер, Леонхард Франк и Вальтер Газенклевер и многие, многие другие режиссеры, драматурги, актеры, музыканты и поэты, чьими именами написана история искусства Веймарской республики.

Они уехали, а в нацистском рейхе остались Герхарт Гауптман и Вальтер Фельзенштейн, Густав Грюндгенс и Болеслав Барлог, Герберт фон Караян и Каспар Неер, Отто Фалькенберг — история послевоенного искусства обеих Германий неотделима от этих имен. После 45-го года национальные традиции развивали, возрождали авторитет немецкой культуры и те, кто уехал, а потом возвратился, и те, кто остался.

С 1934 года директором и художественным руководителем Дойчес-театра вместо Рейнхардта становится Хайнц Хильперт, в прошлом очередной режиссер этой сцены. Власти, избавившись от неарийца Рейнхардта, будто бы забывают об этом театре, начав по-своему планомерно превращать в первую сцену новой империи Государственный берлинский театр, откуда выжили Йесснера. Место Йесснера занял Густав Грюндгенс, чья судьба, отчасти как и Хильперта, так и осталась загадкой темных нацистских времен. В помещении театра, возглавляемого Грюндгенсом, проводились официальные мероприятия, Геринг был патроном этой сцены, его жена — исполнительницей главных женских ролей. Спустя некоторое время Грюндгенсу пожаловали титул государственного советника, а вскоре назначили председателем Имперской театральной палаты, подразделения геббельсовского министерства пропаганды.

В середине 1934 года вышли «Имперские театральные законы», определявшие задачи национального театра, «рожденного подлинно германской сущностью». В этих законах и многочисленных статьях, написанных по их следам, среди трескучих лозунгов, варьирований на разные лады одиозного тезиса об избранности германской нации, среди славословий в адрес новых властей и политической демагогии можно было вычитать некоторые идеи по поводу сохранения и толкования национального наследия, услышать призывы привести на сцену великую классику в ее «незамутненной сущности». И Грюндгенс, и Хильперт все это, каждый на свой лад, прочитали и использовали в своей постановочной работе, в общем-то обманув бдительность и рвение властей.

На сцене Дойчес-театра шла преимущественно классика, репертуар состоял из пьес Шиллера, Шекспира, Кальдерона, даже Чехова. После заключения договоров с СССР в августе и сентябре 1939 года Хильперт включил в репертуар чеховские «Три сестры» и «Дядю Ваню». В Дойчес-театре работал актер Вернер Краус, истовый сторонник нацистов, исполнитель главной роли в антисемитском фильме Харлана «Еврей Зюсс». Сам факт присутствия в театре Крауса служил для властей своего рода гарантией политической лояльности всей труппы и руководителя в том числе. Во всех статьях на театральные темы Краус наряду с Грюндгенсом представал «идеальным актером нации», «воплощением арийской сущности и германского духа». На сцене Краус выступал редко, но его положение, его взаимоотношения с верхами третьего рейха, как ни странно это звучит, помогали беспрепятственно работать у Хильперта Эрику Энгелю и Каспару Нееру, бывшим (и будущим — в «Берлинер ансамбле») соратникам Брехта, получившим известность в Веймарской республике как художники безоговорочно левой ориентации.

Театр держался. Его руководитель, считая себя обязанным по возможности сохранять рейнхардтовские традиции, после аншлюса Австрии стал директором театров Рейнхардта в Вене — там работа шла легче. Хотя и в Берлине при поддержке Хильперта и Грюндгенса удалось до начала войны с Советским Союзом сохранить «Еврейское театральное общество» под руководством Фрица Вистена, которое уберегли от погромов, прокатившихся по всему рейху в 1938 году.

После провалов на Восточном фронте к Хильперту власти стали относиться настороженно, некоторые исследователи утверждают, что был даже заготовлен приказ об его аресте, которому не успели дать ход, потому что была объявлена тотальная мобилизация и к 1944 году театры прекратили давать спектакли, а актеры все без исключения были призваны в действующую армию. После войны Хильперт до своей смерти в 1967 году работал в ФРГ.

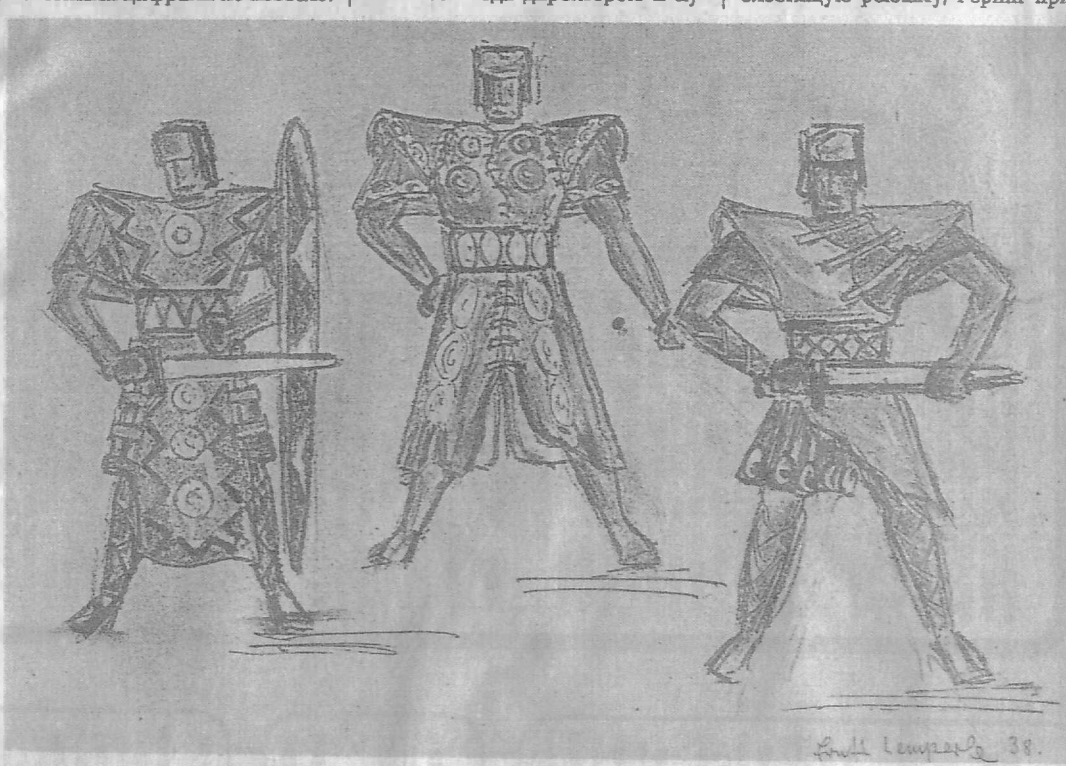
Густав Грюндгенс никаких подозрений не вызывал, напротив, власти всячески содействовали его карьере, верноподданные газетчики делали ему шумную и блестящую рекламу, Геринг приглашал его на закрытые рауты. В берлинских триумфах Грюндгенса много тайн... Почему исполнение роли Мефистофеля привело в такой восторг заправил рейха? Почему те, кому положено это знать, делали вид, что не знают о том, что Грюндгенс устроил в своем театре некий перевалочный пункт для эмигрантов, что ему удалось спасти не одну еврейскую семью, что он помог коммунистическому агитатору, певцу Эрнсту Бушу? (Буш после войны помог в свою очередь Грюндгенсу избежать репрессий в советской зоне оккупации.) Почему гомоэротические наклонности, караемые при нацистах, Грюндгенсу прощались? Вопросы, вопросы, еще ожидающие ответов.

Благодаря роману Клауса Манна «Мефистофель», появившемуся в 1936 году, а потом, много позже, после фильма Иштвана Сабо и нескольких театральных инсценировок, о Грюндгенсе сложилось превратное представление, в сущности несправедливое. Создатели парафраза на тему актерской и человеческой судьбы Грюндгенса при нацизме недоучли масштаба того, о ком повествовали. А нацистские власти сумели этот масштаб и неординарность понять, оценить дар и талант. Оценить — и прибрать к рукам.

Грюндгенс в своих ролях воспарял на высоту духовного избранничества, был на «ты» с адскими силами, Богом и дьяволом, с космическими безднами. Он повелевал и царствовал на сцене — и оставался в приватной жизни слугой позорного режима, верноподданным как десятиразрядный чиновник в рейхсканцелярии. Сила и талант никли в схватке с ничтожествами, с фигурами на высоких тронах. Почести, получаемые от них, не отменяли, а усугубляли разочарование и неудовлетворенность.

После войны он счел, что можно все начать заново, руководил сценами в Дюссельдорфе и в Гамбурге; со спектаклем «Фауст. Часть I» приезжал к нам на гастроли, озадачив отечественных театралов и своей игрой, и своей биографией. В 1963 году, поставив неудачный, по его мнению, спектакль «Гамлет», Грюндгенс неожиданно покидает сцену, уезжает путешествовать в Азию. Осенью того же года Грюндгенс умер при запутанных обстоятельствах в гостиничном номере на далеких от Германии Филиппинах. Тогда писали, что это была рука судьбы, исполнение приговора самому себе, поздняя покаянная гибель, признание ошибочности выбора 1933 года. Ничего нельзя утверждать с определенностью. Темные времена бросают тень далеко вперед и обладают свойством хранить свои пугающие тайны, ставя в тупик потомков.

Даты немецкой истории в эту зиму обращают память к тем былям, не столь уж далеким, которые требуют света дня, понимания вместо обвинительных заключений. Действующие лица драм нацистских времен, персонажи сцены и ушедшей эпохи все поняли о себе сами. Нам осталась, как и положено на театре, роль зрителей.



Эскиз Эрнста Лемперле к спектаклю «Нибелунги» Геббеля. 1937